

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**GIVANILDO BRITO NUNES**

**MEMÓRIA, AFETO E CRIAÇÃO:**  
**AS TRANSAS DO GRUPO BAIANO, DA BOSSA NOVA À DISCOTECA**

**VITÓRIA DA CONQUISTA - BA**  
**JULHO DE 2022**

**GIVANILDO BRITO NUNES**

**MEMÓRIA, AFETO E CRIAÇÃO:  
AS TRANSAS DO GRUPO BAIANO, DA BOSSA NOVA À DISCOTECA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória Cultura e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Coorientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias.

**VITÓRIA DA CONQUISTA - BA**

**JULHO DE 2022**

N925m

Nunes, Givanildo Brito.

Memória, afeto e criação: as transas do grupo baiano, da Bossa Nova à discoteca. / Givanildo Brito Nunes – Vitória da Conquista, 2022.  
416 f.

Orientadora: Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2022.

Inclui referências F. 410 – 416.

1. Grupo Baiano - Formação e Trajetória. 2. Transa - Memória - Afeto - Criação. 3. Encontros. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 780.5

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Memory, affect and creation: "transas" of the group from Bahia, from bossa nova to disco music.

Palavras-chaves em Inglês: Transa; Grupo Baiano; Way; Memory; Affection; Creation.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (orientadora), Prof. Dr. Edson Silva de Farias (coorientador), Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior (titular), Profa. Dra. Maria Salete de Souza Nery (titular), Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (titular) e Profa. Dra. Mariana Mont Alverne Barreto Lima (titular).

Data da Defesa: 01 de agosto de 2022.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

GIVANILDO BRITO NUNES


**MEMÓRIA, AFETO E CRIAÇÃO: AS TRANSAS DO GRUPO BAIANO DA BOSSA NOVA À DISCOTECA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade — PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: 01 de agosto de 2022.

**Banca Examinadora:**

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão  
(Presidente)  
Instituição: UESB

Ass.:  \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Edson Silva de Farias (Coorientador)  
Instituição: UNB

Ass.:  \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior  
Instituição: PUC/RJ

Ass.:  \_\_\_\_\_

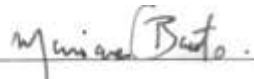
Profa. Dra. Maria Salete de Souza Nery  
Instituição: UFRB

Ass.:  \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara  
Instituição: UFBA

Ass.:  \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Mariana Mont Alverne Barreto Lima  
Instituição: UFC

Ass.:  \_\_\_\_\_

## **DEDICATÓRIA**

Para Cátia, companheira a quem devo – sem exageros nem pieguices – a vida.

## AGRADECIMENTOS

À Fapesb e à Capes, por terem se revezado, nessa ordem, como garantidoras da bolsa que permitiu meu afastamento temporário do trabalho e a conseqüente dedicação exclusiva ao Doutorado – condições que se revelaram determinantes para a conclusão satisfatória desta pesquisa.

À UESB e ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, por terem me permitido, desde o Mestrado, o prosseguimento de uma trajetória de pesquisa iniciada ainda na graduação em Jornalismo (concluída, aliás, na mesma universidade).

À minha orientadora, Milene de Cássia Silveira Gusmão, e a meu co-orientador, Edson Silva de Farias, pela generosidade e pelo carinho com que me absorveram neste ambiente acadêmico. Devo-lhes, acima de tudo, gratidão fraterna pelos ótimos momentos e pela amizade que foi construída ao longo destes últimos anos.

A Glauber Lacerda, amigo-irmão querido, a quem devo o incentivo inicial para tentar a seleção para o Mestrado – e de cujo companheirismo pude e posso desfrutar com frequência no trabalho, na pesquisa e na vida.

A Antônio, amigo querido apresentado pela não menos querida Raquel, que se tornou um companheiro para toda a vida.

A meus pais e minhas irmãs, que formam a rede de apoio existencial na qual tenho buscado abrigo.

A meus amigos e minhas amigas que também integram a mencionada rede.

“Minha vida é andar por esse país/ Pra ver se um dia  
descanso feliz/ Guardando as recordações/ Das  
terras onde passei/ Andando pelos sertões/ E dos  
amigos que lá deixei” (Luiz Gonzaga – Hervê  
Cordovil, *A vida do viajante*, 1953)

“A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino  
mandar/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega o  
destino pra lá” (Chico Buarque, *Roda-viva*, 1967)

“The long and winding road/ That leads to your  
door/ [...] I’ve seen that road before/ It always leads  
me here” (John Lennon – Paul McCartney, *The long  
and winding road*, 1970)

“Não sei onde eu tô indo, mas sei que eu tô no meu  
caminho/ Enquanto você me critica, eu tô no meu  
caminho” (Raul Seixas – Cláudio Roberto, *No fundo  
do quintal da escola*, 1977)

## RESUMO

Nesta análise sobre o ato de criação, predomina a ideia de que a criação ocorre a partir dos encontros. Admitindo-se que pensar é criar, chega-se à noção de que os encontros, embalados e/ou deflagrados pela experiência da mobilização afetiva, são propulsores do pensamento e do ato de criar – o que nos leva a considerar que, se os afetos induzem à criação, esta é o motor a movimentar os agentes em suas experiências existenciais. É o que os impele em suas trajetórias no mundo social, num movimento único e permanente de influências entre suas disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas que os envolvem (sem que seja possível identificar em tal movimento noções de início ou de fim, nem tampouco especulações sobre o ponto de partida onde se iniciaria a influência das disposições sobre as circunstâncias – ou vice-versa). Os encontros, enquanto unidades básicas dessa equação social e simbólica, e considerando-se as potências advindas de suas implicações afetivas, levam a pensar no estabelecimento de uma nova categoria analítica: a “transa”, que sintetiza em si os três elementos básicos desta pesquisa – memória, afeto e criação. Os agentes “transam” entre si, estabelecendo trocas simbólicas nas quais, de acordo com o movimento único e permanente citado acima, fornecem e absorvem sentidos, afetando e sendo afetados, constituindo um acúmulo informacional que lhes munirá o *habitus* com as disposições que serão suas “armas” nos embates simbólicos em que se envolverão ao longo de suas trajetórias. Desta maneira, o objetivo é elaborar uma compreensão sobre a formação e a trajetória do Grupo Baiano, formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé. A análise abrange o período que precede a formação do Grupo na Bahia, em fins da década de 1950, no contexto do sucesso da Bossa Nova como fenômeno cultural, até a virada entre as décadas de 1970 e 1980, época que coincide com o estabelecimento definitivo de uma cultura popular de massas no Brasil (cujo exemplo é a massificação das telenovelas e do fenômeno da Disco Music, ou discoteca) e, conseqüentemente, do estabelecimento dos artistas componentes do Grupo Baiano como figuras de autoridade na música popular brasileira e no cenário pop nacional.

**Palavras-chave:** Transa; Grupo Baiano; Trajetória; Memória; Afeto; Criação.



## ABSTRACT

In this analyse about the creation act, the main idea is that the creation starts from the encounters. According this reserarch, thinking is creation. Then, we argue that the encounters, from an experience like an affective mobilization, drives to thinking and to creation act. That drive us to think: if the affections drives to creation, the creation is what move the agents in their existential experiences. The creation moves the people in their ways in the social world, in a unique and harmonious movement of influences between their subjective dispositions and the objective circumstances (it's not possible identify in this movement the notions of starting or end, or speculations about where is the begining of the dispositions influence about the circumstances – or vice-versa). The encounters, like basic units of this social and symbolic equation, and considering the power of their affective implications, makes us to think about a new category of analyse: “transa” (originally an old Brazilian slang that means something like “transaction”), that synthesize, inside itself, the three basic elements that make this research: memory, affection and creation. The agents combine between theirself, coming together, making symbolic exchanges in which, according the unique and harmonious movement mentioned before, provide and absorb senses, affecting and being affected, creating a content of informations the provide their habitus with the dispositions that will be their “guns” in the symbolic fights in which they will be involved alongside their ways. Then, our purpose is elaborate a comprehension about the beginning and the *Grupo Baiano*'s way, constituted by the artists Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa and Tom Zé. The analyse includes the period before the beginning of the group, in Bahia, in late fifties, inside the context of the Bossa Nova beginning like a cultural phenomenon, until the period between the late seventies and the early eighties, when was constituted in Brazil a definitive massive popular culture (whose example is the massive success of the soap operas and the Disco Music phenomenon) and, like a result, the impose of the artists who constituted the *Grupo Baiano* like authority figures in the Brazilian popular music and in the national pop scene.

**Key words:** Transa; Grupo Baiano; Way; Memory; Affection; Creation.

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1. INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>11</b>  |
| <b>1.1 PRÓLOGO: CORPOS JOGADOS NO MUNDO.....</b>                              | <b>29</b>  |
| <b>2. ESTAÇÃO 1: BAHIA.....</b>   | <b>39</b>  |
| 2.1 Régua e compasso nas mãos.....  | 39         |
| 2.1.1 Traçando e “transando” caminhos.....                                    | 39         |
| 2.1.2 “Emoção criadora”: mobilização de afetos induz à criação.....           | 49         |
| 2.1.3 A nova batida, cheia de bossa.....                                      | 63         |
| 2.1.4 Imagens sonoras que “arrebata” e “encantam”.....                        | 73         |
| 2.1.5 Intuição: a inteligência a serviço da emoção.....                       | 78         |
| 2.1.6 Gil e Caetano: afinidades eletivas se encontram e se potencializam..... | 81         |
| 2.1.7 Entre rádios, alto-falantes, discos e televisões.....                   | 89         |
| 2.2 A lei natural dos encontros.....  | 103        |
| 2.2.1 As “bichas” do reitor.....  | 103        |
| 2.2.2 Fellini, Álvaro e Glauber: “choques metafísicos”.....                   | 120        |
| 2.2.3 Nós, por exemplo, no teatro Vila Velha.....                             | 129        |
| 2.2.4 Relações geracionais e incorporação de saberes.....                     | 136        |
| <b>3. ESTAÇÃO 2: RIO DE JANEIRO – SÃO PAULO – LONDRES.....</b>                | <b>142</b> |
| 3.1 Encontros e esbarros.....   | 142        |
| 3.1.1 Afinidades eletivas e baianas.....                                      | 142        |
| 3.1.2 Os baianos e a “publicidade”.....                                       | 146        |
| 3.1.3 As lutas de Nara Leão.....  | 150        |
| 3.1.4 “Transas” na Bahia.....   | 159        |
| 3.1.5 Uma cantora “internacional”.....  | 162        |
| 3.1.6 Opiniões e reações.....   | 170        |
| 3.1.7 A “invenção” do “grupo baiano”.....                                     | 176        |
| 3.1.8 Tropicália e Marginalia: disputas de sentido.....                       | 186        |
| 3.1.9 “Transas” entre cinema, vanguardismo e João Gilberto.....               | 208        |
| 3.1.10 “Intersemiose”: uma “transa” artística.....                            | 212        |
| 3.1.11 Questões de imagem.....  | 222        |
| 3.1.12 Desejo e medo como armas nas lutas simbólicas.....                     | 235        |
| 3.1.13 “Pequena África”: grupo baiano de pioneiros.....                       | 239        |
| 3.1.14 Depois da canção do Roberto, esses moços estão diferentes.....         | 262        |
| 3.1.15 Noites de “loucuras”.....  | 281        |
| 3.1.16 As contradições da “transa” com <i>O Pasquim</i> .....                 | 288        |
| <b>4. ESTAÇÃO 3 – BRASIL.....</b>   | <b>293</b> |
| 4.1 Dores e delícias.....   | 293        |
| 4.1.1 “Transas” entre sexualidade e política.....                             | 293        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>4.1.2 “Transando” os gêneros: “nem homem, nem mulher: gente”.....</b>       | <b>345</b> |
| <b>4.1.3 De 1966 ao Frenetic Dancin’ Days: a doce invasão dos “budas”.....</b> | <b>365</b> |
| <b>4.1.4 Tom Zé: o ocaso e o renascimento.....</b>                             | <b>389</b> |
| <br>   |            |
| <b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>398</b> |
| <br>   |            |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>410</b> |
| <br>   |            |
| <b>DOCUMENTOS ELETRÔNICOS.....</b>   | <b>414</b> |
| <br>   |            |
| <b>DOCUMENTÁRIOS.....</b>  | <b>416</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

Num trabalho acadêmico que se propõe a reunir, já no título, a tríade “memória, afeto e criação”, é preciso antecipar, nestas primeiras linhas, que o propósito, sobretudo, é elaborar uma análise sobre o ato de criação. Nesta tese predomina a ideia de que a criação ocorre a partir dos encontros. Admitindo-se que pensar é criar (e aqui não se trata do ato de pensar a partir de uma abordagem cartesiana, como se verá), chega-se à noção de que os encontros, embalados e/ou deflagrados pela experiência da mobilização afetiva, são propulsores do pensamento e do ato de criar – o que nos leva à seguinte consideração: se os afetos induzem à criação, esta é o motor a movimentar os agentes em suas experiências existenciais. É o que os move, de modo a comporem suas trajetórias no mundo social, num movimento único e permanente de influências entre suas disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas que os envolvem (sem que se possam identificar em tal movimento noções de início ou de fim, nem tampouco especulações sobre o ponto de partida de onde provém a influência das disposições sobre as circunstâncias – ou vice-versa).

É a partir do contato com a alteridade, já que somos agentes imersos num meio social, que somos estimulados a pensar e a criar, num processo de aprendizado e acúmulo de informações que nos leva à nossa formação como indivíduos. O encontro, enquanto unidade básica dessa equação social e simbólica, e considerando-se as potências advindas de suas implicações afetivas, leva a pensar no estabelecimento de uma categoria analítica que será esmiuçada nas próximas páginas desta introdução: a “transa”. Eis o termo que, de acordo com nossos propósitos metodológicos, sintetiza em si os três elementos básicos desta pesquisa – memória, afeto e criação. Os agentes “transam” entre si, estabelecendo trocas simbólicas em que, ao mesmo tempo (de acordo com o movimento único e permanente citado acima), fornecem e absorvem sentidos, afetando e sendo afetados, constituindo um acúmulo informacional que lhes munirá de disposições – as quais serão, por assim dizer, suas “armas” nos embates simbólicos nos quais serão envolvidos ao longo de suas trajetórias. Eis por que defendemos que os encontros – ou melhor, as “transas” – são processos simbólicos em que se misturam uma *memória*, acumulada em meio à experiência social e traduzida na potencialidade das disposições dos agentes; o *afeto*, enquanto mobilizador do ato de pensar e criar; e, por fim, a criação propriamente dita. E, tratando-se do ato de criar, interessa-nos principalmente, nesta tese, a criação artística como elemento a mover as trajetórias dos agentes que formam o grupo baiano nas “transas” em que se envolveram, desde a eclosão da

bossa nova, em fins da década de 1950, até o momento em que, simultaneamente ao fenômeno pop da discoteca, na virada das décadas de 1970 e de 1980, esses baianos se estabelecem como personagens componentes da mesma cultura popular de massas cujas engrenagens lhes haviam servido, antes, como mediadores de afecções (vide o contato “arreatador” com a bossa nova) e, ao mesmo tempo, elemento de reflexão poética e campo de trabalho criativo.

Antes de prosseguir com a introdução ao conteúdo desta tese, faz-se necessário, por força das circunstâncias atuais, registrar que, por mais que o campo cultural brasileiro se tenha modificado (principalmente as estruturas do que então se chamava de cultura popular de massas), certas ceulemas atuais parecem trazer à tona semelhanças entre o período histórico tratado neste trabalho e a contemporaneidade do momento em que estas páginas são escritas – para além da permanência e da relevância dos personagens do grupo baiano como referências culturais.

No momento em que se elabora esta tese, o campo cultural no Brasil encontra-se em mais um período de crise. Tal setor, de cujas hostes já se originaram inúmeros focos de pensamento crítico e de propostas para novas reflexões – e, muitas vezes, de resistência propriamente dita – acerca não apenas das concepções de cultura, mas também de projetos e concepções de país, passa por um processo de “desidratação”, provocada por iniciativas do Estado (a extinção do Ministério da Cultura é apenas um exemplo). Figuras ligadas ao campo cultural, cujo “prestígio” e “reconhecimento” atingiram tais dimensões a ponto de torná-las não apenas artistas respeitados, mas também de lhes garantir o *status* de pensadores, intelectuais e referências em matéria de posturas críticas e originais – além de proporem, nem sempre por meio da música, reflexões estéticas, políticas ou existenciais. Artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, embora ocupem uma posição de “cânones” na música popular brasileira e, por extensão, no campo cultural como um todo, atualmente tendem a ser hostilizados no Brasil por apoiadores e ocupantes do governo federal – e não em razão de meras discordâncias de ordem estética ou musical. Em meio às suas obrigações enquanto responsável por promover o bem-estar de mais de 200 milhões de pessoas, o governo federal alega defender o que considera a “tradição”, a “família”, a “moral” e os “bons costumes” contra tudo o que for considerado como possível “ameaça” a tudo isso, de acordo com o discurso oficial e o dos que o endossam (essa “responsabilidade” autoimposta ecoa as prioridades do governo civil-militar ditatorial instalado a partir de 1964). Por “ameaça”, leia-

se o que já mencionamos como o pensamento crítico, as reflexões e as propostas de resistência surgidas a partir de setores do campo cultural.

Tal discurso governamental vem a ser “legitimado” diariamente, via redes sociais, pela parcela da população que o defende – e, ao mesmo tempo, “legítima” ações criminosas levadas a cabo por algumas dessas pessoas, sob a alegação de agir em nome dessa espécie de “cruzada” conservadora pela qual se sentem oficialmente representadas. Os embates nas redes sociais – nas quais Gil, Caetano e vários outros artistas também marcam presença e se posicionam em questões para além do universo musical – costumam mobilizar milhares de pessoas. Estas informações demonstram que, apesar de algumas aparências, não estamos em 1968 nem em 1969 – mas muitos dos personagens e temas que tiveram lugar no enredo desses anos históricos, e nos imediatamente posteriores, permanecem, de alguma forma, relevantes, a começar pelos integrantes do então chamado “grupo baiano” – Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e – aqui também considerado um integrante, embora intermitente – Tom Zé.

No período que compreende os anos de 1968 e 1969, Gil e Caetano, assim como uma série de outras pessoas, muitas delas também ligadas ao campo artístico-cultural e à atuação política, famosas ou não naquele momento, foram vítimas de perseguições por serem consideradas “perigosas” para a segurança nacional<sup>1</sup>. Por exemplo, entre as novidades trazidas a público em 2020 pelo documentário *Narciso em férias*, no qual Caetano Veloso narra memórias dos 54 dias em que esteve preso, entre o final de 1968 e o início de 1969, há um documento recém-descoberto, elaborado pelos militares que o interrogaram na prisão, em cujas páginas o artista é descrito como “cantor de música de protesto, de cunho subversivo e desvirilizante”. Ambas as qualificações – “subversivo” e “desvirilizante”, esta última um primor de originalidade por parte da “inteligência” militar – são problematizadas com a profundidade que merecem na segunda parte deste trabalho, a qual denominamos “segunda estação”. Mas é possível adiantar, a julgar pela análise preliminar da própria maneira como se construiu ortograficamente tal expressão, que um dos riscos que os militares viam na figura artística de Caetano – e, pode-se pensar, na postura corporal e estética dos demais integrantes do “grupo baiano” – passava por uma suposta “ameaça” de desconstrução do que se

---

<sup>1</sup> No quartel da Vila Militar em Deodoro, Zona Norte do Rio de Janeiro, Caetano dividiu o espaço na cela com o ator Perfeito Fortuna (futuro integrante do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone), entre outros detidos. Na cela ocupada por Gil, estavam também o poeta Ferreira Gullar, o jornalista Paulo Francis e o escritor Antônio Callado. Nesse mesmo quartel, Caetano travou um inusitado contato com outro preso ligado às artes e à literatura: o editor Ênio Silveira, proprietário da Civilização Brasileira, então uma das principais editoras do país.

considerava, então de maneira “positiva”, como “viril”. Conforme o próprio artista comentou, a acusação, aos olhos de hoje, “faz pensar em atitudes antimachistas<sup>2</sup>”. Como já dito, aprofundaremos esta análise nos escritos posteriores aos primeiros dois capítulos.

Mais de cinquenta anos se passaram desde então. Mas algumas características autoritárias – de origens institucionais ou populares – permanecem, a exemplos de diversos protestos pelo país, nos quais os manifestantes pedem a volta do regime militar. Tais acontecimentos, entre outras consequências, inspiraram Caetano a relembrar sua experiência de prisão, nesse mesmo regime, e, a partir daí, traçar paralelos entre ambos os contextos: o do recrudescimento ditatorial de fins da década de 1960 e o da radicalização política de tintas conservadoras, inspiradas pela extrema-direita no período atual, imediatamente posterior a 2018:

Um sargento me chamou e fez questão de dizer que tinha feito parte do grupo que atacou fisicamente os atores de “Roda viva”, de Chico Buarque, embora isso dificilmente fosse verdadeiro. Os que fizeram isso eram semelhantes a manifestantes de extrema direita que hoje fazem marchas com tochas e xingam médicos que realizam um aborto legal em menor estuprada<sup>3</sup>.

No caso dos artistas componentes do “grupo baiano”, estes continuam em evidência, a ponto de merecerem a atenção especial, por um lado, de artistas, da imprensa, da intelectualidade, da crítica especializada, do público propriamente dito<sup>4</sup>. Por outro lado,

---

<sup>2</sup> Informações sobre o documentário *Narciso em férias*, os documentos da repressão e os comentários de Caetano a respeito, constam de uma entrevista de Caetano ao jornal *O Globo*. No site do jornal, o conteúdo da entrevista está restrito a assinantes, mas pode ser encontrado, na íntegra, em: <https://www.oestadonet.com.br/noticia/17914/caetano-veloso-minha-vida-teria-tomado-outro-rumo-nao-fosse-a-prisao/>. Acesso em: 6 de novembro de 2020.

<sup>3</sup> Nessa entrevista ao jornal *O Globo*, a respeito de *Narciso em férias*, Caetano faz referência a três episódios: 1) a invasão de membros do grupo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) ao teatro Ruth Escobar, em São Paulo, durante uma encenação da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, em julho de 1968, quando houve agressão física aos artistas e depredação do teatro; 2) o ato realizado por algumas dezenas de apoiadores do presidente Jair Bolsonaro, que marcharam munidos de tochas e máscaras semelhantes às do grupo supremacista branco norte-americano Ku Kux Klan, em frente à sede do Supremo Tribunal Federal (STF), em Brasília, em maio de 2020; 3) as manifestações de um grupo de radicais religiosos contra um procedimento de aborto devidamente autorizado pela lei, em agosto de 2020. Às portas da clínica onde se realizava a cirurgia legal de interrupção da gravidez, no Recife, eles xingavam de “assassino” o médico que coordenava o procedimento numa menina de 10 anos, que engravidara depois de ter sido violentada por um tio – o qual abusava sexualmente da garota desde que ela tinha 6 anos. Entrevista disponível em: <https://www.oestadonet.com.br/noticia/17914/caetano-veloso-minha-vida-teria-tomado-outro-rumo-nao-fosse-a-prisao/>. Acesso em: 6 de novembro de 2020.

<sup>4</sup> Em 2020, quando se iniciaram os tempos condicionados pela pandemia do novo coronavírus (até outubro de 2022, 687 mil brasileiros já haviam morrido em decorrência da covid-19), a necessidade de se evitar aglomerações levou os artistas a recorrerem a shows transmitidos via internet – as hoje populares *lives*. Caetano e Gil participaram de várias transmissões musicais desse tipo, tanto protagonizadas por eles próprios quanto como convidados por outros artistas. No caso de Caetano, uma dessas *lives*, realizada em 12 de novembro, foi

também são visados, de forma negativa, por governantes de ocasião, pretensos intelectuais<sup>5</sup> e seus acólitos, estes empenhados em combatê-los em nome de uma agenda política e comportamental que provocaria orgasmos nos militares que deram o golpe de Estado em 1964. Em suma, registre-se que Gil e Caetano, entre outros, encontram-se novamente colocados numa situação de embate, embora diferente daquela em que estavam entre 1968 e 1969. À parte alguns pontos paralelos na natureza das divergências em ambos os contextos, desta vez, as posições que esses artistas ocupam na trincheira são amplificadas pelas redes sociais – o mesmo ocorrendo a seus oponentes.

Finda a digressão a respeito de simetrias entre tempos passados e contemporâneos, passamos agora a outros assuntos, mais diretamente ligados ao conteúdo da tese a seguir. Mas, por falar em “orgasmos”, talvez a leitura deste trabalho possa vir a surpreender quem se atentar ao fato de que, já no título, o texto informa tratar-se aqui de “transas”. A depender da flexibilidade das disposições do *habitus* de quem puser as vistas sobre estas linhas (incluindo também as leituras que se limitarem às linhas que compõem o título), a possível surpresa pode se intensificar diante da constatação de que as tais “transas” partem de um “grupo” – cuja definição de origem como “baiano” poderá ser também ponto de partida para as mais variadas linhas de especulação (vide, por exemplo, o “hedonismo baiano”<sup>6</sup> de que falara Belchior nos anos 1970... Ou aqueles que, na década anterior, segundo o relato de Caetano Veloso, referiam-se ao grupo com o epíteto “surubaiana”<sup>7</sup>).

As primeiras páginas já deverão elucidar os possíveis leitores a respeito dos propósitos deste estudo, tornando evidente que conjecturas sobre “sexo grupal”, ou mesmo a respeito da tão antiga – e, ao mesmo tempo, tão contemporânea – concepção de “suruba” não constam dos eventuais atrativos que poderiam emergir deste esforço de pesquisa. De fato, pode-se adiantar que a análise de interpretações sobre a maneira como corpos e *personas* artísticas se propõem à criação e à difusão de mensagens embebidas por pretensas temáticas

---

destinada a arrecadar fundos para as campanhas de Guilherme Boulos (PSOL) e Manuela D’Ávila (PC do B), candidatos às prefeituras de São Paulo e Porto Alegre, respectivamente.

<sup>5</sup> Em outubro de 2020, o ex-astrólogo e escritor Olavo de Carvalho (1947-2022), considerado o ideólogo inspirador de um grupo de apoiadores do presidente Jair Bolsonaro, foi condenado pela Justiça a pagar uma indenização no valor de R\$ 2,9 milhões a Caetano Veloso. O processo fora aberto em 2017, quando Carvalho, em postagens na internet, acusara Caetano de pedofilia por ter se envolvido com sua atual esposa, Paula Lavigne, quando ela tinha 13 anos, e ele, 40. Informações disponíveis em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/olavo-de-carvalho-vai-pagar-r-29-milhoes-a-caetano-veloso-por-falsa-acusacao/>. Acesso em: 7 de janeiro de 2021.

<sup>6</sup> Entrevista com Jorge Mautner: “A música brasileira é poesia e profecia”. Texto: Daniel Oliveira. Fotos: Mila Cordeiro. Revista *Muito* nº 418, 10 de julho de 2016, p. 8.

<sup>7</sup> VELOSO, 2017, p. 167.



sensualizantes (ou, antes, as reações, sobretudo negativas, de alguns setores a tais manifestações artísticas) deverão pontuar elementos desta discussão – sobretudo no conteúdo que compõe a segunda parte desta pesquisa. Aqui tratamos de interesses, portanto, mais complexos do que a revelação de que este (a) ou aquele (a) agente/artista se envolveu (ou não) em relacionamentos sexuais (em grupo ou não) com quem quer que seja.

O que temos aqui é um esforço por analisar os diversos componentes que, de acordo com a nossa interpretação, contribuíram para a “formação” do que aqui chamamos de “grupo baiano”. Nesta primeira parte da tese, temos os encontros, as “transas” que embalaram e tornaram possível a reunião dos artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé – os quais, para se compor enquanto um “grupo”, passaram, antes, por contatos e envolvimento diversos com uma porção de agentes e eventos sociais, que desaguarão justamente no ápice que compõe a “formação” do grupo que, ainda na Bahia, não é chamado de “baiano” – mas passará a sê-lo a partir do instante em que, já constituído como “grupo”, tornar-se-á reconhecido como tal fora dos limites geográficos baianos. Na segunda parte, temos uma seleção de encontros, desencontros e esbarros nos quais os baianos, já sob a denominação genérica de “grupo baiano”. É a parte do trabalho em que nos detemos sobre a composição do grupo em si, as afinidades eletivas que o unem a ponto de estabelecer fusões, assim como o *modus operandi* com que opera e cria. E, na terceira, predominam as “transas” que envolvem questões de ordem política, comportamental e mercadológica, com destaque para as reações que causam em razão de evocarem, no período histórico aqui analisado, transgressões e problematizações em termos de sexualidade e construção de subjetividades. Da mesma forma, analisamos algumas consequências provenientes de tais posturas e as reverberações havidas nas trajetórias dos artistas analisados. As considerações finais trazem uma síntese que envolve, a título de ilustração, um caso especial de “esbarro” e “desencontro”: análise sobre as lidas de Tom Zé com os baianos e com a cultura popular de massas que absorveu seus companheiros e o expeliu por longo tempo, antes de seu retorno à cena, graças a uma legítima operação de transmissão intergeracional de saberes.

Nas páginas seguintes, apresentamos uma discussão teórica sobre memória e criação no campo musical. Uma relação que, da forma como a interpretamos, vem a ser permeada por manifestações e mobilizações afetivas, intermediadas menos pela racionalidade que pela intuição (esta numa acepção bergsoniana que está esmiuçada no primeiro capítulo). Tal relação de simbiose entre memória e criação, por meio dos afetos, desenvolve-se no seio das

relações sociais que aqui são analisadas a partir de uma base bourdieusiana – a qual nos oferece o arcabouço teórico necessário para pensar a ideia de “transa” – esta, sim, aquela que, a partir de agora, esperamos tornar minimamente familiar a quem já avança por estas linhas e pretende seguir pelas que vêm adiante. Adiantamos que, aos fundamentos teóricos que sustentam este texto, baseados por Pierre Bourdieu (1996; 1996; 1998; 2001; 2017) e sua construção analítica sobre o simbólico, acrescentam-se contribuições e reforços pinçados a partir dos postulados de Henri Bergson (2005; 2006; 2010) a respeito de relações entre tempo e memória, e, principalmente sobre a “emoção criadora”. Neste caso, a obra bergsoniana também é abordada aqui por intermédio da leitura e da interpretação feitas por Auterives Maciel Jr., em sua obra *O todo-aberto* (2017). Temos ainda as considerações de Norbert Elias (1994; 2002) a respeito do processo de formação social dos indivíduos a partir de suas relações uns com os outros, de modo a transcender os supostos limites entre as categorias de “indivíduo” e “sociedade”, e como essas relações, simultaneamente, interferem na disposição dos afetos e são também perpassadas por eles. Elias trata ainda, para nosso interesse, das relações geracionais e da maneira como estas se prestam às transmissões e à incorporação de saberes entre os seres humanos, transpondo os limites temporais entre as gerações. No caso dos postulados eliasianos, além do próprio autor, também contamos com outra intermediação, a cargo de Milene Gusmão (2014).

O termo “transa”, cujo arco de significados foi reduzido nas últimas três décadas a uma mera referência ao ato sexual entre duas – ou mais! – pessoas, chegou a possuir, durante as décadas de 1960 e 1970 – período que corresponde ao do recorte histórico no qual se situa a análise proposta aqui – um leque de significações bem mais ampliado. Podia-se referir a uma heterogênea série de coisas – inclusive o ato sexual.

Em 1978, por exemplo, a jovem atriz em ascensão Glória Pires, então com 15 anos e colhendo os primeiros louros de seu sucesso na novela *Dancin’ Days*, da TV Globo (novela da qual tratamos na segunda parte, quando abordamos o fenômeno da *disco music*), viu-se frustrada quando a polícia proibiu a realização de um desfile de produtos da marca Ellus, durante o qual ela desfilaria, numa discoteca de Belo Horizonte. De sua parte, as autoridades alegaram que o local era reservado somente a maiores de 18 anos. A edição 532 de *Veja*, de 15 de novembro de 1978, trazia as queixas da adolescente Glória Pires na página 97: “A Polícia só não vê as crianças de 5 anos vendendo limão de madrugada na rua. [...] Eu estudo,

mas escola não tem nada a ver com a vida. Puxar fumo, **transar** sexo, pode ser em qualquer lugar não só em discoteca” (grifo nosso).

Eis o sentido estritamente sexual de que já tratamos. Mas, à parte essa modalidade, o uso corrente da palavra, em regra, não costumava trazer componentes de malícia, ao mesmo tempo em que seu sentido podia ser generosamente flexível e holístico. Além do sexo, podia também estabelecer uma maneira de sugerir um relacionamento com substâncias psicoativas, em construção frasal semelhante à utilizada por Glória Pires. Em lugar de “transar sexo”, dizia-se “transar drogas”. Foi o que sugeriu o cineasta Luiz Carlos Lacerda, o “Bigode”, em entrevista ao jornalista Zuenir Ventura para o livro *1968: o ano que não terminou*. Lacerda relembra sua condição de triplo sofrimento no final da década de 1960, aos 22 anos, sujeito à repressão por parte do regime militar, em pleno surgimento do Ato Institucional nº 5 (AI-5), mas também incompreendido por seus próprios companheiros de militância esquerdista: “Você não pode imaginar o que sofria uma pessoa como eu, que era comunista, homossexual e **transava** droga” (VENTURA, 2018, p. 49; grifo nosso).

Porém, as possibilidades eram muito mais vastas para o termo “transa” do que apenas as referências a sexo e drogas. O cineasta Orlando Senna, contemporâneo do “grupo baiano” desde os primeiros anos em Salvador, antes mesmo de sua formação como tal, pôs em um de seus principais filmes o título *Iracema, uma transa amazônica*<sup>8</sup>. O jogo de palavras faz menção à rodovia Transamazônica, uma das obras megalomaniacas gestadas durante o governo do general ditador Emílio Garrastazu Médici (1969-1973). Entre os propósitos do filme, segundo Senna, estava a avidez por mostrar o que a equipe de filmagem viu na região onde a obra, uma das chamadas “joias” do “milagre econômico”, fora construída (e jamais seria plenamente concluída): “Queimadas gigantescas, prostituição miserável, a angústia dos nativos sendo expulsos para longe da estrada, contrabando de madeira, grandes corporações nacionais e multinacionais se instalando e destruindo a floresta, trabalho escravo” (LEAL, 2008, p. 211). Um dos sentidos contidos na “transa” presente no título do filme, que foi rodado em 1974, faz menção ao envolvimento da protagonista, uma jovem prostituta como as muitas que viviam em regiões miseráveis do Pará, com um caminhoneiro entusiasmado pelo

---

<sup>8</sup> *Iracema, uma transa amazônica* foi dirigido por Orlando Senna e Jorge Bodanzky. No filme, atores profissionais se juntam a nativos e não-atores, num roteiro aberto, fundindo também as fronteiras da ficção com a realidade. Diz Senna: “Em Iracema, a imitação da realidade (a tal ficção entre aspas) se funde com o real” (LEAL, 2008, p. 225). A personagem central foi interpretada por Edna de Cássia, então uma garota de 14 anos, “mestiça de índio com negro” (LEAL, 2008, p. 215), moradora de Belém – PA. Coube ao ator Paulo César Pereio o papel do caminhoneiro Tião Brasil Grande.

que acreditava serem as consequências positivas da construção da Transamazônica. Senna sintetiza: “Muitas histórias eram possíveis, mas a que mais se evidenciava era a ligação entre os caminhoneiros e as jovens prostitutas, personagens de grande evidência naquele mundo tortuoso” (LEAL, 2008, p. 212).

Já para o ator Hamilton Vaz Pereira, a palavra “transa” servia para resumir, em entrevista à *Veja*, os aprendizados que levaram à sobrevivência do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, formado nos anos 1970, do qual fizeram parte, além dele, atores e atrizes como Perfeito Fortuna, Regina Casé, Evandro Mesquita e Patrícia Travassos. Neste caso, o uso sintetiza a convivência total, conjunta, coletiva de vivências e saberes – enfim, a troca de afetos que é tão cara aos propósitos deste trabalho de pesquisa:

Sentimos que, para o grupo sobreviver, seria preciso **transar** tudo juntos, os bodes, a alegria, os medos. [...] Precisávamos nos amar ou nos odiar completamente, trabalhar em cima de nossas próprias dificuldades, em lugar de fazer delas um empecilho. (PEREIRA, 1978, p. 66; grifo nosso)

Ainda em se tratando de palco e de teatro, Maria Bethânia valeu-se do termo para definir sua relação com ambos. Em 1974, quando apresentava o show *A cena muda*, a cantora, talvez ciente e ciosa das potências que poderiam advir das ambiguidades estéticas (ou da ausência de rótulos limitadores) contidas em sua figura artística, anunciava numa reportagem da revista *Pop*: “No palco, sou deusa e bruxa ao mesmo tempo”. E, sobre como lidava com esse mesmo palco, comentava, acrescentando elementos de mistério:

É tudo muito estranho: o palco me assusta, mas também me fascina demais. É uma **transa** mágica, cheia de medo e paixão ao mesmo tempo. Por isso, tenho certeza de que o meu lugar é no palco. Eu devia mesmo ser atriz de teatro! (grifo nosso).

Se Bethânia dizia “transar” com o palco que temia e fascinava, os possíveis ingredientes de erotismo presentes nessa relação não se explicitavam – antes, eles se diluíam na complexidade de sentidos contida na declaração da cantora, repleta de nuances. Mas a afirmação parece conter evidências de que haveria, entre o palco e a artista, uma excitante e potente relação de “troca”, em que ambas as partes pareciam se beneficiar e se satisfazer.

Dois anos antes de Bethânia estrear *A cena muda*, a revista *Veja* publicou uma reportagem sobre o lançamento do LP *Transa*, de Caetano Veloso. Na página 80 de sua edição 189 (19 de abril de 1972), a revista fez menção à elasticidade que caracterizava o

termo então em voga, pinçado por Caetano para nomear seu álbum, gravado em Londres em 1971 e lançado no Brasil pouco depois de seu retorno do exílio, em 1972:

Na linguagem da moda, a palavra “transa” tem a mobilidade das ideias vagas. Em resumo, pode referir-se desde transações comerciais aos negócios mais abstratos, envolvendo ou não duas ou mais pessoas. E é nesse vasto campo de possibilidades que se desenham os limites do novo LP de Caetano Veloso, **TRANSA** [...] (aspas, grifo, negrito e maiúsculas mantidos do texto original).

Além do conteúdo do álbum, a capa podia ser considerada uma “obra de arte”. A julgar por sua originalidade e pela heterodoxia em relação à média das concepções visuais de discos lançados no Brasil à época, poder-se-ia chamá-la de happening – ou um convite a algo do tipo. Era, segundo dizia *Veja*, um “discobjeto”, idealizado por Álvaro Guimarães, o mesmo diretor teatral que, conforme veremos mais adiante, fora decisivo para o início das trajetórias artísticas de Caetano Veloso e Maria Bethânia.

Todo esse capricho que fora bancado pela gravadora Philips (e que, fatalmente, teria reflexos no preço do disco nas lojas), aliado ao relançamento de antigos álbuns da dupla Gil e Caetano, na esteira da repercussão do retorno de ambos ao Brasil, levou a *Veja* a cair na tentação da ironia: a associação de “transa” àquela que pode ser sua palavra originária – “transação”, neste caso, no sentido comercial que se torna ironicamente evidente. Assim, a revista se refere às “transas” dos baianos com os ditames do mercado fonográfico – o que, se por um lado lhes atribui (ou à gravadora) um inegável senso de oportunidade em termos financeiros (o que, em certos momentos, também lhes rendeu críticas), por outro, parece reconhecer que Gil e Caetano dispunham, naquele momento, de um capital simbólico cujo volume diferia em termos qualitativos daquele que apresentavam três anos antes, quando foram expulsos do Brasil.

Depois de mais de 30 000 compactos vendidos do “Carnaval de Caetano”, o LP “Barra 69”, um velho show dos dois precariamente gravado no teatro Castro Alves, na Bahia. E, enquanto preparam – para os próximos dias – o lançamento de “Transa” (cuja capa dobrou o preço da produção), a Philips estuda o relançamento do segundo LP de Gilberto Gil, gravado em 1968 e retirado de catálogo há quase dois anos por suas baixas vendagens. É mais um sintoma de que – transas contra ou a favor – os baianos continuaram representando também boas transações. (*Veja*, 19/4/72, p. 81)

Longe das implicações comerciais, e agora numa concepção mais próxima do sentido que nos interessa aqui, o termo “transar” foi utilizado pela atriz Leila Diniz, também em 1972, para descrever, ternamente, as primeiras manifestações de interação social de sua filha recém-nascida, Janaína, a quem dera à luz em 19 de novembro de 1971. As anotações a seguir constam do diário de Leila, e foram reproduzidas em sua biografia, escrita pelo jornalista Joaquim Ferreira dos Santos.

Toco com meu dedo em cima da mão dela, de leve, ela se movimenta como um bichinho despertando. Uma vez ficou com o mindinho pendurado num dedo meu por vários minutos. [...] Seus olhos parece que veem, suas sobrancelhas franzidas, fica séria – igualzinha ao Ruy<sup>9</sup>. Tão pequetita. Tão gente começando a **transar**. A crescer. (SANTOS, 2008, p. 226; grifo nosso)

Gente começando a “transar” e a “crescer” – algo que, conforme se pode atestar pelas impressões de Leila e em sintonia com a compreensão que interessa a este trabalho –, só se torna possível por meio do encontro com o outro. Neste caso, o encontro da filha com a mãe, naturalmente ocupando o posto de primeira responsável por esse “crescimento”. Como detalharemos nas páginas seguintes, a própria noção de individuação é um resultado da convivência social entre os seres humanos. Neste sentido, a relação entre “transar” e “crescer” torna-se um círculo vicioso, marcado pela unicidade e pela permanência que, neste trabalho, também vamos atribuir às relações entre as disposições subjetivas do agente social e as circunstâncias sociais objetivas que o rodeiam e o envolvem.

A mesma Leila Diniz, ao participar de um programa especial da cantora Elis Regina, exibido pela TV Globo em 1º de janeiro de 1972, também se vale dos termos “transação” e “transa” para se referir ao show de teatro de revista *Vem de ré que eu estou de primeira*, estrelado por ela no Salão de Viena, no Leblon, zona sul do Rio de Janeiro. Numa cena do programa, ao responder à pergunta da cantora (que, além de sua amiga, era cliente<sup>10</sup> da boutique Doze, em Ipanema, da qual Leila era sócia) sobre o espetáculo, a atriz contou que “o

<sup>9</sup> O cineasta Ruy Guerra, pai de Janaína. Moçambicano, chegara ao Brasil no final dos anos 1950 e dirigira dois dos principais filmes do Cinema Novo – *Os cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1963). É também parceiro de Chico Buarque na peça *Calabar, o elogio da traição* e em canções como *Bárbara*, *Ana de Amsterdã*, *Tatuagem*, *Fado tropical* e *Não existe pecado ao sul do Equador*.

<sup>10</sup> Além de Elis, a clientela da boutique Doze incluía Betty Faria, Odete Lara, Scarlet Moon, Susana de Moraes, etc. A manequim Vera Barreto Leite, sócia de Leila, relembra: “A gente fazia roupa hippie. Hippie de boutique. Nós éramos completamente antiguerra, pró-paz. Éramos contra tudo que era permitido, inclusive na moda. A Leila grávida foi minha modelo preferida”. (LEITE apud SANTOS, 2008, p. 221)

show tá gênio, lá, toda noite aquela **transação** no Salão de Viena. Badalação, muita pluma, muita confusão”<sup>11</sup>. Nota-se que Leila não quis dizer que os atores e a plateia se entregavam a orgias todas as noites em pleno ambiente do teatro. Em lugar disso, havia interações sociais, encontros que resultavam de – e levavam a – mobilizações afetivas entre ela, como artista principal, e o público que frequentava seu espetáculo.

Interessante notar que Leila ficara marcada, a ponto de tornar-se uma espécie de “mito”, após ter concedido uma entrevista ao jornal alternativo *O Pasquim*, em novembro de 1969, na qual falava sobre seu estilo de vida, livre do moralismo que predominava entre a maioria da população – moralismo este que era, digamos, “defendido” e vigiado pelo regime militar então vigente (um posicionamento conservador que permaneceria entre nós de maneira insuspeitada, diluído entre os brasileiros, até retornar à institucionalidade pela via do voto, de forma um tanto radicalizada e “caricatural” – e adaptada à “realidade” das redes sociais –, nas eleições presidenciais de 2018).

Um dos reflexos da liberdade comportamental da atriz, além da naturalidade com que lidava com o sexo, era sua forma de expressão, pontuada por palavrões – que, nas páginas d’*O Pasquim*, em razão da possibilidade de censura governamental ou apreensão nas bancas, foram substituídos por asteriscos (o que de modo algum impediu que os leitores compreendessem o que ela de fato quisera dizer).

Mas, embora seu cardápio de palavrões fosse diversificado, naturalmente não constava dele a palavra “transa”. Pelo menos, não nesse sentido considerado “chulo” – muito pelo contrário, a julgar por seu comentário a respeito da “transa” e do “crescimento” da filha recém-nascida. Para se referir ao ato de fazer sexo, assim como a maioria de seus contemporâneos, Leila se valia de outro termo: “trepar”. Num trecho da entrevista que, por motivos óbvios, foi deixado de fora da edição final d’*O Pasquim* que foi às bancas no final de novembro de 1969, ela sintetizou seu estilo de vida: “Eu gosto é de trepar, porra!” (SANTOS, 2008, p. 159) Ao responder a uma pergunta do jornalista Luiz Carlos Maciel, por exemplo, sobre qual seria a frequência ideal de “trepadas” por semana para que um casal mantivesse uma vida sexual minimamente harmônica, Leila disparou, entre risos gerais:

[...] Eu acho que, pra mim, seria bacana trepar todo dia. Agora, eu não me importaria se, por dia, fossem uma, duas ou três, não. Ou vinte, ou mil. Pra

---

<sup>11</sup> Parte do diálogo entre Elis Regina e Leila Diniz está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6LsS16s0SQ>. Acesso em: 19 de dezembro de 2020.

mim, tanto faz, eu tenho uma puta resistência física. [...] Já me aconteceu isso, de passar uns três dias não fazendo outra coisa na vida senão trepar sem parar.<sup>12</sup>

“Tregar”, portanto, podia ser apenas uma entre as várias consequências a que podia chegar uma “transa” entre duas – ou mais, reitere-se! – pessoas. Assim como uma “transa” poderia ocorrer entre uma pessoa e qualquer manifestação artística a que ela tivesse acesso, e que a mobilizasse afetivamente – aliás, é este o cerne de nosso trabalho.

“Transar” pode ser qualquer manifestação de encontro de afetos, mobilizados e capazes de mobilizar os agentes envolvidos na “transa”. No mesmo *O Pasquim* em cujas páginas Leila Diniz se tornara “mito” e falara sobre seu estilo de vida, o cineasta Glauber Rocha, assíduo colaborador e personagem caro às trajetórias do “grupo baiano” desde bem antes de sua constituição, publicara na edição 80 (14 a 20 de janeiro de 1971) um artigo com um título enigmático: *Pô arti*. Bem a seu estilo característico, afeito à criação de neologismos e à atribuição de sentidos alternativos a palavras já existentes, sem que a ortodoxia aos limites clássicos da língua portuguesa lhe prejudicasse a divagação, Glauber trata sobre algo misterioso, e, para isso, utiliza mais de dez vezes o termo “transa”, repetindo-o com outras variações como *transação*, *trança*, *entrançada*, *entredada*, *entremoniada*, *transandina*, *transitiva*, *transitada*, etc. Em alguns momentos, o texto chega a soar como um “mantra”. Num trecho que soa menos hermético aos não iniciados, Glauber vaticina:

A transa se faz dentro e fora do sistema. Aquela transa infinita não tem fronteira, não se doutrina, não se amarra regras, bestiário, ideologia. A transa **mesmo** é legal e secreta, liga segredos, extremos, opiniões, configurações, realidades, baixa Xangô, envereda, venena saladas, um pé na cozinha, outro no tapete, não tá na cozinha nem no tapete, pôarti, fantasma voador, drácula, transdiferente e por aí. (ROCHA, 1971, p. 24; grifo mantido do texto original)

O que é possível conjecturar, a partir do tratado glauberiano, dá uma ideia de totalidade, vastidão – chega a lembrar o vasto “campo de possibilidades” de que falara a reportagem de *Veja* sobre o LP *Transa*. Deduz-se que a “transa” pode ser considerada algo onipresente na língua e na linguagem, no contexto histórico que interessa a este trabalho.

Eis por que chegamos ao termo “transa” para sintetizar a nova categoria analítica que, aqui, faz as vezes de unidade básica de análise. Após a descrição com tantos exemplos que

---

<sup>12</sup> Áudio com parte da entrevista disponível em: <https://radiobatuta.com.br/especiais/leila-diniz-sem-censura/>. Acesso em: 19 de dezembro de 2020.



demonstram as características holísticas dessa palavra, retomamos outro termo que traz em si sentidos semelhantes e igualmente indispensáveis a este trabalho: encontro. “Transas”, em última análise, são encontros – que, em diversos momentos, podem também ser esbarros, pois não há somente harmonia nesses contatos simbólicos entre agentes. Já está dito, no início desta introdução, que as “transas” – e, portanto, os encontros – são oportunidades em que se fazem funcionar os mecanismos do ato de criação (o qual não ocorre após os encontros, mas em seu decorrer, visto que, como já sabemos, o movimento que o origina não possui ponto de partida ou destino final, tampouco momento marcado para começar).

Todo o arcabouço informacional mobilizado nos encontros, nas “transas”, organiza-se na memória dos agentes envolvidos. A memória acumulada na vivência e nas trocas simbólicas que compõem o processo de individuação de cada um de nós. Essa memória, à qual Bourdieu não se referiu especificamente em seu universo teórico, é aquela a que ele nos remete ao nos sugerir sua concepção de *habitus*. Encontros são embebidos da memória que se mobiliza mediante as afecções. Neste caso, no que se refere aos afetos, cabe registrar a contribuição de Bergson por meio da ideia de que o “arrebato” que precede a emoção criadora se deve à entrega do indivíduo à mobilização afetiva, permitindo assim que a emoção criadora se manifeste. O ato de criar é condicionado pelo amálgama conceitual que envolve memória e afeto – o que não significa que dele resulte; em vez disso, perpassa-o. Reforçando: não há noções de origem ou destino quando se trata desse movimento circular formado por memória, afeto e criação. Tais conceitos são impregnados uns pelos outros. A mobilização de afetos envolve memória, que envolve pensamento, que envolve criação – e não necessariamente nessa ordem, ou em qualquer outra. Leiamos Bergson e sua crítica às corriqueiras tendências à suposta dualidade entre razão e emoção, optando por permear todo o ato de criar com a afecção:

Criação significa, acima de tudo, emoção. Não se trata apenas da literatura e da arte. Sabemos o que uma descoberta científica implica de concentração e de esforço. O gênio foi definido como uma longa paciência. É verdade que nos representamos a inteligência à parte, e à parte também uma faculdade geral de atenção, a qual, mais ou menos desenvolvida concentraria mais ou menos fortemente a inteligência. Mas como poderia esta atenção indeterminada, exterior à inteligência, vazia de matéria, pelo simples facto de se unir à inteligência, fazer surgir desta o que nela não estava? (BERGSON, 2005, p. 51)

Aqui, o autor analisa mais detidamente o papel exercido pela mobilização dos afetos no processo criativo:

Digamos que o problema que inspirou interesse é uma representação dobrada por uma emoção, e que a emoção, sendo ao mesmo tempo a curiosidade, o desejo e a alegria antecipada de resolvermos um problema determinado, é única como a representação. É ela que impele a inteligência em frente, apesar dos obstáculos. É ela sobretudo que vivifica, ou antes vitaliza os elementos intelectuais com os quais fará corpo, recolhe a todo o momento o que virá a poder organizar-se com eles e obtém, por fim, do enunciado do problema o seu desabrochar em solução. O que não será isto na literatura e na arte! A obra genial saiu, as mais das vezes de uma emoção única no seu género, que teríamos crido inexprimível, e que quis exprimir-se. Mas não acontecerá o mesmo com toda a obra, por imperfeita que seja, em que entra uma parte de criação? (BERGSON, 2005, p. 52)

Eis que, agora, Bergson trata das diferenças entre o pretenso criador que se deixa levar pelas afecções e aquele que tenta dela prescindir. O autor se vale do exemplo da literatura, mas tal alegoria pode perfeitamente ser levada ao caso da música popular brasileira, campo de interesse deste estudo:

Quem quer que se tenha exercitado na composição literária terá podido comprovar a diferença entre a inteligência deixada a si mesma e a que é consumida pelo fogo da emoção original e única, nascida de uma coincidência entre o autor e o seu sujeito, quer dizer de uma intuição. No primeiro caso o espírito trabalha a frio, combinando entre elas as ideias, vazadas de há muito em palavras, que a sociedade lhe entrega em estado sólido. No segundo, dir-se-ia que os materiais fornecidos pela inteligência entram previamente em fusão e que a seguir se solidificam de novo em ideias desta feita informadas pelo próprio espírito: se estas ideias deparam com palavras preexistentes para as exprimir, o facto produzirá quanto a cada uma delas o efeito de uma boa sorte inesperada; e, para dizer a verdade, muitas vezes foi preciso ajudar a fortuna, e forçar o sentido da palavra para que esta se moldasse segundo o pensamento. O esforço é na circunstância doloroso, e o resultado aleatório. Mas é então somente que o espírito se sente ou se crê criador. Deixa de partir de uma multiplicidade de elementos já feitos para chegar a uma unidade compósita em que haverá um novo arranjo do antigo sentido. (BERGSON, 2005, p. 52)

Acima, por “novo arranjo do antigo sentido”, compreendamos a ideia de criação de algo novo, original, em detrimento da “multiplicidade de elementos já feitos”, ou seja, a mera reprodução de elementos preexistentes, caracterizada pela “frieza” e pela ausência do “fogo” do “espírito”. Daí, temos a equação conceitual que sustenta a ideia do encontro e da mobilização de afetos como elementos primordiais nesta análise, em que optamos pelo uso do termo “transa” por considerá-lo tão original quanto oportuno – embora não seja exatamente novo. No entanto, a novidade – ou o “novo arranjo do antigo sentido” – estaria exatamente no uso que aqui se faz dessa palavra, valendo-nos dela para abrigar e sintetizar, sob sua vasta possibilidade de sentidos, a produção conceitual que fundamenta este trabalho. Afinal,

estamos tratando de um grupo de criadores em matéria de música popular que, a julgar pela pesquisa levada a cabo para o desenvolvimento deste trabalho, não costuma “trabalhar a frio”.

Convenhamos que tal possibilidade de qualquer agente se deixar “incendiar” pelo “fogo da emoção única e original” não existiria, não fosse o contato desse agente com os outros – ou com criações produzidas por esses outros. Dito por outras palavras, à guisa de reforçar aqui uma vez mais a ideia central, os encontros são condições indispensáveis para que a “emoção criadora” possa se manifestar. Afinal, qualquer indício de afeto que possa ser identificado por nossas vias sensoriais é provocado no decorrer de uma “transa” – de qualquer ordem – em que tenhamos tomado parte. Definitivamente, não cabe nesta tese a ideia de que os indivíduos são ilhas autônomas que bastam em si mesmos.

Conforme adiantamos, é indispensável para esta análise o já citado conceito de *habitus*, a partir de Bourdieu – o qual será explicitado em suas dimensões teóricas nas próximas páginas. Mas, antes desse adensamento analítico, podemos nos valer de exemplos que ilustram a maneira como tal conceito nos servirá. Trata-se do que se convencionou chamar de “segunda pele”, que os agentes incorporam ao longo de suas trajetórias. Em outras palavras, é uma memória corporal, a qual se manifesta, muitas vezes, sem que sequer possamos nos dar conta de como ela se constitui enquanto tal. Algo como um “jeito de corpo”, o termo citado por Caetano Veloso na canção homônima lançada em 1981. Como se o tempo que vivemos se incrustasse em nós e se traduzisse em disposições que, inscritas enquanto potências permanentes, podemos acionar ou não, de acordo com as circunstâncias em que nos inserimos. Algo ilustrado à perfeição pelo cantor e compositor Taiguara (1945-1996), em apenas dois versos da canção *Hoje*, lançada no mesmo ano em que Gil e Caetano partiram para o exílio em Londres - 1969: “Hoje trago em meu corpo as marcas do meu tempo...”.

Marcas do tempo inscritas no corpo... Um fenômeno, por exemplo, que Caetano identifica em Gil e em sua relação com a música, tal qual a da cantora norte-americana Billie Holiday (1915-1959) – e, portanto, com o que, a partir daí, resultaria numa sua tão decantada “musicalidade”:

Ser músico para ele [*Gil*] sempre foi uma banalidade (quando um dono de bar perguntou à jovem Billie Holiday se ela sabia cantar, ela, que estava procurando um emprego como dançarina porque estava morrendo de fome, respondeu: “Claro, quem não sabe cantar?”. Era inerente a ela: não dava

trabalho, não era trabalho, não podia dar dinheiro) [...]. (VELOSO, 2005, p. 97)

Ao longo deste trabalho, procuramos propor uma interpretação a respeito de como Gil e seus companheiros de trajetória do “grupo baiano” chegaram a essa condição de poder dispor de uma memória artístico-musical inscrita em seus corpos, a partir das suas práticas sociais (a relação entre suas disposições subjetivas e as circunstâncias sociais nas quais se inseriram), e como se valeram dessa memória para elaborar suas próprias criações como artistas. Essa memória, que se acumula ao longo do tempo, não nos interessa enquanto algo pertencente àquilo que se convencionou chamar de “passado”: ao invés disso, tal memória se nos apresenta a partir de seu potencial enquanto propulsora de novas criações.

Ainda no campo artístico, e desta vez adentrando novamente o ambiente do teatro, insistimos numa imagem, a fim de explicitar o que o termo *habitus* nos traduz. O que ocorre a Gil e a Billie Holiday, em termos de incorporação de uma habilidade musical, foi sentido pelo ator Flávio Migliaccio<sup>13</sup>, no que diz respeito a um “jeito de corpo” relacionado a uma forma particular de interpretação teatral. Na mesma década de 1960 em que o “grupo baiano” chegou ao Rio de Janeiro e a São Paulo, passando a ocupar um espaço (ou seriam vários espaços?) na música popular brasileira (e, posteriormente, em outros campos), Migliaccio iniciava sua trajetória como ator no Teatro de Arena, sob a direção de Augusto Boal (1931-2009) – o mesmo Boal que recebeu Maria Bethânia, em 1964, atendendo ao pedido de Nara Leão (1942-1989) para que a jovem aspirante a cantora, a quem Nara conhecera numa viagem à Bahia, a substituísse no espetáculo *Opinião*, dirigido por ele, Boal, e do qual também faziam parte os compositores João do Vale (1934-1996) e Zé Kéti (1921-1999). (Mais um exemplo de como se torna impossível deixar de falar em “transas” e “encontros” neste trabalho.)

Segundo Migliaccio, Boal orientava seus atores a interpretarem de uma maneira mais natural, realista, evitando a atuação empostada que estivera em voga no teatro brasileiro até então.

---

<sup>13</sup> Flávio Migliaccio foi ator, diretor, produtor, roteirista e cartunista. Além da trajetória no teatro, notabilizou-se na televisão em diversas novelas e outros programas. Destacou-se com o personagem Xerife, interpretado por ele na novela *O primeiro amor* e no seriado *Shazan, Xerife & Cia*, ambos exibidos pela TV Globo na década de 1970. Outro personagem de sucesso foi o Chalita, no seriado *Tapas e beijos* (2011). No cinema, esteve em filmes como *Todas as mulheres do mundo* (1966), de Domingos Oliveira, protagonizado por Leila Diniz e Paulo José, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Seu último papel no cinema foi em *Hebe: a estrela do Brasil* (2019), em que interpretou Fego, o pai da protagonista. Suicidou-se em maio de 2020, aos 85 anos.

O Boal falava que era para sermos naturais, que devíamos evitar a empostação, mas eu já era assim, já falava daquele jeito [...]. Enquanto para os outros que já estudavam era difícil, para mim era algo muito simples. Eu venho do Tucuruvi... pus meu corpo e minha voz no palco e tudo aquilo aconteceu<sup>14</sup>.

O ator, portanto, ao pôr, como ele mesmo disse, “meu corpo e minha voz no palco”, pôs também ali, ao mesmo tempo, o resultado, até aquele instante, de sua trajetória. Pôs ali sua história pessoal. Ou, dito de outra maneira, o esquema de disposições que acumulara até então. Ou ainda, recorrendo à inspiração poética de Taiguara, mostrou “marcas do tempo”, que trazia no corpo no dia em que se apresentou pela primeira vez no Teatro de Arena sob a direção de Augusto Boal. Analisando sua descrição daquele momento, é impossível deixar de pensar em algo permanente nesta análise: há uma presença do movimento único e permanente entre nossa autonomia e nossa potencialidade subjetiva, enquanto agentes criadores, e as circunstâncias objetivas que nos rodeiam, às quais estamos permanentemente submetidos. O que fazemos e criamos, de acordo como defendemos a partir da inspiração bourdieusiana, é resultado dessa relação simbiótica, que se traduz em práticas sociais. Por outro lado, o ator se deixou levar pela “intuição” bergsoniana, expressando suas afecções no palco do Arena e exprimindo a mencionada inteligência “consumida pelo fogo da emoção original e única”.

Eis o exemplo de como Migliaccio teve iniciativa e autonomia para criar e, certamente, pode ser responsabilizado pelo que criou – mas certamente não o teria feito, não fosse pelas circunstâncias (diante da proximidade entre o palco e a plateia, não faria sentido falar alto demais ou com a antiga empostação europeia) ou pelas informações que acumulara em sua trajetória parcial (incluindo as orientações do diretor e as de que ele próprio já dispunha). Observe-se que aquilo que, para seus colegas, tinha de ser alcançado após um profundo esforço de estudo, para ele era “natural”, por estar inscrito em seu corpo.

Boal fundou, logo na sua entrada, o laboratório de interpretação, para quebrar a interpretação do teatro tradicional, tipo o TBC [*Teatro Brasileiro de Comédia*], que não servia para a gente, mais empostada, com a voz projetada, de tradição europeia. Começava a busca pela interpretação brasileira. O Arena ajudou nisso, pois era pequeno, 155 lugares, o espectador ficava a um metro de distância. Fomos obrigados a interpretar de uma forma mais realista. Mas vou ser sincero: não busquei nada, eu já era assim. Para os

---

<sup>14</sup> AUTRAN, Paula; NEIVA, Sara Mello. *Nunca me acostumei à TV, disse Migliaccio em entrevista*. Folha de S. Paulo, 21 de maio de 2020. Ilustríssima. [online] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/nunca-me-acostumei-a-tv-disse-migliaccio-em-entrevista.shtml>. Acesso em: 6 de janeiro de 2021.

outros foi mais difícil, porque já tinham uma forma de representar. Eu, como não tinha nenhuma [risos], foi mais fácil fazer o que o Boal pedia. Ele falou: “Você tem que ser natural”. Eu pensei: “Então, não vou fazer nada, pô!” [risos]. Eu não tinha ideia de que estava inaugurando uma nova forma de representar<sup>15</sup>.

Em suma, é desse processo social de incorporação de saberes que trataremos ao longo das próximas páginas. Nelas estão saberes que se originaram de minha relação, desde a infância, com produtos da mesma indústria cultural pela qual desfilaram e ainda desfilam os artistas que compõem o grupo baiano. Saberes que fui incorporando por meio do mesmo processo de absorção e transmissão de conhecimentos que descrevo neste trabalho. Ao longo desta pesquisa, pude encontrar sentidos antes desconhecidos, que interligam a empiria aqui analisada com os eventos contemporâneos que nos rodeiam. Mais que um esforço acadêmico e teórico, esta tese é resultado de uma experiência existencial. A empiria que compõe este trabalho, aliada ao estofa teórico levantado em conjunto com a orientadora e o co-orientador, consitui-se numa realização que contempla uma trajetória pessoal, mas que ao mesmo tempo a transcende. E acaba por resultar num perfeito exemplo de como minhas disposições subjetivas se harmonizam com as circunstâncias objetivas nas quais me envolvi ao longo de minha trajetória. Este trabalho é consequência direta dos embates simbólicos que fundamentaram meu próprio processo de individuação.

## 1.1 PRÓLOGO: CORPOS JOGADOS NO MUNDO

Tendo listado aqui tantos exemplos de como, tal qual escrevera e cantara o poeta e compositor Vinícius de Moraes (1913-1980) no *Samba da bênção*, “a vida é a arte do encontro” – reconhecendo também que essa mesma vida era repleta de “desencontros” (estes igualmente podendo ser interpretados como decisivos para o desenrolar de uma trajetória) – reiteramos que esses “encontros”, essas “transas”, simbolizam o que move os agentes a acionarem suas disposições enquanto criadores no campo artístico. Pondo seus corpos e suas vozes nos palcos, como disse Flávio Migliaccio, ou “jogando o meu corpo no mundo”, como escreveu outro poeta e compositor, Galvão, na canção *Mistério do planeta*, lançada pelo grupo musical Novos Baianos: “Vou mostrando como sou / E vou sendo como posso /

---

<sup>15</sup> AUTRAN, Paula; NEIVA, Sara Mello. *Nunca me acostumei à TV, disse Migliaccio em entrevista*. Folha de S. Paulo, 21 de maio de 2020. Ilustríssima. [online] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/nunca-me-acostumei-a-tv-disse-migliaccio-em-entrevista.shtml>. Acesso em: 6 de janeiro de 2021.

Jogando meu corpo no mundo / Andando por todos os cantos / E pela lei natural dos encontros / Eu deixo e recebo um tanto [...]”.

O ato de deixar e receber “um tanto” é uma característica indiscutivelmente ligada a qualquer encontro. Aqui caberia questionar: um tanto de quê, afinal? Diríamos, com base nas considerações a que chegamos com este estudo, que se trata de “um tanto” de algo que envolve memória, afeto e criação. A memória que constituímos a partir das informações e dos conhecimentos que incorporamos de forma cumulativa aos nossos corpos, no decorrer de nossa inserção na sociedade, afetando e sendo afetados, criando conteúdos simbólicos e absorvendo criações partidas de outrem. Dir-se-ia, então, que a tal “lei natural dos encontros”, de que fala a canção dos Novos Baianos, determina que, em cada “transa”, os agentes envolvidos compartilham a memória que trazem nos corpos, em meio a afecções que embalam as trocas de sentidos, cada um deixando e recebendo “um tanto”. Esse conteúdo etéreo que é objeto de troca em meio a esse dinâmico processo de interação social que chamamos de “transa”, portanto, nada tem a ver com uma ideia de memória referente a uma concepção de passado temporal, petrificado em si; antes, é algo constantemente reelaborado a cada vez que percorre o caminho simbólico de um agente a outro, partindo de um esquema de disposições e adentrando outro, diferente, cujas estruturas passaram por outros caminhos e farão com que o novo conteúdo seja ressignificado. Dois esquemas de disposições, cada um deles tendo se deparado com estruturas objetivas diferentes (ou mesmo semelhantes, mas cada um deles tendo lidado com elas de acordo com suas próprias especificidades culturais e corporais) compartilham um conteúdo permeado de memória – e condicionado por ela. Conteúdo esse que, permeado pela memória, renova-se a cada troca e se transforma em novas e futuras criações permeadas por afetos constantemente mobilizados. Afinal, outro baiano contemporâneo dos integrantes do nosso “grupo”, Raul Seixas (1945-1989), já disse: “Cada um de nós é o universo”. E “um tanto” assim de memória, afeto e criação, passando por um “universo” de disposições e adentrando outro, e outro, e mais outro, recria-se sucessivamente através de um processo permanente e dinâmico. Trocas simbólicas levam à reelaboração de esquemas e, portanto, a novas criações. Novos “universos” são criados, por assim dizer.

Se por um lado tal conjectura nos leva à teoria simbólica de Bourdieu e à sua concepção de *habitus*, por outro, também nos insta a reconhecer a importância dispensada por Elias a essa mesma temática das relações entre os indivíduos, embora este autor tenha percorrido caminhos mais específicos a respeito do processo de formação simbólica que

despertou o interesse de Bourdieu. Ao analisar os limites impostos às discussões a respeito do que se entende por “indivíduo” e “sociedade”, Elias refutou as velhas dualidades e propôs um entendimento de que há uma interação conjunta, já que as estruturas sociais penetram e contribuem na formação do “eu”, ou do indivíduo. É nas relações entre os seres humanos, desde o nascimento, que estes começam a se compreender enquanto indivíduos e a se desenvolver culturalmente. A convivência em sociedade, portanto, é parte da compreensão da individualidade. Os afetos, para Elias, interferem nessa formação – e, ao mesmo tempo, também sofrem interferências e adaptações em razão dela. Ou, pelo menos, tentativas de se modificar, ou, de certa forma, “domá-los” através do que o autor chama de “processo de civilização”. A compreensão do ser humano enquanto indivíduo é moldada em meio a esse processo.

Considerados como corpos, os indivíduos inseridos por toda a vida em comunidades de parentesco estreitamente unidas foram e são tão separados entre si quanto os membros das sociedades nacionais complexas. O que emerge muito mais nestas últimas são o isolamento e a encapsulação dos indivíduos *em suas relações uns com os outros*.

Essas relações – todo o estilo de sua coexistência social – levam cada vez mais a um controle geral dos afetos, à negação e transformação dos instintos. À medida que prossegue essa mudança social, as pessoas são mais e mais instadas a esconder umas das outras, ou até de si mesmas, as funções corporais ou as manifestações e desejos instintivos antes livremente expressos, ou que só eram refreados por medo das outras pessoas, de tal maneira que normalmente se tornam inconscientes deles.

Aquilo que, visto por um aspecto, se apresenta como um processo de individualização crescente é, visto por outro, um processo de civilização. (ELIAS, 1994, p. 103; grifo em itálico mantido do texto original.)

Ora, acabamos de ler em Elias um aspecto do processo de formação do indivíduo em meio às interferências das regras e repressões do processo de civilização; o que mantém direta relação com aquilo que, em Bourdieu, vamos considerar como o processo de “individuação” e de constituição das disposições subjetivas em meio ao movimento único e permanente em conjunto com as circunstâncias objetivas presentes no campo social. Ambos os eventos serão meios e condições – assim como também são fins – para o que aqui nos interessa: as “transas” que mobilizam afetivamente e condicionam o ato de criar como um motor indispensável para a dinâmica das trajetórias sociais. Ambas as concepções nos levam a considerar o quanto da estrutura de nossas personalidades é condicionado pelas estruturas sociais que nos cercaram ao longo dos vários espaços sociais pelos quais passamos, assim como dos outros agentes com os quais nos encontramos. Assim como, também, interferimos permanentemente nessas



mesmas estruturas sociais. E, por extensão, elucidam as relações que mantemos com as criações – artísticas ou não – com as quais nos defrontamos, e se elas nos afetam ou não de forma arrebatadora.

Elias dá prioridade à forma como os afetos são mobilizados pelas estruturas que moldam a personalidade do indivíduo “civilizado” – o que terá consequências em suas futuras relações e interferirá, portanto, na formação de seu esquema de disposições – e, por extensão, na maneira como lidará com os encontros e as consequências que estes trarão sobre si.

Pode-se considerar característico de certa fase desse processo que se intensifiquem as tensões entre os ditames e proibições sociais, internalizados como autocontrole, e os impulsos espontâneos reprimidos. Como dissemos, é esse conflito no indivíduo, essa “privatização” – a exclusão de certas esferas de vida do intercâmbio social e sua associação com uma angústia socialmente instilada, como os sentimentos de vergonha ou embaraço –, que desperta no indivíduo a sensação de ser, “internamente”, uma coisa totalmente separada, de existir sem relação com as outras pessoas, relacionando-se apenas “retrospectivamente” com os que estão “fora” dele. Examinado de perto, vê-se que esse modo de autopercepção vira de cabeça para baixo o processo que a ele conduziu. Por mais singular que possa ser, como expressão da estrutura peculiar de personalidade do indivíduo num certo estágio do movimento da civilização, ele barra, ao mesmo tempo, uma forma não preconceituosa de observar as relações entre uma pessoa e outra. A lacuna e o conflito entre os impulsos mais espontâneos e os impulsos que cerceiam a ação imediata, sentidos pelas pessoas altamente individualizadas desse estágio de civilização, são por elas projetados em seu mundo. Muitas vezes, aparecem em suas reflexões teóricas como um vazio existencial entre um ser humano e outro, ou como o eterno choque entre indivíduo e sociedade. (ELIAS, 1994, p. 103)

Além da atenção que dá à importância de se considerar os afetos, e de como eles mobilizam e são mobilizados, Elias ainda nos auxilia a reforçar as contribuições de Bourdieu ao destacar o deslocamento dos indivíduos numa determinada trajetória em contato com outros indivíduos e em diferentes espaços sociais (inclusive, dedicando especial atenção aos contextos históricos em que diferentes costumes sociais são constituídos e analisando a maneira como esses elementos interferem na formação da estrutura das personalidades individuais). Esse aspecto de seus estudos é destacado por Élder Alves (2018), um dos comentadores da obra eliasiana.

Na teoria parsoniana da ação, Elias criticou a noção do ator individual encapsulado, derivado de um ego estático, sem processo e, logo, da imagem

petrificada de um adulto já pronto e acabado, sem enfrentar teoricamente os processos de crescimento que marcam a vida dos adultos e as suas múltiplas redes de interdependência e conflitos nas quais estão inseridos, que, por sua vez, se inscrevem no interior de um amplo processo de longa duração sócio-histórica de individualização dos homens, das mulheres e das crianças. Do mesmo modo, foi refratário às teorias fenomenológicas e interacionistas que começavam a grassar nos anos de 1960. Para Elias, não bastava relatar e descrever os atos interativos, os encontros, as ações e o fluxo do cotidiano sem um esquema teórico-analítico que permitisse desvelar as escalas de poder inscritas nas estruturas sociais de personalidade dos indivíduos, ou seja, os elos estruturais entre o corpo, as estruturas de poder e os processos históricos. (ALVES, 2018, p. 168)

Eis, em suma, uma síntese do que nos interessa na teoria eliasiana e que encontra reverberação nos postulados bourdieusianos – aos quais juntamos os estudos bergsonianos a respeito da emoção criadora e de sua importância vital como responsável por mobilizar afetivamente os seres humanos em suas trajetórias como criadores. Não é possível ler a citação de Elias, acima, sem fazer imediatamente uma menção à concepção com que Bourdieu envolveu o conceito de *habitus*, por exemplo.

Exatamente por tudo isso, aqui consideramos que, antes de se constituírem de forma artisticamente coletiva, os artistas componentes do “grupo baiano” se envolveram em “encontros”, “transas” com aquilo que os rodeava em termos aspectos artísticos: por exemplo, a música produzida por Dorival Caymmi e João Gilberto, além das influências culturais que, cada um em seu próprio contexto social, absorveram desde a infância, por diversas formas de intermediação – incluindo aí a nascente indústria cultural, através dos meios de comunicação de massa e, sobretudo, do rádio e do poder de que este dispunha nas décadas de 1940 e 1950, período que cobre a infância e a adolescência de nossos agentes-personagens. A isso, somam-se os encontros e os esbarros entre si, quando eles se conheceram em meio ao universo de possibilidades decorrentes da efervescência cultural que havia na Cidade do Salvador, viabilizadas pela reitoria da Universidade Federal da Bahia nesse mesmo momento sócio-histórico, por meio da presença de artistas antenados com as vanguardas mais avançadas da Europa. Todo esse amálgama, grosso modo, mobilizou afetivamente, envolveu e foi envolvido por esse grupo, fornecendo elementos e interesses em comum. É disto que tratam os dois capítulos iniciais. Compõem nossa primeira “estação” bourdieusiana.

E é com todo esse arcabouço informacional que o grupo se forma e vai partir para outros voos, fora dos limites da Bahia, onde tomarão parte na próxima “estação” de suas trajetórias enquanto “grupo”, analisada nos dois capítulos finais. A partir daí, dada sua

condição de “forasteiros”, passarão a ser designados sob uma referência genérica à sua origem geográfica: o “grupo baiano” – que, num dado momento, incluiria até mesmo o piauiense Torquato Neto (1944-1972). Numa entrevista à revista *A Cigarra*, por exemplo, publicada em junho de 1966, o compositor Edu Lobo se manifestava sobre o cenário musical brasileiro naquele momento e destacava a incipiente produção artística dos baianos recém-chegados ao Rio de Janeiro, antes de iniciarem as “transas” que recairiam no tropicalismo:

Sempre houve no Brasil, com honrosas exceções, uma carência de bons letristas. No momento,  *vindo da Bahia*, surge uma geração jovem, séria, dedicada, pela qual mantenho o maior respeito: Capinan (que é também poeta dos mais sérios), *Torquato Neto*, João Augusto (diretor do Teatro Vila Velha) Othon Bastos (ator). Essa turma está muito pouco preocupada com o sucesso imediato e trabalha pra valer. (LOBO, 1966; grifos nossos)

Nas duas “estações” posteriores, quando piauienses se tornam baianos, pretendemos tratar de outros encontros, outros esbarros, outros desencontros, outras “transas”, mostrando como foi **a articulação entre memória, afeto e criação artística**, por parte do “grupo baiano”, em diferentes momentos históricos: o movimento tropicalista, em 1967-1968; a prisão e o exílio de Caetano e Gil, entre 1969 e 1972; a *re-união* ocasional do “grupo”, através da formação dos Doces Bárbaros, em 1976; e a posição que ocupavam em fins da década de 1970, por ocasião do estouro comercial da *disco music* (ou, simplificada, da “discoteca”, ou ainda *discothèque*), quando, no Brasil, a indústria cultural e a cultura popular de massas (materializadas no poder alcançado pela televisão, especialmente da TV Globo, e do mercado fonográfico), a respeito das quais eles mesmos (principalmente Gil e Caetano) tanto teorizaram durante os arroubos tropicalistas, já podia ser considerada uma realidade da qual eles, os “baianos”, eram, a um só tempo, consequências diretas e, digamos, co-legitimadores. Cabe registrar aqui uma indagação geral acerca do que se pretende aqui: **o que o “grupo baiano” evoca** (em seus próprios integrantes e em outros agentes que são afetados por suas criações)? É o que analisamos na segunda e na terceira “estações”.

Assim, lançamos a proposta de compreender a trajetória de um grupo de artistas e sua contribuição para o estabelecimento de algo que ajudaram a criar – e da qual teriam sido, também, resultados. Trajetória, neste caso (adiantando brevemente os termos metodológicos que abrem o primeiro capítulo), compreendida enquanto o deslocamento desses agentes num ambiente social. Conforme explicitamos no primeiro capítulo, ao adentrar as contribuições da sociologia bourdieusiana, não se identifica, absolutamente, qualquer sinal de determinismo,

ou mesmo de linearidade, no desenrolar dessas trajetórias. Afinal, o espaço social pode ser encarado como um devir que se mantém em sucessivas reconfigurações.

Pretendemos tratar de uma sucessão de eventos biográficos, analisados como deslocamentos em diferentes espaços de possíveis, a depender das diversas modificações ocorridas nas estruturas do campo de produção simbólica – o que significa tratar das mudanças nos valores dos capitais simbólicos que estiveram em jogo.

Temos o propósito de compreender essa trajetória a partir dos sucessivos estados em que se apresentou o campo no qual ela se desenrolou – ou seja, o campo cultural brasileiro – especialmente, o que diz respeito à música popular, entre as décadas de 1960 e 1970. Isso significa, também, compreender o conjunto das relações objetivas que vincularam os agentes aqui analisados ao conjunto de outros agentes que também se envolvem nas “transas” que nos servem como objetos de análise – todos envolvidos no mesmo campo e se defrontando com os mesmos diferentes espaços de possíveis. (BOURDIEU, 1996)

Recorrendo à literatura de Marcel Proust, podemos identificar sintonia com o que descreve o narrador proustiano, ao tratar da maneira com que a memória é afetada por todas as circunstâncias dos diferentes espaços sociais em que vivemos, e a partir dos quais constituímos nosso senso de individuação – aquilo que nos leva a estabelecer uma unidade à fragmentação da realidade que nos cerca: “Sem dúvida, embora mudemos o ambiente, de gênero de vida, nossa memória, retendo o fio de nossa personalidade estável, prende-lhe sucessivamente a lembrança de todos os meios em que vivemos, dos quais, mesmo passados quarenta anos, ainda nos recordamos” (PROUST, 2013, pp. 314-315).

Mas a “personalidade estável” identificada por Proust não se identifica com a possibilidade de cair no que Bourdieu (1996, p. 74) chama de “ilusão biográfica”, ou seja, uma espécie de “tentação” de se interpretar uma existência social como algo unidimensional e, como já se disse, linear:

A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram de contrabando no universo do saber; [...] Falar de história de vida é pelo menos pressupor, e é muito, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa dessa história. É o que diz o senso comum, isto é, a linguagem cotidiana, que descreve a vida como um caminho, um percurso, uma estrada, com suas encruzilhadas [...], ou como uma caminhada, isto é, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a “mobilidade”), que comportam um começo (“um início de

vida”), etapas, e um fim no sentido duplo, de termo e de objetivo (“ele fará seu caminho”, significa: ele terá sucesso, ele fará uma bela carreira), um fim da história. (BOURDIEU, 1996, p. 74)

[...]

Essa inclinação a se tornar ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões que possam justificar sua existência e atribuir-lhes coerência, como aquelas que implicam na sua instituição como causa ou, com mais frequência, como fim, encontra a cumplicidade natural do biógrafo para quem tudo, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, leva a aceitar essa criação artificial de sentido. (BOURDIEU, 1996, pp. 75-76)

Não consta, entre nossos objetivos, elaborar *a* – ou *uma* – biografia do “grupo baiano” ou de seus integrantes. Em lugar disso, trata-se de analisar os sucessivos *deslocamentos* e *realocações* desses agentes no espaço social, conforme orienta Bourdieu:

Os acontecimentos biográficos definem-se antes como *alocações* e como *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado. É evidente que o sentido dos movimentos que levam de uma posição a outra [...] define-se na relação objetiva entre o sentido dessas posições no momento considerado, no interior de um espaço orientado. Isto é, não podemos compreender uma trajetória (ou seja, o *envelhecimento social* que, ainda que inevitavelmente o acompanhe, é independente do envelhecimento biológico), a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou; logo, o conjunto de relações objetivas que vincularam o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes do campo – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis. (BOURDIEU, 1996, pp. 81-82)

Bourdieu parece ecoar nas palavras de Gilberto Gil quando este, em entrevista para o documentário *Os Doces Bárbaros*<sup>16</sup> (1976), descreve a vida como “um processo, uma sequência de fatos, de atos, uma inter-relação entre os atos e os fatos”, sem apontar determinações ou coerências pré-estabelecidas.

Ressalte-se que o que destacamos nos dois capítulos finais deste trabalho, como algo a permear todos os estágios dessa trajetória de *envelhecimento social*, pontuada por atos e fatos dos artistas citados (de cuja pujança é possível extrair uma ideia do *movimento* que caracteriza uma trajetória movida pela criação, valendo-se de memória e de mobilizações afetivas – ideia essa que, como já explicitado, é cara a esta análise também em sua dimensão bergsoniana,

<sup>16</sup> O documentário, dirigido por Jom Tob Azulay, mostra os bastidores da turnê feita pelos quatro artistas em 1976, com o nome *Os Doces Bárbaros*. Encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXef5lyDDwQ&t=5463s>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

quando tratamos de *emoção criadora*), as relações entre os artistas componentes desse grupo e o estabelecimento de um novo *habitus* no campo artístico-cultural, que pode estar diretamente relacionado às consequências das “transas” desses artistas com o universo do “bom gosto” e, também, do “mau gosto”, e daquela que pode ser descrita como uma das principais contribuições do “grupo baiano” para esse novo *habitus*: a problematização dos limites das definições sexuais, existenciais, comportamentais e estéticas, graças a uma proposta diferente de exposição dos corpos à criação artística e à difusão dessa mesma criação.

Neste ponto, inclui-se o que se espera que seja uma das principais contribuições deste trabalho: uma análise de como as reações às criações artísticas do “grupo baiano” foram permeadas, no mais das vezes, pela maneira como se reagiu às suas posturas – ousadas, transgressoras, problematizadoras – no campo comportamental – o que inclui a própria postura existencial e seus questionamentos. Percebe-se, então, que, se nos primeiros dois capítulos tratamos dos encontros e mobilizações afetivas que levaram à formação do grupo, nos dois seguintes, nosso foco está nas mobilizações afetivas provocadas pelas criações artísticas destes agentes (criações essas compreendidas enquanto manifestações sociais, permeadas pela memória e pelos afetos) entre os próprios colegas artistas, entre segmentos da imprensa, entre os governantes e até mesmo entre o público. Afinal, se eles foram mobilizados afetivamente para elaborar suas criações e compor suas posturas artísticas, estas também, quando expostas publicamente, mobilizaram afetos pelos espaços sociais afora. Não é por acaso que iniciamos a segunda “estação” com uma frase, à guisa de epígrafe, criada pelo humorista Millôr Fernandes, que, imbuído do espírito *ipanemense* que predominava n’*O Pasquim* e em outros setores da imprensa carioca – um bairrismo Zona Sul, cosmopolita e provinciano (CASTRO, 1999) –, qualificou a Bahia como “a maior agência de publicidade do mundo”<sup>17</sup>. Assim, ilustra-se que se inicia o momento em que o “grupo”, já fora de seu espaço

---

<sup>17</sup> A frase completa – “Agora não há mais dúvida: Bahia é a maior agência de publicidade do mundo” – foi publicada na seção “Pôster dos pobres”, que ocupou as páginas 12 e 13 da edição 135 d’*O Pasquim*, levada às bancas de 2 a 9 de fevereiro de 1972. Professada em tom irônico e jocoso, essa “constatação” de Millôr era ilustrada por “estrelas” nas quais se viam fotografias de artistas baianos em evidência naquele momento. Além de Caetano, Gil, Gal e Bethânia, apareciam, como “provas” da “eficiência” do funcionamento da “agência”, figuras que travaram importantes relações geracionais com os integrantes do “grupo baiano” (e, assim, contribuíram para inspirá-lo esteticamente, cultural e politicamente), como o cineasta Glauber Rocha, o cantor e compositor João Gilberto e o escritor Jorge Amado; e ainda o grupo musical Novos Baianos, surgido durante o exílio de Gil e Caetano como uma consequência imediata do movimento tropicalista.

social originário, passa a ser julgado, analisado, problematizado, etc., após alocar-se em um outro espaço social, diferente daquele em que se originou.

Esses afetos mobilizados, por vezes, materializaram-se em reações contrárias aos integrantes do grupo. Em diversos momentos, essas reações contrárias ultrapassaram os limites da mera discordância estética ou política, e adentraram uma voraz necessidade de atacá-los, anulá-los, calá-los. Quando se viu munido de poder para isso, o governo federal o fez, prendendo-os e expulsando-os do país. O que eles teriam feito de tão grave ou sério, a ponto de mobilizarem afetos de modo a provocar reações tão radicalizadas? Um dos pontos em que essas criações artísticas tocavam – postura existencial problematizada por meio de uma certa diluição dos limites e dos papéis sexuais, aliada a uma certa *androgínia* – seria assim tão delicado? Isso mobiliza memória, afetos (principalmente) e criações potentes. E envolve outras questões que serão lançadas aqui.

Reiterando a poesia musical dos Novos Baianos: eis que, jogando seus corpos no mundo, os artistas do “grupo baiano” deixaram e receberam “um tanto” (haveria imagem poeticamente mais exata para ilustrar o que Elias descreve quando trata de “relações geracionais” e “transmissão de saberes”? Ou o que Bourdieu diz ao explorar o conceito de *habitus* e a noção de práticas sociais?). Como se deram e em que deram essas “transas” embaladas por memória, afeto e criação, procuramos interpretar aqui. E, já embalados pela discussão antidualista a respeito da conjunção entre as disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas, valemo-nos das orientações repassadas em sala de aula por Edson Farias (2019): não abdicar da História nem da dimensão subjetiva dos eventos que compõem uma trajetória; e rastrear o que torna possível que certas paisagens não sejam externas à pessoa (ou ao agente) que as enxerga.

Pois bem: os agentes sociais que aqui fazem as vezes de personagens do enredo que compõe esta empreitada teórico-analítica, participam de “transas” que envolvem, como já dito, memória, afeto e criação no campo da música popular brasileira. O propósito, aqui, é elaborar um quadro que demonstre elementos que, a partir deste ponto de vista, contribuíram para que se chegasse à formação do chamado “grupo baiano”. É esse o conteúdo presente nesta primeira “estação”, como optamos por chamá-la, por considerar oportuna – e instigante – a imagem fornecida pela contribuição teórica de Pierre Bourdieu acerca das trajetórias sociais. Esta imagem bourdieusiana, que recorre ao trajeto percorrido por linhas de metrô para

ilustrar as trajetórias compostas pelos agentes sociais, por sinal, está exposta já no início do primeiro capítulo, a seguir.

## 2. ESTAÇÃO 1: BAHIA

*Do ponto de vista cultural, a Bahia é uma das regiões mais desenvolvidas do mundo. Quem mora aqui e não sabe disso é uma besta e vai ficar eternamente babando vatapá na gravata. (Glauber Rocha<sup>18</sup>)*

### 2.1 RÉGUA E COMPASSO NAS MÃOS

#### 2.1.1 Traçando e “transando” caminhos

A respeito da construção de uma “trajetória social”, algo que se pretende desenvolver aqui a respeito de um grupo de artistas, convém esclarecer de início que tal conceito, com base em Pierre Bourdieu...

[...] define-se como a série das posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo de agentes em espaços sucessivos (a mesma coisa valeria para uma instituição, da qual há apenas história estrutural: a ilusão da constância do nominal consiste em ignorar que o valor social de posições nominalmente inalteradas pode diferir nos diferentes momentos da história própria do campo). É com relação aos estados correspondentes da estrutura do campo que se determinam em cada momento o sentido e o valor social dos acontecimentos biográficos, entendidos como colocações e deslocamentos nesse espaço ou, mais precisamente, nos estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo, capital econômico e capital simbólico como capital específico de consagração. (BOURDIEU, 1996, p. 292)

Eis, portanto, uma síntese teórica, a nos embalar já no início da elaboração desta tese. Passemos, agora, a uma primeira ilustração musical possível de algo já dito na citação acima, e que também será reafirmado em outras citações à frente: “Meu caminho pelo mundo, eu mesmo traço/A Bahia já me deu régua e compasso”.

É de se notar que tal trecho da canção *Aquele abraço* serve à nossa interpretação como uma outra maneira, mais sucinta e lúdica, de exprimir mensagem semelhante à que é lida na citação bourdieusiana. Quando compôs e lançou a música, em meados de 1969, Gilberto Gil

---

<sup>18</sup> (CASTRO, 1999, p. 148)



se “despedia” do Rio de Janeiro, do apresentador Chacrinha, da torcida do Flamengo, da Banda de Ipanema, das escolas de samba e dos brasileiros em geral, numa gravação que exprimia um clima pretensamente alegre, enquanto, na dita “vida real”, o artista se dedicava aos últimos preparativos para deixar o país rumo a um exílio forçado na Europa, ao lado de Caetano Veloso, das respectivas esposas<sup>19</sup> e do empresário de ambos, Guilherme Araújo (1936-2007).

Antes disso, ao raiar do dia 27 de dezembro de 1968, poucos dias após a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelos militares, aboletados no poder desde o golpe civil-militar de 1964, os dois artistas baianos receberam em seus apartamentos as “visitas” de oficiais do 2º Exército, convocando-os, segundo diziam, para prestar depoimentos à Polícia Federal. No entanto, ao invés de simplesmente depor, ambos foram detidos com base na Lei de Segurança Nacional, sem que lhes fossem informados claramente os critérios em que teriam se baseado suas prisões. Gil e Caetano passaram dois meses trancafiados em quartéis militares do Rio de Janeiro.

Ao fim desse período, puderam viajar a Salvador, mas, ainda assim, permaneceram sob vigilância constante. Durante cinco meses, foi essa a situação dos dois na capital baiana: no mesmo espaço social onde se formaram artisticamente enquanto o grupo que, já no sudeste, seria chamado de “grupo baiano”, eles estiveram proibidos de dar entrevistas, não podiam fazer shows nem apresentar-se em emissoras de rádio e televisão. Sua presença, obrigatória e diária – sim, todos os dias – tinha de ser na sede da Polícia Federal, como parte das regras que tinham de cumprir enquanto estivessem por ali. Apenas depois de uma série de negociações com autoridades militares, os baianos foram informados de que, se não quisessem continuar privados de liberdade, teriam de sair do Brasil. Estavam definitivamente expulsos de seu próprio país.

Enquanto se preparava para a viagem ao exílio – que teria escalas em Lisboa e Paris, antes de se estabelecerem de forma definitiva em Londres –, Gil gravara os vocais de *Aquele abraço* no estúdio JS, em Salvador (o mesmo onde trabalhara no início dos anos 1960, gravando *jingles* e acompanhando artistas com o acordeom). As gravações foram enviadas a São Paulo para serem finalizadas com o acréscimo de bateria, baixo, piano, guitarra e outras intervenções orquestrais. Antes de trazer a público o LP, a gravadora Philips lançara a canção num compacto. O artista não presenciou o lançamento nem o sucesso comercial do samba,

---

<sup>19</sup> À época, as irmãs Dedé e Sandra Gadelha eram companheiras, respectivamente, de Caetano e Gil.

que teve mais de trezentas mil cópias vendidas e permaneceu no topo das paradas de sucesso por dois meses. Era o maior êxito popular da carreira de Gil até então (CALADO, 1997, p. 261). Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, concedida à atriz Odete Lara em Londres, o artista falou sobre o sucesso comercial alcançado por *Aquele abraço*.

[...] É a imprevisibilidade total. Quer dizer: eu tenho quatro anos de carreira profissional no Brasil, trabalhando, participando efetivamente do jogo do mercado, vendendo minha mercadoria com toda promoção direta: eu cantava na TV, fazia shows, aparecia na imprensa e nunca, na verdade, uma música minha havia chegado ao hit parade. E agora eu, fora do Brasil, fiz uma gravação que deixei lá, uma gravação que eu nem conheço... Eu nunca ouvi o disco de “Aquele abraço” pronto. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 144)

A aparente “simplicidade” vista na estrutura rítmica e melódica de *Aquele abraço*, assim como a fácil assimilação e o apelo que podem ter motivado o sucesso popular da canção, parecem inversamente proporcionais à contundência que pode ser lida em seus versos. O trecho destacado no início deste texto sintetiza a maneira como se pretende, aqui, analisar a trajetória e as práticas sociais do chamado “grupo baiano”, desde sua formação, ainda na Bahia – quando não era chamado assim –, até o momento em que, já estabelecidos como artistas relevantes (uns mais, outros menos, com diferentes graus de volume em seus capitais simbólicos) no eixo Rio-São Paulo, seus integrantes podiam ser considerados como partes integrantes de uma cultura popular de massas cujo desenvolvimento, enquanto indústria, estava diretamente ligada às atuações desses artistas enquanto agentes no campo artístico-cultural – ao mesmo tempo em que eles mesmos também podiam ser considerados como um resultado do desenvolvimento dessa mesma cultura popular de massas. Dito em outros termos, mais bourdieusianos: o grupo interveio simbolicamente em seu campo e fora dele, de forma estruturante; e, simultaneamente, foi afetado de forma estruturada pela estrutura social em que atuou.

Em meio a essa trajetória, que, como vimos já de início, não contém nada de linear, nem de uniforme, o grupo foi mobilizado afetivamente (inclusive antes de sua origem, a partir do “arrebato” promovido pelas audições das criações de João Gilberto por Caetano e Gil) em diversos momentos, ao passo que também mobilizou afetos e, a partir disso, criou. Suas criações provocaram mudanças, reações e afetos – em diferentes graus de aceitação, adesão, negação, desprezo, entusiasmo, horror, etc. E cada uma dessas modalidades de reação provocou novas reações – estas, por parte do próprio grupo – que definiram os próximos

movimentos de seus próprios integrantes. E assim, construiu-se *uma* trajetória, e não *a* trajetória. Ou um entrecruzamento de trajetórias a constituírem uma trajetória conjunta sintetizada num grupo. A qual nos propomos a perceber que teve, como um de seus efeitos, a abertura, ou o oferecimento, a que se constituísse um novo *habitus*, em meio ao espaço de possíveis existentes no campo artístico-cultural do Brasil entre o final da década de 1960 e o início da de 1970. Um novo *habitus* mais afeito à incorporação de novas disposições, por assim dizer. Daí por que se fala, aqui, em causalidade de relações.

Aqui, opta-se por valorizar a “circularidade” que há nessa relação entre o agente, com sua potência e seu sistema de disposições incorporadas (aqui se inseriria o *habitus*), e as circunstâncias sociais objetivas em que ele atua – ou seja, tratamos aqui de um movimento circular único e permanente, sem início ou fim. Tais circunstâncias, existentes no espaço social, também possuem uma potência de influenciar o agente que nelas intervém. Daí a ideia de uma relação circular entre as disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas. Bourdieu (2001, p. 163) critica a tendência a equiparar a ação humana a uma “intervenção divina”, por seu unilateralismo, ou a atribuir a um “ato de linguagem” características de “milagre” ou de mera “transubstanciação” Absorvendo então esse posicionamento crítico bourdieusiano ao subjetivismo absoluto, e pensando na criação artística enquanto “ato de linguagem”, também recorreremos ao autor para analisá-la como ação inerente a um corpo em sua dimensão biológica, mas que também está inscrita numa outra dimensão corporal – esta, histórica e social. Bourdieu pensa num corpo enquanto “princípio de individuação”, o qual...

[...] ratificado e reforçado pela definição jurídica do indivíduo como ser abstrato, intercambiável, sem qualidades, também constitui, como agente real, ou seja, enquanto *habitus*, com sua história, suas propriedades incorporadas, um princípio de “coletivização” [...], como diz Hegel, tendo a propriedade (biológica) de estar aberto e exposto ao mundo, suscetível de ser por ele condicionado, moldado pelas condições materiais e culturais de existência nas quais ele está colocado desde a origem, o corpo está sujeito a um processo de socialização cujo produto é a própria individuação, a singularidade do “eu” sendo forjada nas e pelas relações sociais. (BOURDIEU, 2001, p. 163).

Portanto, a pensar que somos agentes sociais, enquanto esquemas de disposições, forjados histórica, social e biologicamente, e mantendo a disposição de ilustrar este mesmo conteúdo teórico, defendemos a proposta de pensar a criação artística como uma síntese das implicações que a memória pode ter sobre as tomadas de posição dos agentes nas relações que

estes desenvolvem em seus embates simbólicos – considerando-se, no caso, a criação artística enquanto consequência de uma tomada de posição, a partir de um universo de possíveis já existentes na configuração de um campo em determinado contexto. Esse universo se constitui nos elementos pré-existentes em termos musicais e estilísticos, aqui identificados com certa tradição estética que serviu como “material” propenso a novas criações e, por fim, ponto de partida para a “subversão” empreendida pelos artistas que compunham o “grupo baiano”. Trata-se, portanto, de um exemplo de como as criações podem ser vistas como consequências das “transas” (tanto em termos teóricos quanto estéticos) entre o agente criador e as circunstâncias sociais que o envolvem – embora, aqui, não haja uma relação de sucessão temporal entre a “transa” e a criação; esta pode se desenrolar ao mesmo tempo em que se sucede aquela, em seu decorrer. Da forma como se elabora, enquanto consequência inerente a uma tomada de posição, a criação reúne em si as características, já mencionadas, de ser, a um só tempo, um ato estruturante e estruturado. E, portanto, um ato diretamente ligado às disposições de um *habitus* – as quais são “acionadas” por meio da memória, que atua como um mecanismo de veiculação de lembranças.

Iniciadas as “transas” aqui desenvolvidas entre o arcabouço teórico e as empirias sobre as quais nos debruçaremos, propomos, agora, retornar ao trecho da canção de Gilberto Gil, destacado aqui: ao defender, de maneira enfática e contundente, que “meu caminho pelo mundo, eu mesmo traço”, Gil parece sintetizar sua potência de ação enquanto agente. Trata-se de um corpo em ação no seu espaço social, relacionando-se com outros agentes, ativando suas disposições – adquiridas socialmente ao longo de sua trajetória até ali – de acordo com as necessidades impostas pelas circunstâncias em que ocorrem os embates sociais nos quais ele se envolve.

No entanto, no verso seguinte, esse mesmo agente, que antes ressaltou sua autonomia de disposições, reconhece que “a Bahia já me deu régua e compasso” – e dá a entender que essa “doação”, recebida por ele, seria uma condição inicial para que sua tão decantada capacidade de agência se concretizasse. Propõe-se compreender da seguinte forma: o fato de a Bahia, aqui encarada como o nascedouro social desse agente e dos demais integrantes do “grupo”, ter-lhe dado “régua e compasso”, foi decisivo para que ele, munido de tais instrumentos, pudesse tomar a iniciativa de “traçar” seu “caminho pelo mundo”.

Foi nesse espaço social – a Bahia, em diferentes lugares – que ele travou relações, cresceu, aprendeu, ensinou, enfim, foi-se dotando de todas as disposições das quais, agora, se

utiliza para lidar com as situações que surgem pelo caminho, tanto no núcleo baiano quanto para além de seus limites geográficos. O agente – no caso, Gil – (se) estrutura e é estruturado no mesmo meio social. Intervém no mesmo meio do qual extrai suas potencialidades para intervir.

A canção nos traz o exemplo. O artista se vale de sua capacidade de criação artística, enquanto disposição acionada, para, de certa forma, posicionar-se, reagir, resistir diante do fato de se ver forçado a abandonar esse mesmo meio social onde, teoricamente, estaria seu campo de atuação, devido à ação repressora de um regime ditatorial. Ou seja: a memória servindo à criação artística para elaborar uma tomada de posição. Aí, a criação artística é posta pelo agente como modo de intervir e se impor, para, através de uma mobilização afetiva, provocada por essa mesma criação, estabelecer outras mobilizações afetivas em seu campo de atuação.

Dessa forma, ao tratarmos de agentes sociais, dotados de esquemas disposicionais forjados historicamente, social e biologicamente, pensamos na trajetória do “grupo baiano” a partir da criação artística – esta vista como uma potência condicionada pela memória, impulsionadora e mobilizadora de afetos em direção à construção e ao armazenamento de novos arcabouços de memória.

Assim, destacando sua potência enquanto agente e reconhecendo os “instrumentos” que adquiriu em suas “transas” com as estruturas sociais, Gil prossegue, concluindo: “Quem sabe de mim sou eu. Aquele abraço”. Mais uma vez, é possível observar como as disposições subjetivas necessitam das estruturas objetivas para se constituírem enquanto tal – assim como, também, vice-versa. O “outro”, a quem o agente dirige a sua “despedida” – aquele abraço –, também se identifica com esse meio social: pode ser quem ouvirá a canção, ou seja, milhares de brasileiros que, através da participação na nascente indústria cultural de então (por meio da compra de discos, do acesso ao rádio ou à televisão, ou ainda através do comparecimento a alguma apresentação ao vivo do artista), dividiam com Gil o espaço social brasileiro em 1969. Inclusive aqueles que sentiram a “necessidade” de prendê-lo e expulsá-lo do país, inviabilizando assim sua potência de comunicação e intervenção como agente – pelo menos de forma presencial.

A canção permite visualizar, ainda, tal momento como aquele em que o agente, sendo atingido pelas consequências advindas de reações às suas intervenções, necessita acionar suas disposições para intervir novamente no seu campo de atuação. A criação mobiliza afetos,

provoca outras reações – nesse caso, negativas – e, a partir desses embates, dá origem a novas maneiras de criação. As “transas” se dão entre os próprios agentes que compõem o mesmo campo e entre os que, aparentemente, se relacionam pela forma de embates simbólicos entre campos ditos diferentes ou opostos. A esta altura do presente trabalho, tendo sido elaboradas diversas explicações a respeito desta pretensa ressignificação metodológica do termo, já se sabe que a “transa”, aqui entendida enquanto uma outra maneira (talvez construída pela informalidade ao longo do tempo) de expressar uma ideia de “transação”, pode ser lida, em abordagem bourdieusiana, como um termo que sugere as relações sociais entre os agentes. As lidas entre o agente e o mundo que o cerca, e que acabam por resultar na incorporação de disposições que tem, como consequência, a definição do tal sentido de “individuação” – como sintetiza o autor:

O mundo me abarca, me inclui como uma coisa entre as coisas, mas, sendo coisa para quem existem coisas, um mundo, eu compreendo esse mundo; e tudo isso, convém acrescentar, *porque* ele me engloba e me abarca: é de fato por meio dessa inclusão material – frequentemente desapercibida ou recalçada – e de tudo o que dela decorre, ou seja, a incorporação das estruturas sociais sob a forma de estruturas de disposições, de chances objetivas sob a forma de esperanças e de antecipações, que acabo adquirindo um conhecimento e um domínio práticos do espaço englobante (sei confusamente o que depende e o que não depende de mim, o que é “para mim” ou “não é para mim” ou “não para pessoas como eu”, o que é “razoável” para eu fazer, esperar, pedir). Contudo, só posso compreender essa compreensão prática sob a condição de compreender tanto o que a define propriamente, em oposição à compreensão consciente, erudita, como as condições (ligadas a posições no espaço social) dessas duas formas de compreensão. (BOURDIEU, 2001, p. 159)

Ampliando-se ligeiramente o eixo teórico, podemos absorver uma contribuição de Norbert Elias, elaborada a partir de Hume, para delimitar o que se entende por “transa”, fazendo referência à interação que pode haver entre indivíduos contemporâneos ou mesmo de circunstâncias temporais diferentes. A “transa” pressupõe uma inserção social, recusando-se a hipótese de que uma criação simbólica possa ser elaborada de forma isolada por parte de indivíduos. Há relações causais na criação e na reprodução desta – que, mais à frente, poderá também ser ressignificada na forma de novas criações, a partir da interação social:

A observação de Hume de que o conceito de uma relação causal não pode ser explicado com base nas experiências pessoais de um único indivíduo era inteiramente correta. Ele representa um nível de síntese conceitual que ultrapassa as experiências pessoais de um indivíduo humano. Pressupõe uma

capacidade de ligação entre acontecimentos a um nível que nenhuma pessoa pode alcançar individualmente sem o auxílio das experiências de outras pessoas. Pressupõe uma constituição biológica de uma espécie que permite aos seus membros individuais aprender, armazenar e agir sobre experiências realizadas e transmitidas a uma pessoa através de uma longa linha de gerações antecedentes. (ELIAS, 2002, p. 16)

É a partir desse aparato teórico que nos propomos a pensar a criação, enquanto expressão da memória para acionamento das disposições e resultar nas tomadas de posição que podem ter, como conseqüências que nos interessam, as criações artísticas – que não são o destino final, mas sim o ápice desse processo. É o caso das produções musicais que pontuam e direcionam o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa – produções estas que são vistas, portanto, como manifestações sociais, já que resultam da direta relação entre a individuação que a precedeu e as circunstâncias em que se operou tal processo de criação. Ou seja: de maneira social, como pontua Bourdieu. Dessas “transas” entre as disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas, são elaboradas as práticas sociais, que nada têm de lineares ou de determinadas. Essa flexibilidade com que se costuram as tramas e as transas que marcam as relações entre os agentes e resultam nessas práticas sociais também foram descritas pelo autor, numa conversa – posteriormente publicada em livro – com o historiador Roger Chartier. Aqui, Bourdieu desfaz aparentes interpretações – que ele considera equivocadas – sobre possíveis determinismos teóricos que rodeiam o conceito de *habitus*.

Portanto, o *habitus* não é um destino; em vez de um *fatum* – de acordo com afirmação que me é atribuída –, trata-se de um sistema aberto de disposições que estará submetido constantemente a experiências e, desse modo, transformado por essas experiências. Dito isso, vou proceder imediatamente a uma correção: há uma probabilidade, aliás, inscrita no destino social associado a determinada condição social, de que as experiências venham a confirmar o *habitus*; ou, dito por outras palavras, as pessoas terão experiências em conformidade com as experiências que formaram o *habitus* dessas pessoas. Vou dissipar outra dificuldade: o *habitus* – por ser um sistema de virtualidade – só se revela em referência a uma situação. Contrariamente às afirmações que me são atribuídas, é na relação com determinada situação que o *habitus* produz algo. Ele é semelhante a uma mola, mas é necessário um desencadeador; e, dependendo da situação, ele pode fazer coisas opostas.

[...] E, em minha opinião, se compreendermos bem o que é um *habitus*, vamos compreender que o mesmo *habitus* aristocrático de distanciamento em relação ao que é mediano, banal, trivial e pequeno-burguês pode produzir o inverso em situações opostas. Ou, dito por outras palavras, é o *habitus* que, de alguma forma, constitui a situação e é a situação que constitui o *habitus*. Trata-se de uma relação extremamente complexa: de acordo com o meu

*habitus*, verei, ou não, certas coisas na mesma situação. E vendo, ou não, essa coisa, serei incentivado por meu *habitus* a fazer, ou não, certas coisas. É uma relação extremamente complexa, mas que, creio eu, a totalidade das noções correntes – sujeito, consciência, etc. – é incapaz de pensá-la. (BOURDIEU e CHARTIER, 2017, pp. 62-63)

Ou seja, os agentes não são autômatos, tampouco indivíduos programados socialmente para agir sempre de acordo com a mesma lógica. Como já se disse aqui, as práticas sociais resultam das relações entre as disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas com que eles se deparam nos mais diversos momentos – e a depender dos mais variados contextos que envolvem esses momentos. Em resumo, elaborado didaticamente por comentaristas que se debruçaram sobre a obra bourdieusiana: “Podemos enunciar essa equação desse modo: nossa prática é resultado das relações entre nossas disposições (*habitus*) e nossa posição num campo (*capital*), dentro do estado atual do jogo nessa arena social (*campo*)” (MATON in GRENFELL, 2018, p. 76).

Sem o mesmo verniz teórico-acadêmico a que Bourdieu chegou após uma trajetória de cientista social nas hostes intelectuais francesas, mas munido por uma forma um tanto particular de expressão, marcada por maneirismos verbais que sua trajetória social de artista baiano, oriundo da capital e do sertão do estado, munido ainda de disposições incorporadas numa longa e errante caminhada, levou a que fossem inscritas nas disposições de seu *habitus*, e que se tornaram uma marca registrada de sua *persona* artística, a diferenciá-lo enquanto agente, dentro e fora de seu campo de atuação, o próprio compositor Gilberto Gil tratou do mesmo assunto: a forma como um *habitus* não conduz automaticamente a nada, sendo conduzido erraticamente pelas circunstâncias sociais nas quais ele se desenvolve. A seu modo, Gil afirmou, em entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, em 1987<sup>20</sup>, que a régua e o compasso que recebeu da Bahia condicionaram, de certa forma, seu caminho pelo mundo – mas, ao mesmo tempo, ressaltou a maneira ambivalente como essa influência esteve envolvida, e afetada, pela circularidade que também envolve sua potência enquanto agente.

Eu não tenho traçado para mim nenhuma reta fixa, nenhum caminho. Eu queria, eu tive sempre na vida a tendência a caminhar taoisticamente, vamos dizer assim. Quer dizer, como caminham as águas, contornando obstáculos quando eles surgem, provocando quedas, caindo em abismos quando o espaço para cair está lá. Quer dizer, correndo tranquilamente nos terrenos horizontais, empoçando quando é necessário, quando cercada, quando

<sup>20</sup>Disponível em: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=gilberto+gil+roda+viva+1987](https://www.youtube.com/results?search_query=gilberto+gil+roda+viva+1987). Acesso em: 6 de agosto de 2020.



obrigada por contornos a ser empoçada. Enfim, eu tenho muito essa coisa, eu me identifico muito com a água, e o movimento da minha vida tem sido muito esse. Então, eu fui me concedendo os desvios e eu não nego, tive muitos, e acho que ainda terei muitos na vida. Por isso, porque eu acho que, na verdade, desviando-se uma das outras é que as coisas se movem no universo. Sempre achei isso. Acho que a rota de colisão não me parece ser o melhor caminho. Quer dizer, eu traço um caminho e vou irremediavelmente, cegamente seguindo aquele caminho, eu não acho que é assim a vida<sup>21</sup>.

Agora, nessa mesma entrevista, o artista direciona o olhar para sua própria criação – *Aquele abraço*, que nos serve como empiria neste esforço inicial de análise. Registre-se que Gil a vê como uma síntese a respeito de suas disposições criativas e das circunstâncias que o cercavam em 1969. Feito isso, ele retorna à questão da régua e do compasso para analisar suas práticas sociais:

Uma capacidade de juntar imagens, digamos assim, erráticas, de um Brasil da época, e juntá-las num caleidoscópio que fazia sentido e tudo mais. Bacana, maravilhoso, eu acho lindo. Chacrinha junto com a torcida do Flamengo, as referências todas e a Bahia. A régua e o compasso que a Bahia já teria me dado para percorrer esses caminhos pelo mundo. [...] Mas aí, eu volto à questão da régua e do compasso. A régua faz retas e o compasso faz curvas. Quer dizer, e de uma relação das curvas, nascem as elipses, aquelas curvas doidas, aquelas curvas que não são círculos, que são doidas, que são irregulares. Nascem as espirais, não é? Eu tenho um movimento espiralado. Um movimento em que faço curvas, sim, mas nunca... Talvez até concêntricas, porque esse centro ao qual eu me imponho o equilíbrio, ele está sempre comigo. Mas essa circunferência está sempre passando por outros momentos, por outros espaços. Então, não há aquela coisa da insistência recalcitrante no círculo, na mesma circunferência do mesmo círculo. Meu movimento não é assim.

Em suma, a reforçar o que algo já afirmado por aqui anteriormente: é ele, enquanto agente, quem traça seu caminho de maneira subjetiva – mas o faz porque recebeu, objetivamente, da Bahia, a régua e o compasso de que se utiliza para isso. E, afinal, os traços feitos por esses instrumentos também podem ser inúmeros e variados, a depender das disposições que ele tiver incrustadas em seu *habitus*. Dito de outro modo: a potência de criar e mobilizar afetivamente é sua, mas esta é condicionada pelas especificidades de sua inserção social. A memória é seu mecanismo para pôr em prática essa engenhosa “transa”, sobre a qual nos propomos a nos debruçar, tendo, como objetos de análise, os encontros, as relações havidas, enfim, a trajetória conjunta construída entre Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa,

---

<sup>21</sup> Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LLOyBLvuaPo&t=2029s>. Acesso em: 6 de agosto de 2020.

Maria Bethânia e os demais artistas que, em um determinado momento – e a despeito de suas diferenças entre si –, agruparam-se social e artisticamente e, em seguida, foram “classificados” por veículos de imprensa enquanto um distinto agrupamento, o tal “grupo baiano”.

Antes de recorrer a um dispositivo teórico específico, situado num arcabouço teórico um tanto diverso do que baseia a linha condutora deste trabalho – o que faremos no tópico a seguir –, e a fim de sintetizar os interesses desta narrativa, sugerimos recorrer novamente a Bourdieu para sintetizar o que pretendemos, ao propor uma construção de determinada trajetória do “grupo”, cujas “transas” serão analisadas ao longo de um período específico de tempo. Em suma, aqui começam as práticas sociais cujas tramas, de maneira estruturante e estruturada, interligam as linhas – ou as “estações” – que compõem a estrutura deste trabalho.

Tentar compreender uma carreira ou uma vida como uma série única e em si suficiente de acontecimentos sucessivos sem outro elo que não a associação a um “sujeito” cuja constância não pode ser mais que a de um nome próprio socialmente reconhecido é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.

Toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*; cada deslocamento para uma nova posição, enquanto implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis inicialmente compatíveis, marca uma etapa de *envelhecimento social* que se poderia medir pelo número dessas alternativas decisivas, bifurcações da árvore com incontáveis galhos mortos que representa a história de uma vida. (BOURDIEU, 1996, p. 292)

Sigamos, então, para esse trajeto teórico-empírico de práticas sociais. Mas, antes de subir à primeira estação da trajetória que nos propomos a construir, é preciso conhecer outras ferramentas teóricas de que nos servimos aqui.

### 2.1.2 “Emoção criadora”: mobilização de afetos induz à criação

Já se sabe, devido a sucessivos reforços, que o termo “encontro” é caro a este trabalho, por ser a condição indispensável, inicial, imprescindível, para que as “transas” entre os agentes venham a se desenvolver e, por intermédio delas, surjam criações que, elaboradas com a ajuda da memória enquanto mecanismo, venham a mobilizar afetivamente outros agentes, por meio de novos encontros, novas “transas” e novas tramas que provoquem ainda

outras mobilizações afetivas. Pode-se dizer que as “transas” ocorrem em meio aos encontros – que podem ser, estes, presenciais ou não; ou ainda, intergeracionais ou intrageracionais. E que os encontros marcam e compõem trajetórias, podendo alterá-las, determiná-las, movimentá-las.

É aqui, neste ponto da análise, que – naturalmente, dentro dos limites das possibilidades teóricas para tal – nos permitimos encontrar um espaço, em meio à ótica bourdieusiana, para, pretensamente sem prejuízo da análise de cunho sociológico, recorrer a uma imagem fundamentada num elemento um tanto particular dos postulados filosóficos de Henri Bergson.

A justificativa, para recorrer a essa imagem, é propor uma maneira original de ilustrar a forma como determinados encontros podem ser interpretados, dando margem a “transas” que provocam mobilizações afetivas, através de criações artísticas, e impulsionam trajetórias dos agentes afetados. O encontro que mais nos interessa, por sinal, é o que, incorporando a analogia “metroviária” que vimos em Bourdieu, pode ser a primeira “estação” da “rede” que pretendemos percorrer aqui. Dito de outro modo: o que pode ter sido responsável pelo nascedouro da formação do que, posteriormente, viria a ser chamado de “grupo baiano” – ou, antes, o encontro que pode ter fornecido elementos para que seus integrantes, cada um a seu modo, e antes mesmo de se encontrarem entre si, viessem a desenvolver socialmente gostos e interesses que, posteriormente, viriam a unificá-los enquanto um “grupo” coeso propriamente dito.

Trata-se de um encontro entre gerações: a influência exercida pela Bossa Nova, criação artística sintetizada nas habilidades musicais de João Gilberto e de uma série de outros cantores, compositores e instrumentistas, e os dois principais inspiradores da produção do futuro “grupo baiano”, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Neste caso, em particular, há de se permitir, neste trabalho, uma brecha em que é possível detectar que, em meio às relações sociais entre os agentes, há encontros em que as “transas” desenvolvidas os arrebatam de tal forma que os mobilizam em direção a formas de criação que, talvez, não atingissem sem que houvessem experienciado tal mobilização afetiva. Eis que neste momento, já adentrando o jargão teórico bergsoniano, chegamos ao conceito que mais nos interessa nessa teoria: a *emoção criadora*, cuja natureza nos parece adequada, à guisa de imagem teórico-ilustrativa, para que possamos elaborar uma interpretação da “transa” havida entre as criações musicais de João Gilberto, por ocasião do início do movimento musical que se chamou de Bossa Nova,

e a dupla de jovens baianos – cada um em seu canto, antes mesmo de se conhecerem pessoalmente – Gilberto Gil e Caetano Veloso, que as ouviram pela primeira vez durante o auge do sucesso comercial dos lançamentos bossanovistas, entre o final da década de 1950 e o início da de 1960.

Antes de recorrer à imagem bergsoniana que ora nos interessa, é preciso ressaltar algumas particularidades do pensamento do autor, para que não haja incompreensões a respeito do tipo de análise que se propõe neste trabalho. Trata-se de uma precaução, já que nos propomos a evidenciar e delimitar *quais* os aspectos do universo teórico bergsoniano que nos interessam. Sobretudo por se tratar, aqui, de uma tese elaborada no campo da memória, devemos informar que Bergson parte do tempo e o trata como a principal substância de seu pensamento teórico. Mas o faz sem concebê-lo – ao tempo – de forma espacial. O autor não o divide, cronológica e linearmente, em passado, presente e futuro. É a partir daí que Bergson desenvolve uma teoria por meio da qual se propõe a pensar o tempo de forma *sui generis* e livre dos prováveis dualismos que, de forma ilusória, poderiam limitá-la.

De acordo com Bergson, o indivíduo – que aqui, como já dito em termos bourdieusianos, optamos chamar de “agente” – vive imerso no plano da matéria, temporalmente num presente atual. Tal presente “passa”, transcorrendo de forma simultânea ao passado virtual, plano no qual está contida a memória “pura”. As evocações das imagens contidas nesse passado, a título de lembranças e percepções, são condições indispensáveis à sobrevivência do ser humano – e, também, quando este se dispõe a transcender os limites dessa sobrevivência, recusando a estagnação e se mantendo aberto às possíveis experiências totalizantes – um tipo de “experiência”, por sinal, que julgamos apropriado para definir o contato inicial de Gil e Caetano com a Bossa Nova, visto que, tendo-se aberto a ela, eles puderam transcendê-la através de suas próprias criações posteriores.

Em Bergson, o passado se acumula à medida que o presente “passa”, ampliando o acervo de memória existente nessa virtualidade. Admitindo-se o bergsonismo, então, estaríamos permanentemente inseridos numa coexistência entre passado e presente – vivendo neste e fazendo constantes “saltos” e “mergulhos” naquele, a fim de “atualizar” a memória de que necessitamos quando a evocamos. Aliás, ainda mantendo a já mencionada disposição para contrariar o pensamento espacializante sobre o tempo, Bergson também propõe subverter as convenções sobre a origem da “busca” pela memória, ou da forma como esta se faz sentir na consciência humana:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (BERGSON, 2006, p. 280)

A memória é analisada pelo autor, portanto, a partir de uma ótica extrapsíquica. Está presente no tempo, e não no córtex cerebral ou mesmo nos objetos situados na matéria – uma concepção que rompe com a bitola *materialismo-idealismo*. Ao passo que os seres humanos poderiam ser descritos, de forma bergsoniana, como seres feitos de tempo. Dito isso, é difícil resistir a “atualizar” a lembrança da canção de Taiguara, citada na seção introdutória deste trabalho, em que o compositor diz trazer em seu corpo as “marcas do tempo” em que viveu. Permitamo-nos, então, conjecturar livremente sobre tais imagens, incluindo, além de Taiguara e Bergson, Bourdieu e Elias: o tempo nos marca indelevelmente ao longo de nossa trajetória, em meio ao acúmulo permanente de marcas provocadas pelos encontros e, também, pelos esbarros em que nos envolvemos no decorrer de nossas lutas simbólicas; as “transas”, envolvendo contemporâneos ou antepassados, assim como as circunstâncias sócio-históricas ao nosso redor, interferem na estrutura de nossa personalidade; sendo assim, são tantas evocações do passado virtual, tantas marcas que se acumulam em nossa pele, que se torna possível afirmar, após tamanho acúmulo de incorporação de sentidos “atualizados”, que somos mesmo seres moldados a partir desse conteúdo etéreo, insondável e onipresente chamado “tempo”. Conteúdo esse que, por nos embalar em sua onipresença a cada vez que nossos componentes sensoriais são mobilizados em meio a emoções e afetos totalizantes, será novamente posto em jogo por meio de novas criações simbólicas. Assim sendo, o tempo nos marca e, ao mesmo tempo, manifesta-se sob a forma de novos arranjos de sentido marcados por sua originalidade, através de constantes “atualizações”. Quanto à ideia de futuro, bem, resta-nos descrevê-la, bergsonianamente, como “o aberto”.

Feita a conjectura de ordem pessoal, retornemos à conceituação metodológica, chegando às reflexões acerca de algo que já mencionamos ao citar os demais contribuidores metodológicos das fundamentações que baseiam esta tese: a formação de um sentido subjetivo, individual, em meio aos encontros diluídos no processo social – ou, por outra, o que, para Bourdieu, terá seu ápice na formação das disposições de um *habitus*; e, para Elias,

redundará nas interferências sociais operadas na estrutura da personalidade do indivíduo. Tais postulados nos evocam aquela categoria a que nos referimos periodicamente, e que motiva este trabalho de pesquisa: a memória. Se para Bourdieu e Elias a memória, embora tratada de forma indireta e não exatamente explícita, contém traços eminentemente sociológicos, para Bergson o assunto se insere no universo composto a partir de suas elucubrações de ordem filosófica – mas nem por isso deixa de conter também traços sociológicos (assim como, por outro lado, também há traços filosóficos nos tratados bourdieusianos e eliasianos).

Ao tratar, por exemplo, da obrigação moral como fundamento da formação de cada ser humano enquanto parte de um grupo social, dada a sua submissão a uma certa “programação” (termo nosso, não de Bergson) para a convivência em sociedade, o autor nos remete a algo de uma memória “enraizada” e nos faz pensar nas discussões eliasianas a respeito do que seria um processo de “controle” dos afetos como condição para essa coexistência social.

A recordação do fruto proibido é o que há de mais antigo na memória de cada um de nós, como na da humanidade. Aperceber-nos-íamos de que assim é se essa recordação não estivesse encoberta por outras, às quais preferimos reportar-nos. O que não teria sido a nossa infância se nos tivessem dado rédea solta! Teríamos voado de prazer em prazer. Mas eis que, nem visível nem tangível, um obstáculo surgia: uma interdição. Porque obedecíamos? A questão quase não se punha; tomáramos o hábito de escutar os nossos pais e os nossos mestres. Todavia sentíamos bem que isso se devia ao facto de eles serem os nossos pais, de eles serem os nossos mestres. Portanto, aos nossos olhos, a sua autoridade vinha menos deles mesmos do que da sua situação perante nós. Ocupavam um certo lugar: era daí que partia, com uma força de penetração que não teria se tivesse sido lançado de outro lugar, o mandamento. Por outras palavras, pais e mestres pareciam agir por delegação. Não nos dávamos bem conta, mas por trás dos nossos pais e dos nossos mestres adivinhávamos qualquer coisa de enorme ou antes de indefinido, que fazia pesar sobre nós, por intermédio deles, toda a sua massa. Mais tarde, diríamos tratar-se da sociedade. (BERGSON, 2005, p. 23)

Ao mencionar figuras que exerciam sobre nós uma autoridade cuja origem não se sabe inicialmente de onde vem, e posteriormente atribuir essa mesma autoridade ao lugar socialmente ocupado por esses agentes (pais e mestres; logo, acima de nós), Bergson faz pensar numa autoridade que não se questiona por parecer natural. Menciona um “organismo, cujas células, unidas por laços invisíveis, se encontram subordinadas umas às outras numa sábia hierarquia e se vergam naturalmente, em vista do bem maior do todo, a uma disciplina que poderá exigir o sacrifício da parte” (BERGSON, 2005, p. 23). Ou seja, aquilo que Bourdieu nomearia como “poder simbólico”, ignorado tanto por quem o exerce quanto por quem a ele se submete. Aí, parece surgir um *habitus* social constituído e reproduzido de uma

geração para a outra, como nos traduziria Elias. A memória dessa autoridade que paira “naturalmente” sobre os indivíduos se entrelaça à ideia de “hábito”. Ou a memória como um hábito incorporado e “enraizado” socialmente, sem que nos apercebamos dessa operação orquestrada por instâncias “superiores” a nós.

[...] a vida social surge-nos como uma sucessão de hábitos mais ou menos fortemente enraizados que dão resposta às necessidades da comunidade. Alguns de entre eles são hábitos de comando, a maior parte são hábitos de obediência, ou porque obedecemos a uma pessoa que comanda em virtude de uma delegação social, ou porque da própria sociedade, confusamente percebida ou sentida, emane uma ordem impessoal. Cada um desses hábitos de obediência exerce uma pressão sobre a nossa vontade. Podemos subtrair-nos a ela, mas continuamos então a ser puxados por ela, reconduzidos a ela, como o pêndulo ao desviar-se da vertical. Foi perturbada uma certa ordem, e essa ordem deveria ser restabelecida. [...]

Observemos, com efeito, que todos os hábitos deste gênero se prestam apoio mútuo. Bem podemos não especular sobre a sua essência e a sua origem, sentimos que há uma relação entre eles, na medida em que nos são reclamados pelos que imediatamente nos rodeiam, ou pelo que rodeia os que nos rodeiam, ou pelo que rodeia o que rodeia os que nos rodeiam, e assim por diante até esse limite extremo, que seria a sociedade. (BERGSON, 2005, pp. 23-24)

Dessa forma, Bergson esmiúça sua visão acerca de como se constroem certas sensações de obediência a preceitos morais, religiosos e sociais – e as maneiras como essa construção se mantém como uma das células da manutenção das engrenagens sociais. A construção desse *habitus* social (o termo não é bergsoniano, e sim eliasiano) leva a que se desenvolva, na estrutura da personalidade dos seres humanos, o que se aproximaria de um sentimento de culpa – elemento que exerce papel definitivo em narrativas religiosas, por exemplo. Mas que também opera de maneira eficiente na manutenção da “ordem social” e chega a interferir nos afetos do indivíduo, despertando-lhe angústias existenciais e sentimentos contraditórios.

Tudo concorre, uma vez mais, para fazer da ordem social uma imitação da ordem observada nas coisas. Cada um de nós, quando se volta para si mesmo, se sente evidentemente livre de seguir o seu gosto, o seu desejo ou o seu capricho, e de não pensar nos outros homens. Mas esta veleidade mal chegou ainda a desenhar-se e já uma força antagônica sobrevém, feita de todas as forças sociais acumuladas: diferentemente dos móveis individuais, que puxam cada um para o seu lado, essa força acederia a uma ordem que não deixaria de ter analogia com a dos fenômenos naturais. A célula componente de um organismo, que se tornasse por um instante consciente, mal teria esboçado a intenção de se emancipar e já a necessidade a recapturaria. O indivíduo que faz parte da sociedade pode inflectir e até mesmo quebrar uma necessidade que imita aquela, para cuja criação contribuiu um pouco, mas que sobretudo sofre: o sentimento dessa

necessidade, acompanhado pela consciência de se lhe poder subtrair, nem por isso é menos aquilo a que ele chama obrigação. Assim encarada, e tomada na sua acepção mais comum, a obrigação está para a necessidade como o hábito está para a natureza. (BERGSON, 2005, p. 27)

A relação de movimento circular único e permanente de influência conjunta entre as disposições subjetivas e as estruturas objetivas, pilar do universo teórico bourdieusiano, emerge a nós quando lemos o trecho em que Bergson faz menção ao indivíduo que “pode inflectir e até mesmo quebrar uma necessidade que imita aquela, para cuja criação contribuiu um pouco, mas que sobretudo sofre”: ele atua e contribui para o estabelecimento da mesma estrutura cujos efeitos lhe atingem, graças à eficiência da noção de sociedade (e de obrigações uns para com os outros) que lhe é infligida culturalmente desde o nascimento. Se por um lado isso leva aos problemas de “identidade” decorrentes da ideia de obrigação, descritos acima, por outro constitui a teia social que mantém o indivíduo em permanente contato com a sociedade, ainda que esteja sozinho. Bergson reforça que, à medida em que temos inscrita em nós uma rede de informações e de conhecimento incorporado a partir de nossas relações sociais – ou de nossas “transas” –, inclusive nosso autorreconhecimento enquanto “indivíduos”, torna-se impossível a alguém, nessas condições, desprender-se da carga que nos é posta pela sociedade.

Ainda que, teoricamente, só perante os outros homens estivéssemos obrigados, está-lo-íamos, de facto, perante nós mesmos, uma vez que a solidariedade social só existe a partir do momento em que um eu social se acrescenta em cada um de nós ao eu individual. Cultivar este “eu social” é o essencial da nossa obrigação perante a sociedade. Sem qualquer coisa dela em nós, a sociedade não teria sobre nós apreensão alguma; e nós, mal temos também necessidade de nos dirigirmos a ela, bastamo-nos a nós mesmos, na medida em que a descobrimos presente em nós. A sua presença é mais ou menos marcada segundo os homens; mas nenhum de nós se poderia isolar dela em absoluto. Não o quereria fazer, porque sente bem que a maior parte da sua força vem dela, e que deve às exigências incessantemente renovadas da vida social essa tensão ininterrupta da sua energia, essa constância de direcção no esforço, que assegura à sua actividade o mais elevado rendimento. Mas não o poderia também fazer, ainda que o quisesse, porque a sua memória e a sua imaginação vivem do que a sociedade pôs nelas, porque a alma da sociedade é imanente à linguagem que fala, e porque, ainda que ninguém mais esteja presente, ainda que se limite a pensar, continua a falar de si para consigo. Em vão tentaríamos representarmo-nos um indivíduo desprendido de toda a vida social. (BERGSON, 2005, p. 28)

Eis que Bergson começa a falar diretamente em memória, aliando-a à imaginação e atribuindo-lhe o papel de proporcionar ao indivíduo o acesso direto ao seu arcabouço de conhecimentos, informações, lembranças – já que ali está o que “a sociedade pôs nelas”, a lhe



servir como repertório sempre que precisar “atualizar” conteúdos simbólicos armazenados. Nada poderia ter sido posto ali se não fosse pelos encontros que mobilizaram o indivíduo em questão. Sem as “transas” em que ele se envolveu, não haveria na memória ou na imaginação conteúdos que lhe fornecessem as munições para o que lhe deve, de fato, ser indispensável: o ato de criar. A seguir, Bergson se vale do personagem literário Robinson Crusóe, que sobrevive a um naufrágio ao conseguir se abrigar numa ilha, para atar de uma vez o ato de criar àquilo que se “deixa e recebe um tanto” durante as “transas” sociais. Afinal, o que parece manter Robinson vivo, através da memória, é todo o aprendizado que ele absorveu enquanto esteve em contato com outros seres humanos. Aprendizado que permanece com ele, ainda que agora esteja isolado. É esse conhecimento amalhado em sua trajetória social que lhe permite criar estratégias para sobreviver na ilha.

Até mesmo materialmente, Robinson na sua ilha permanece em contacto com os outros homens, porque os objectos manufacturados que salvou do naufrágio, e sem os quais não poderia arranjar-se, o mantém na civilização e, por conseguinte, na sociedade. Mas um contacto moral é-lhe ainda mais necessário, porque em breve se deixaria desencorajar se não pudesse opor a dificuldades que renascem sem cessar mais do que uma força individual cujos limites experimenta. Extrai energias da sociedade a que permanece idealmente ligado; ele pode não a ver, mas ela, pelo seu lado, está presente e vê-o a ele; se o eu individual conservar vivo e presente o eu social, fará, isolado, o que faria com o encorajamento e até mesmo o apoio da sociedade inteira. (BERGSON, 2005, pp. 28-29)

Está aí uma consideração sobre como o componente social de nossa individualidade nos impele ao movimento de seguir em frente. Não se perca a conexão entre tal constatação e a ideia, presente em nossos referenciais teóricos, de que estão nos encontros e em suas mobilizações afetivas (das quais tanto podem ser causa ou efeito) os elementos simbólicos primordiais para o ato de criar. Tais “transas” só acontecem durante o contato de uns com os outros – e, por extensão, nos processos sociais em que se moldam as noções de individualização. As “transas” entre os indivíduos levam à tessitura de “tramas” que se entrecruzam – e esse entrecruzamento de subjetividades e trajetórias fornece elementos para o acúmulo de uma “virtualidade” da qual podemos extrair elementos para a criação. Marcel Proust põe em seu narrador a capacidade de identificar a “massa” de informações que se forma à medida que os “fios” são tecidos e rompidos pelos diferentes seres humanos. O personagem faz menção a um poema do também francês Victor Hugo, *Tristesses d'Olympio*, de 1837:

Certamente, considerando apenas nossos corações, não errou o poeta ao falar dos “fios misteriosos” cortados pela vida. Mas é ainda mais verdadeiro que ela os tece sem cessar entre os seres, entre os sucessos, que os entrecruza e redobra a fim de reforçar a trama, tanto que, entre o mínimo ponto de nosso passado e todos os outros, uma rede riquíssima de lembranças nos oferece larga escolha de vias de comunicação. (PROUST, 2013, p. 385)

Portanto, diante de mais uma defesa teórica da posição de prioridade em que se encontra o ato de criar na trajetória social dos agentes/indivíduos, podemos agora retornar, de maneira metodologicamente mais robusta, à noção de “emoção criadora” como ímpeto mais importante de uma trajetória humana.

Afinal, como pensador do tempo, Bergson defende como pedras fundamentais de sua teoria o movimento e a ação. Inserida numa duração maior, múltipla e heterogênea, e transcorrendo de forma complementar a esta, a vida segue sua duração particular, num fluxo contínuo cujo principal vetor é o impulso vital que desemboca no ato de criação – compreendendo a duração como “o progresso contínuo do passado que rói o futuro e incha avançando” (BERGSON, 2010, p. 19).

Ao defender o conceito de impulso vital como elemento de evolução, criação e, digamos, sobrevivência por meio do movimento e da diferenciação, Bergson traz à filosofia elementos biológicos. Trata, portanto, de vida em geral, e não apenas vida humana. Mas aqui nos parece adequado – como pareceu para o autor – trazer essa imagem à experiência social e cultural da trajetória humana. Afinal, o avanço em direção a uma evolução é necessário a que se mantenha uma vida, uma situação, a estrutura de um espaço social.

Falávamos de uma intenção da natureza: era uma metáfora, cômoda em psicologia do mesmo modo que o é em biologia; assinalávamos assim que o dispositivo observado serve o interesse do indivíduo ou da espécie. [...] (BERGSON, 2005, p. 101)

[...] Como referir a uma necessidade vital as ficções que se erguem diante da inteligência, e por vezes contra ela, se não determinamos as exigências fundamentais da vida? Voltaremos a encontrar este mesmo problema, mais explícito, quando surgir uma questão que não podemos evitar: como sobreviveu a religião ao perigo que a fez nascer? Como foi que, em lugar de desaparecer, simplesmente se transformou? Porque subsiste, quando a ciência veio preencher o vazio, de facto perigoso, que a inteligência deixava entre a sua forma e a sua matéria? Não poderia haver, por baixo da necessidade de estabilidade que a vida manifesta, nessa paragem, ou , antes, nesse rodar sobre o mesmo lugar que é a conservação de uma espécie, uma exigência de movimento em frente, um resto de irrupção, um impulso vital? (BERGSON, 2005, p. 102)

Seria possível dizer, então, que, nesse fluxo permanente, a finalidade da vida – caso se admita uma finalidade – é criar. E aqui chegamos a outro ponto que julgamos ecoar ares de sintonia entre postulados bergsonianos e a análise proposta neste trabalho: a criação como algo gestado em mobilizações afetivas, capaz de novamente mobilizar afetos e, assim, movimentar trajetórias – embora, de acordo com a análise de base sociológica, este dinâmico processo de criação de sentidos esteja imerso nas condições materiais de possibilidade, disponibilizadas socialmente, e possa, simultaneamente, também atuar para influenciá-las.

Dito de outra forma, nas palavras de um leitor e criador bergsoniano, Auterives Maciel Jr. (2017, p. 130): “a essência da vida é movimento e diferenciação, sendo este um fluxo explosivo de criação – impulso que insere na materialidade indeterminação e liberdade”. Criar, portanto, é movimentar-se, seguir em frente no fluxo vital e provocar mudanças que reverberam no todo. Bergson valoriza tal ato – e, sobretudo, a emoção criadora – como requisito para sua busca por uma alma aberta (MACIEL JR., 2017, p. 186).

Para Bergson, não há criação se o indivíduo não estiver aberto à emoção causada por uma mobilização afetiva. Principalmente no campo artístico, como o autor faz questão de frisar ao sintetizar, na citação a seguir, o que constitui a emoção criadora e suas reverberações.

Que uma emoção nova esteja na origem das grandes criações da arte, da ciência e da civilização em geral, não se nos afigura duvidoso. Não só porque a emoção é um estimulante que incita a inteligência a empreender e a vontade a perseverar. Devemos ir muito mais longe. Há emoções que são geradoras de pensamento, e a invenção, embora de ordem intelectual, pode ter a sensibilidade por substância. É o que devemos entender acerca da significação das palavras “emoção”, “sentimento”, “sensibilidade”. Uma emoção é um abalo afectivo da alma, mas uma coisa é uma agitação da superfície, outra coisa, um levantamento das profundidades. No primeiro caso o efeito dispersa-se, no segundo permanece indiviso. Num, é uma oscilação das partes sem deslocamento do todo; no outro, o todo é impelido em frente. (BERGSON, 2005, p. 50)

Tomado por esse afeto totalizante, o indivíduo se dedica a criar e se põe em movimento, de maneira indeterminada e livre, conforme dito acima. A arte, enquanto criação, oferece uma série de possibilidades, muitas delas atingidas pela via sensorial, que permitem a esse indivíduo se autocontemplar para além do que permitiriam suas faculdades cartesianas. Como nos exemplifica o narrador-personagem de Marcel Proust ao discorrer sobre a criação artística – finalidade do arrebatamento que leva à emoção criadora:

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como

as porventura existentes na lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chame-se este Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam seus raios. (PROUST, 2013, p. 240)

Eis que Proust menciona aquilo que Elias (2002) chama de transmissão intergeral de conhecimento, ao ressaltar o caráter permanente da arte, que a torna capaz de transcender as limitações biológicas do ser humano – e de adquirir, dessa forma, um sentido de “eternidade” a partir de um ponto de vista marcado pela indeterminação humana. Criações surgidas há séculos ainda nos “enviam seus raios”, assim como também a obra de João Gilberto poderá ser capaz de iluminar, com seus “raios”, as tomadas de posição de agentes que nasceram décadas após o lançamento de *Chega de saudade*. Da mesma forma, a “grupo baiano” emitirá seus “raios” em direção ao “aberto” que caracteriza o futuro.

Já vimos, páginas atrás, que também para Bourdieu a indeterminação é uma característica das práticas sociais dos agentes, que são corpos soltos no mundo social, em termos biológicos, históricos e sociais. Além disso, também se pode encontrar, nos postulados do autor francês, menções constantes à “diferenciação”, ou à “distinção”, como características a marcarem a coexistência dos agentes, no que diz respeito às posições relativas que estes ocupam em relação aos outros que, inseridos nas constantes lutas simbólicas no interior das estruturas dos campos, nas quais os agentes se debatem pelo poder de impor a legitimidade de suas versões da “realidade”, acabam por se “diferenciar” entre si, em razão dos volumes de seus capitais simbólicos –, a depender dos contextos em que ocorrem essas relações simbólicas. Diferenciação, por sinal, ecoa originalidade – o que nos leva, por fim, a pensar em criação e, conseqüentemente, em movimento. A respeito dessa ideia de “realidade”, observemos que se trata de uma construção que, em razão das altas dimensões do capital do agente que a defende, acaba por prevalecer num determinado campo de produção simbólica. Tal agente, assim como os outros que disputam com ele, tem como “arma” o capital que acumulara em suas lutas anteriores, que se incorporara às suas disposições e se revela através de uma trama de saberes incorporados – saberes que serão decisivos para a elaboração da “realidade” defendida por determinado agente. Diríamos que “eu”, com os saberes que absorvi em “minha” trajetória, tenho uma ideia de “realidade” em sintonia com as disposições que estão inscritas em meu *habitus*. Isso nos aproxima da definição de Proust (2013, p. 232): “O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos

envolverem simultaneamente – relação suprimida pela simples visão cinematográfica que se afasta tanto mais da realidade quanto mais lhe pretende limitar [...]”.

Embora Bourdieu (2001, p. 164) registre que a busca pela distinção não seja simplesmente “o princípio de toda conduta humana”, trata-se da consequência de uma configuração hierárquica, baseada nos valores dos capitais e na luta – em permanente movimentação – por se destacar e se apresentar como original, distinto, diverso, diferente (em relação aos outros) – e, assim, deter o direito a definir os movimentos na estrutura do campo e a concentrar a atenção alheia.

Princípio das aspirações vividas como naturais porque imediatamente reconhecidas como legítimas, esse direito ao possível funda o sentimento quase corporal da *importância*, que determina, por exemplo, a *localização* que se pode atribuir a si mesmo no seio de um grupo – isto é, os lugares, centrais ou marginais, elevados ou baixos, de destaque ou obscuros etc., que se está no direito de ocupar, a amplitude do espaço que se pode decentemente manter, e do tempo que se pode tomar (dos outros). (BOURDIEU, 1996, p. 294)

Após tratar das relações entre o tempo, a duração, o movimento e a criação – sobretudo artística – na teoria bergsoniana, cabe-nos reiterar que aqui, detendo-nos particularmente sobre a proposta da emoção criadora, e especificamente tomando como exemplo de análise a criação artística, pretendemos especular a respeito de como tal tipo de experiência pode permitir ao ser humano vivenciar-se a si mesmo de forma mais abrangente que o habitual – o que consideramos importante para que haja uma mobilização afetiva tal como defendida aqui. Ou seja, mobilizadora em termos abrangentes, totalizantes. E, dessa forma, subverter o que seriam os hábitos mais comuns (aqueles nos quais nos valem das imagens-lembrança evocadas do passado virtual, a fim de cumprir tarefas utilitárias), podendo submeter a inteligência à emoção e deixar-se tomar por uma experiência mais complexa.

Podemos encontrar ecos do que se poderia descrever como um afeto totalizante numa descrição feita pelo escritor francês Marcel Proust a respeito de um instante de êxtase de seu narrador, em que o personagem descreve uma afecção que parece fazer de um momento fugaz e prosaico uma experiência de fruição do próprio gosto da eternidade e talvez até mesmo – por que não dizer? – do sabor do próprio Tempo:

Mas, para resignar-me a distinguir duas espécies de riscos para o espírito, e começando pelos de ordem externa, recordei-me de já me ter, várias vezes na vida, nos momentos de excitação intelectual, quando, por qualquer circunstância, se suspendia em mim toda a atividade física, ao deixar, por exemplo, meio embriagado, o restaurante de Rivebelle em demanda de algum cassino vizinho, sucedido sentir nitidamente em mim o objeto atual de

meus pensamentos, e compreender que depender apenas de um acaso, não só a não apreensão, como sua destruição juntamente com meu corpo. Pouco me importa então isso. Minha exaltação não era prudente, não era inquieta. Que, num segundo, essa alegria sumisse, volvesse ao nada, não me preocupava. Já agora não se dava o mesmo; porque a felicidade que experimentava não provinha da tensão puramente subjetiva dos nervos, que nos isola do passado, mas, ao contrário, de um alargamento de meu espírito, no qual renascia, *atualizava-se o passado* e que me permitia apreender – mas, ai de mim!, fugazmente – o valor da eternidade. (PROUST, 2013, p. 392; grifo nosso)

Bergson considera que há diferença de natureza entre os afetos – e assim é com relação ao que distingue a emoção criadora das emoções ditas superficiais. Inicialmente, trata-se de experiências raras e singulares, que costumam marcar de forma indelével o agente que as vivencia. As obras de arte – a exemplo da literatura à qual ele recorre seguidamente como imagem ilustrativa – são capazes de nos mobilizar afetivamente. Algumas nos afetam de maneira totalizante, de maneira a nos deixar conduzir pelos nossos sentidos, arrebatando-nos emocionalmente e posteriormente representando tal emoção por meio da linguagem. Outras nos despertam a atenção, mas não a ponto de tomar-nos o espírito como um todo ou de nos fazer abdicar da inteligência como motor principal.

Em resumo, a par da emoção que é o efeito da representação e que se lhe acrescenta, há a emoção que precede a representação, que a contém virtualmente e que é até certo ponto a sua causa. Um drama que mal chega a ser uma obra literária poderá abalar os nossos nervos e suscitar uma emoção do primeiro gênero, intensa sem dúvida, mas banal, colhida entre as que experimentamos correntemente na vida, e em todo o caso vazia de representação. Mas a emoção provocada em nós por uma grande obra dramática é de uma natureza completamente diferente: única no seu gênero, surgiu na alma do poeta, e somente nela, antes de abalar a nossa; foi dela que a obra saiu, porque era a ela que o autor se referia à medida que ia compondo a obra. Não era mais que uma exigência de criação, mas uma exigência determinada, que foi satisfeita pela obra uma vez realizada e que não o teria sido por uma outra a menos que esta tivesse com a primeira uma analogia interna e profunda, comparável à que existe entre duas traduções, igualmente aceitáveis, de uma mesma música em ideias ou em imagens. (BERGSON, 2005, p. 53)

É aqui que voltamos a tratar de Caetano e Gil, baseando-nos numa inspiração, por ora bergsoniana, sobre um momento em que ambos, ainda sem se conhecerem pessoalmente, vivenciaram experiências totalizantes sintonizadas com o que pode ser descrito como uma emoção criadora: o momento em que ambos, de maneira isolada um do outro, ouviram pela primeira vez a “batida” da então incipiente Bossa Nova, elaborada ao violão por João Gilberto, principalmente na canção-síntese *Chega de saudade* (Antônio Carlos Jobim-

Vinícius de Moraes). Conforme dito na citação acima, a canção pode ser um exemplo de criação a respeito da qual se pode dizer: “única no seu gênero, surgiu na alma do poeta, e somente nela, antes de abalar a nossa”. A obra, então, surgiu na “alma” dos poetas (Jobim e Vinícius) e veio a “abalar” as almas dos jovens baianos.

Quando defendemos o termo “totalizante”, aqui, referimo-nos ao fato de que, para Bergson, a emoção criadora nos põe em contato com o todo, através de uma experiência afetiva que nos leva a termos uma apreensão total de nós, como comenta Maciel Jr.: “Sendo extraída do espírito, é puro afeto pelo todo, pura expressão do todo que se evidencia na gênese do ato de criação” (MACIEL JR., 2017, 191). A partir dessa experiência sensorial, repetidamente descrita pelos dois artistas como uma descoberta decisiva para suas posteriores trajetórias como criadores, eles se deixaram levar pelo impulso vital, dando os primeiros passos na construção e no desenvolvimento de duas trajetórias musicais movidas pelo impulso de criar, em meio às circunstâncias que os cercaram ao longo do tempo.

Ouvir música é uma experiência social. Sentir-se arrebatado por uma emoção criadora e abrir-se ao todo, através dessa música, é algo individual – mas já vimos, em Bourdieu, em Elias e mesmo em Bergson, elementos que nos levam a considerar que a própria noção de individuação decorre do fato de dividirmos o espaço social com outros agentes. Em termos sociológicos, diremos que tal experiência vivida por Gil e Caetano, cujos efeitos foram absorvidos e incorporados às suas disposições subjetivas, ocorreu graças à convivência social em que estavam inseridos ambos os agentes: conforme veremos, Gil ouviu *Chega de saudade* pela primeira vez pelo rádio, na casa de uma tia; já Caetano fora informado por um amigo sobre a gravação de *Desafinado* (Antônio Carlos Jobim – Newton Mendonça). Essa mobilização de afetos se desdobraria adiante, assim que as disposições agora incorporadas fossem acionadas pelos dois artistas para, de certa maneira, “pautar” suas tomadas de posição diante do espaço de possíveis com que se deparariam em suas trajetórias. As circunstâncias sociais operaram sobre eles, oferecendo-lhes assim algumas “ferramentas” para que eles exercessem sua potência enquanto criadores.

Antes de conhecer como se deu tal processo de arrebatamento, no entanto, é preciso que haja alguma noção a respeito das circunstâncias sociais em que se operou tal mobilização de afetos. Foi em meio a uma complexa trama de interesses comerciais e artísticos – pontuada por diferentes momentos nos quais a prioridade se alternava entre estes ou aqueles – para que as criações que se materializaram em sons, a partir do contato entre as mãos de João Gilberto

e as cordas de seu violão, pudessem transcender os pequenos círculos da zona sul do Rio de Janeiro que o haviam ouvido tocar em apresentações ao vivo ou em gravações<sup>22</sup> que circulavam entre jovens músicos, ávidos por aprender a tocar daquela maneira. Passando por processos de gravação nos estúdios da Odeon, e daí se materializando na forma de discos, tocados em emissoras de rádio e difundidos via televisão e outras intermediações que compunham a incipiente estrutura da indústria cultural – e, especialmente, do mercado fonográfico – no Brasil, essas criações atingiram o público pelo qual a gravadora se interessava em particular: os jovens.

### 2.1.3 A nova batida, cheia de “bossa”

As imagens sonoras, extraídas das mãos de João Gilberto ao violão, e dos demais músicos com seus respectivos instrumentos, começaram a ser apreendidas de forma mais intensa em julho de 1958, quando a gravadora Odeon lançou um disco compacto simples de 78 rotações, contendo, de um lado, *Chega de saudade*, e, do outro, *Bim-bom* (João Gilberto). Pouco antes, em abril, João havia participado da gravação do LP *Canção do amor demais*, lançado pelo selo Festa, que trazia a cantora Elizeth Cardoso (1920-1990) em interpretações de canções de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Com o passar dos anos, este passaria a ser considerado o álbum que “inaugurou” a Bossa Nova, por trazer pela primeira vez a famosa “batida” de violão que caracterizou o novo ritmo (CASTRO, 2008, p. 168).

Tal legado histórico se baseia nesse pioneirismo e no “prestígio” que o disco adquiriu junto às instâncias formadoras de opinião – um “prestígio” diretamente proporcional à importância estética e histórica que se passou a dar à Bossa Nova enquanto sinônimo de “modernidade”. Essa modalidade de “importância”, como costuma ocorrer em vários casos, dadas as diferenciações que marcam as coexistências de interesses no campo artístico, não segue critérios baseados em números reais de vendas ou num alcance quantitativo de ouvintes. Afinal, a existência física dessa primeira edição do disco ficou restrita às duas mil cópias que o proprietário do selo Festa, o jornalista Irineu Garcia (1920-1984), permitiu que fossem prensadas (CASTRO, 2008, p. 169). Acontece que a Festa mantinha relações estreitas com o Ministério da Educação e o Departamento de Difusão Cultural do Itamaraty, a cujos interesses Garcia atendia através da gravação de LP’s em que poetas e contistas brasileiros

---

<sup>22</sup> Eram fitas domésticas de rolo com cópias limitadas, já que poucos possuíam gravadores nessa época pré-cassete. Um dos que chegou a ter essas fitas foi o fotógrafo Chico Pereira, o mesmo que fotografara João Gilberto para a capa de seu LP de estreia. (CASTRO, 2008, p. 195 e p. 212)



liam algumas de suas obras. Vários desses escritores eram também diplomatas, como Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e o próprio Vinícius – o que explica a produção de um disco com produções de autoria do poeta e diplomata, em parceria com Antônio Carlos Jobim. Portanto, para o proprietário do selo Festa, duas mil cópias de tiragem, conforme explica Ruy Castro (2008, p. 169), eram “mais do que suficientes para lubrificar suas relações com o Itamaraty e não ter prejuízo”.

Aliás, vendagens baixas – embora por outros motivos – também marcaram a chegada do segundo compacto<sup>23</sup> de João Gilberto às lojas. O “arrebato” de que tratamos, e de que ainda trataremos, já que nos interessa a maneira como a repercussão destas criações influenciaram os agentes criadores, foi possível através de uma intrincada estratégia comercial desenvolvida pela gravadora junto a divulgadores, proprietários de lojas de discos e radialistas do Rio de Janeiro e de São Paulo – enfim, a estrutura social em que os artistas, como criadores, são levados a atuar, a fim de comercializar suas criações. Antes mesmo de pôr em prática essa operação de vendas, a dificuldade foi convencer o principal produtor da Odeon, Aloysio de Oliveira (1914-1995), de que valeria a pena gravar um compacto simples com aquele baiano desconhecido. A voz e o talento de João ao violão, até aquele momento, só eram conhecidos – e muito apreciados, por serem tidos como inovadores e originais – por um restrito círculo de cantores, compositores, músicos e arranjadores do Rio de Janeiro. A originalidade de sua maneira de tocar, portanto, não foram suficientes para viabilizar a gravação do disco. Dessa tarefa, encarregaram-se dois funcionários da gravadora: Antônio Carlos Jobim, já um músico e compositor requisitado, além de ser àquela altura um dos principais arranjadores da Odeon, e André Midani (1932-2019), um jovem executivo de origem síria, nascido em Damasco, com experiência adquirida na indústria fonográfica francesa, que estava no Brasil havia dois anos e já se tornara chefe do departamento de repertório internacional da gravadora. Naquele momento, era também responsável pelas capas dos discos, além de se ocupar com os setores de promoção e publicidade da Odeon. Tendo conhecido João Gilberto pouco tempo antes (por intermédio de outro baiano, mais antigo e já consagrado, Dorival Caymmi), Midani recorrera exatamente à sua visão de mercado para

---

<sup>23</sup> Este foi o primeiro disco autoral de João pela Odeon – e, oficialmente, o segundo de sua carreira profissional. O primeiro, que não obtivera qualquer sucesso comercial, fora lançado em 1952 pela Copacabana, trazendo os sambas-canções *Quando ela sai* (Alberto Jesus – Roberto Penteadó) e *Meia luz* (Hianto de Almeida – João Luís). Nestas gravações, João cantava ainda num estilo vocal que lembrava o de Orlando Silva (1915-1978) e de outros intérpretes do período anterior à Bossa Nova (SEVERIANO, 2008, p. 331).

ajudar Jobim a convencer o produtor: argumentara que “João Gilberto representava uma coisa que a música brasileira não tinha: apelo para o público jovem” (CASTRO, 2008, p. 176).

Reitere-se que se trata dos anos finais da década de 1950. No rádio, predominavam os artistas dedicados ao samba-canção e suas variações estilísticas. André Midani havia acabado de conhecer, numa reunião na casa de um amigo, um grupo de jovens de classe média alta que incluía os ainda imberbes Roberto Menescal, Oscar Castro-Neves (1940-2013), Luís Carlos Vinhas (1940-2001) e Carlos Lyra, além da ainda adolescente Nara Leão e de seu namorado à época, o jornalista e compositor Ronaldo Bôscoli (1928-1994). Munidos de violões, eles cantaram canções autorais, como *O barquinho* (Roberto Menescal – Ronaldo Bôscoli), *Maria Ninguém* (Carlos Lyra) e *Chora tua tristeza* (Oscar Castro-Neves – Lucery Fiorini), todas recém-compostas e ainda desconhecidas fora dos limites daquele grupo. Tanto as letras quanto as harmonias mostravam o que, mais tarde, viria a ser reconhecido como o cerne da estética bossanovista. “Adorei o estilo intimista, adorei as poesias e adorei as pessoas. Me identifiquei”, recordaria Midani (2015, p. 77) décadas depois, em seu livro de memórias – no qual também registraria a maneira como enxergava a nascente indústria do disco no Brasil:

Eu não entendia por que a indústria fonográfica brasileira ignorava por completo a juventude como um mercado potencialmente importante. Lá fora já eram evidentes os sinais da importância que os jovens de todas as classes sociais teriam na explosão da indústria fonográfica. Elvis Presley e Bill Haley & His Comets vendiam milhões de discos aos *teenagers* norte-americanos. Estava convencido de que assistiríamos ao mesmo fenômeno no Brasil, quando nossa juventude descobrisse seus porta-vozes. (MIDANI, 2015, p. 78)

De acordo com o que Midani afirma, em sua obra autobiográfica, podemos interpretar, à luz de nossos intercessores teóricos, que, nesse momento, o jovem executivo da Odeon se viu tomado por uma espécie de “emoção criadora”, após ter sido afetivamente mobilizado pelas canções e pela atitude estética (tudo ainda absolutamente inédito) que acabava de conhecer no Brasil. Entregue a tal “transa”, desenvolvida durante aquele encontro, Midani se viu instado a recorrer a seu “passado virtual” e “atualizar” informações que incorporara durante seu período de trabalho na gravadora Decca, em Paris. Canções que o haviam tocado – ainda que isso tenha ocorrido na esfera do trabalho, já que o acesso a tais obras fazia parte de suas atribuições profissionais – voltaram à tona e o levaram a perceber, pensar e, finalmente, criar sentidos simbólicos originais. Ideias novas foram geradas.

Quando os meninos começaram a tocar, pensei: “Aí está a música para a juventude brasileira!” Recém-chegado da França, talvez tenha imaginado

encontrar ali os ecos das canções que encantavam a juventude francesa; e talvez achasse que o que era bom para a França era bom para o Brasil. Vieram à minha memória “Les Feuilles mortes”, “Vous qui passez sans me voir”, “Clopin Clopant”, “La Mer”, “L’âme des poètes”, e intérpretes como Charles Trenet, Jean Sablon, Henri Salvador, Boris Vian e Juliette Gréco, que me recordavam a atmosfera musical que eu tinha acabado de conhecer. (MIDANI, 2015, p. 78)

Depois desse processo metafísico e sensorial, Midani acionou seu lado executivo e se pôs a traduzir em planos concretos as novas ideias que lhe chegaram. A primeira tarefa foi levar Aloysio de Oliveira a ouvir seus argumentos e viabilizar a logística da futura empreitada: “[...] falei longamente com Aloysio sobre o plano de lançar artistas e compositores novos para atender ao mercado jovem, e decidimos abrigar João Gilberto, Tom Jobim e a turma da bossa nova, tendo como foco direto de promoção a juventude de classe média” (MIDANI, 2015, p. 79).

A fim de reforçar os pedidos de Midani, Jobim também apelou para as questões financeiras: comprometeu-se a cortar custos ao máximo e utilizar uma versão “mais simplificada” do arranjo que fizera para a gravação de *Chega de saudade* com Elizeth Cardoso (CASTRO, 2008, p. 176).

Depois de gravado e lançado no Rio de Janeiro, em julho de 1958, o disco permaneceu praticamente nulo por alguns meses. Segundo Ruy Castro (2008, p. 178), jornalista, biógrafo e historiador da Bossa Nova, uma das explicações para que quase ninguém o estivesse comprando ou ouvindo pode ter sido o fato de que, enquanto os compactos de João empoeiravam nas lojas e nas rádios, outros “joões” eram humilhados por Mané Garrincha nos campos da Suécia – afinal, naquele mesmo mês de julho, a seleção brasileira de futebol se sagrava campeã do mundo pela primeira vez. Nos rádios, o que se ouvia não era *Chega de saudade* ou *Bim-bom* – nem, tampouco, qualquer outro lançamento recente –, já que praticamente todos os alto-falantes irradiavam a marchinha *A taça do mundo é nossa*, que embalou a campanha do primeiro título mundial brasileiro. Diante dessa situação, a Odeon resolveu investir na divulgação do disco em São Paulo, cujos potenciais mercadológicos, em termos musicais, já eram maiores que no Rio.

Em 1958, São Paulo já era o principal mercado e tinha a maior cadeia de lojas de discos e eletrodomésticos do país, as Lojas Assumpção. Com suas 25 filiais, quase todas na cidade e no rico interior do estado, as Assumpção, sozinhas, eram praticamente capazes de ditar o sucesso de um disco – se este fosse bem *trabalhado*. Além disso, elas patrocinavam o musical de maior

audiência do rádio paulista, Parada de sucessos, comandado diariamente pelo *disc-jockey* Hélio de Alencar na Rádio Excelsior-Nacional, das onze e meia da manhã ao meio-dia. Se Alencar gostasse de um disco, a gravadora só tinha de pôr as prensas para funcionar. (CASTRO, 2008, p. 178-179; grifo do autor)

A fim de evitar o que Ruy Castro classificou como um “fiasco” de repercussão e vendas no Rio, a estratégia da Odeon foi mobilizar seu setor comercial em São Paulo, para que o disco fosse “*trabalhado* mais do que o normal” (CASTRO, 2008, p. 179) em território paulista. A ideia era atuar junto ao proprietário das Lojas Assumpção, a fim de conquistá-lo. Se o sujeito apreciasse o disco, daria a ordem para que seus funcionários utilizassem suas táticas de vendas na rede de lojas e, ao mesmo tempo, liberaria o caminho para que as canções fossem tocadas no programa *Parada de sucessos*. Houve dificuldades para superar a resistência inicial do empresário àquela inusitada combinação de samba e jazz, cantada por um desconhecido num tom de voz bem abaixo do que era costume no espaço de possíveis oferecido pelo *habitus* musical daquele momento. A equipe da Odeon precisou apelar, inclusive, para um almoço entre João e o dono das lojas. Mas, vencidas essas etapas, a estratégia foi bem-sucedida e, segundo Castro (2008, p. 182), o disco “foi recordista de vendas nas Lojas Assumpção aquele ano”. Além disso, o sucesso foi verificado tanto no programa patrocinado pelas Lojas Assumpção quanto em outros, transmitidos por outras estações. E João Gilberto, investido no papel de “produto”, fez o que anos mais tarde se tornaria difícil de conceber: cumpriu sua parte na operação, percorrendo emissoras de rádio e televisão, apresentando-se em programas populares, concedendo entrevistas, posando para fotografias, etc. Enfim, ajudando a “trabalhar” sua “mercadoria” em sintonia com os planos elaborados por sua gravadora – embora um tanto a contragosto, como se pode imaginar, em se tratando de uma personalidade *sui generis* como a de João Gilberto.

Conquistada a praça paulista, o disco “chegou às paradas de sucessos de *Radiolândia* e da *Revista do Rádio* no final daquele ano, disputando no olho mecânico com Celly Campelo em ‘Lacinhos cor-de-rosa’” (CASTRO, 2008, p. 184). A julgar por sua principal concorrente nos primeiros lugares do *hit parade* paulista em 1958, percebe-se que a Odeon – leia-se André Midani – concretizou seus objetivos ao tratar João Gilberto como um artista a ser destinado ao público jovem; afinal, Celly Campello (1942-2003) era então uma das principais artistas identificadas com essa faixa etária, cantando uma versão romântica e adocicada do *rock’n’roll*

de origem norte-americana, surgido poucos anos antes e cujos efeitos eram recém-chegados ao Brasil.

Com o êxito paulista atestado por duas das principais publicações dedicadas ao cenário musical, *Chega de saudade* finalmente começou ter destaque nas vendas do mercado fonográfico carioca. Entre agosto e dezembro de 1958, a canção teve um total de 15 mil cópias vendidas. Outro compacto, este contendo *Desafinado* e *Ho-ba-la-lá* (João Gilberto) foi lançado ainda antes do final de 1958, na esteira do sucesso obtido pelo anterior.

No início de 1959, o primeiro LP de João, intitulado *Chega de saudade*, reunindo ainda *Bim-bom*, *Desafinado* e *Hô-ba-la-lá* – já pré-lançadas em dois compactos simples – e mais oito faixas, venderia, inicialmente, mais 35 mil (CASTRO, 2008, p. 185). A título de comparação, o cantor Lúcio Alves (1927-1993) vendia, naquele mesmo momento, menos de 10 mil cópias; e a cantora Sylvinha Telles (1934-1966) não passava de 5 mil (CASTRO, 2008, p. 185) – e, em ambos os casos, levando-se em conta períodos mais extensos do que o que João levava para atingir sua marca de 15 mil. Ocorre que Lúcio Alves e Sylvinha Telles eram considerados dois dos artistas mais “prestigiados” da Odeon – ou seja, estavam entre aqueles cujo capital simbólico extraía seu valor do “bom gosto” que costumava ser atribuído às suas produções, sem que fossem levados em conta seus números de vendagem – que eram irrisórios, se comparados aos dos verdadeiros campeões de vendas da Odeon em 1958: Anísio Silva (1920-1989), intérprete de músicas como *Alguém me disse* (Evaldo Gouveia – Jair Amorim), e Orlando Dias (1923-2001), conhecido, entre outros sucessos, por *Perdoa-me pelo bem que te quero* (Waldir Machado). Ambos eram cantores de boleros com temáticas invariavelmente românticas e extremamente populares. As vendas de seus discos não costumavam registrar marcas inferiores a 100 mil cópias (CASTRO, 2008, p. 184).

Por suas características *cool*, mais sintonizadas ao que naquele contexto soaria “moderno” em termos estéticos, João Gilberto estaria mais sintonizado com o grupo de artistas em que se destacavam Sylvinha Telles e Lúcio Alves (ou, por outra, eles estariam mais próximos do nascente estilo de João). Mas os primeiros resultados do lançamento do compacto com *Chega de saudade* e *Bim-bom* revelaram que seu potencial para o público jovem – algo de que nem Lúcio nem Sylvinha dispunham – poderia sinalizar, ainda, um mercado a ser explorado pelas estruturas da gravadora.

Mas, afinal, quais seriam essas diferenças que faziam daquela música, chamada ainda informalmente de algo “bossa nova” (ainda como um adjetivo, não um substantivo a nomear

um movimento musical tido como esteticamente revolucionário)? Um exemplo da narrativa histórica que se criou a respeito das tramas que teriam levado a música popular brasileira a desaguar na Bossa Nova pode ser encontrado em Ruy Castro (2008, p. 186). O autor narra que, ao mostrar sua gravação de *Chega de saudade* a Lúcio Alves, João Gilberto ouviu dele: “É isso mesmo, João. Você chegou lá”. Lúcio Alves costuma ser citado na historiografia musical brasileira costuma como um “pré-bossanovista” – ou, para ser mais exato, uma espécie de precursor da Bossa Nova, por ser um intermediário entre o estilo vocal anterior, tido como “empostado” e chamado pejorativamente de “exagerado” ou “dramático”, e o que veio a prevalecer na Bossa Nova, com sua descrição vocal acompanhada por uma instrumentação em que a “batida” do violão, complexa e “estranha”, parecia sintetizar uma percussão, enquanto que a percussão propriamente dita era mais discreta ainda. Segundo Castro, muito do que havia ali não era propriamente “novo” ou “inédito”, mas a síntese feita a partir desses elementos, esta sim, soaria “moderna”.

Claro, de diferente havia o fato de que João abandonara as inflexões dramáticas e o gogó tipo Orlando Silva (ou dele próprio, Lúcio). João estava agora “cantando baixinho”, como Jonas Silva e os cantores americanos que ele, João, conhecera na Murray em 1950. Para Lúcio, aquela batida de violão tinha vagos ecos do acordeão de Donato e do piano de Johnny Alf, embora parecesse mais organizada e compacta do que os sons que rolavam nas *jams* de madrugada na boate Plaza em 1954. E a bateria não era pesada como antigamente.

Se algo o impressionou no novo João Gilberto foi a sua subida competência para dividir as frases musicais – um elogio que, vindo de Lúcio Alves, devia ser gravado em bronze, considerando-se que a divisão diferente, cheia de surpresas, era a grande especialidade do ex-Namorado da Lua. João Gilberto tinha chegado lá – e ele sabia o que Lúcio queria dizer. (CASTRO, 2008, p. 187)

Submetendo tal narrativa ao tipo de análise que nos interessa aqui, o autor parece sugerir que João Gilberto teria incorporado (em seu corpo, biológica, social e historicamente), uma série de saberes musicais que absorveu ao longo de todas as relações sociais em que tomou parte, ao longo de sua trajetória até a gravação de seu primeiro compacto. São “transas” em que se envolveu pessoalmente, com companheiros de sua mesma geração, e outras que apreendeu, por exemplo, intergeracionalmente, através do intenso – e raro – envolvimento musical que sempre experimentou desde que saíra de Juazeiro, no norte da Bahia, e mudara-se para o Rio, em 1950, em busca de uma carreira musical. Convém recorrer a Milene Gusmão (2014, p. 104), cujas reflexões partem do arcabouço teórico oferecido por

Norbert Elias (2002), para compreender a forma como se opera esse aprendizado a partir da transmissão de saberes entre indivíduos de gerações diferentes, ou mesmo de uma mesma geração:

[...] não é prudente deixar de considerar que certas expressões do indivíduo só são possíveis porque trazem em sua potência referências de continuidade, de ruptura ou de ressignificação daquilo que foi possível a partir das experiências de outras pessoas, ou seja, dos processos de transmissão do conhecimento entre membros da mesma geração ou de gerações distintas.

Naturalmente que suas tomadas de posição, em meio a esse espaço de possíveis, sobre como utilizar todos esses saberes incorporados, dependeram de seu sistema de disposições – o qual, enquanto individuação, é um resultado de sua presença no espaço social. A memória, enquanto mecanismo de veiculação de lembranças, permite, a título de intermediária, que toda essa operação seja concretizada. João também teve seus momentos de emoção criadora – como resultado de um intenso e repetitivo trabalho de aprimoramento de ritmos, harmonias e afinações. Como descreve Castro (2008, p. 133), João se submetera, a partir de 1955<sup>24</sup>, a uma temporada de reclusão durante a qual passou por diferentes cidades de três estados diferentes. O “exílio”, a convite do amigo gaúcho Luis Telles (1915-1987), que o levou inicialmente a Porto Alegre (passaria ainda pela cidade mineira de Diamantina, antes de retornar à Bahia e pousar em Juazeiro e Salvador), foi uma espécie de hiato entre as duas passagens de João pelo Rio: a primeira, antes, fora marcada por uma série de fracassos do cantor em suas investidas artísticas; a segunda, posterior, foi aquela em que o artista, já amadurecido e tendo chegado à “síntese” que buscava, finalmente alcançara o sucesso.

O resultado do período de reclusão foi uma completa reformulação de sua forma de tocar e de pensar o tempo, a emissão vocal, o estilo. Castro narra o período em que João esteve hospedado na casa de uma irmã, em Diamantina, onde, segundo o autor, teria ocorrido, de fato, o que podemos considerar uma tomada totalizante de seu espírito pelo “arrebato” experienciado pelo cantor.

Um turbilhão de pensamentos estava zumbindo na cabeça de João Gilberto naquele seu exílio entre montanhas. Toda a sua vida passava-lhe diante dos olhos, como num filme, com trilha sonora a cargo dos melhores e mais

---

<sup>24</sup> Nesse período, João passou por Porto Alegre (RS), Diamantina (MG), Juazeiro e Salvador (BA), antes de retornar às terras cariocas. Antes disso, cantara em bailes e reuniões sociais, integrara o conjunto Garotos da Lua no Rio de Janeiro e acompanhara vários artistas como músico. Era também um admirador de Orlando Silva (SEVERIANO, 2008, p. 331).

ambiciosos músicos de sua geração. As primeiras semanas foram em silêncio, remoendo lembranças que doíam ao mais leve toque da memória. Era possível saber disso pela angústia impressa no seu rosto, indisfarçável para quem o via. Mas algo lhe despertou uma centelha porque, de repente, ele passou a tocar violão dia e noite, encerrado no quarto, como se tomado por uma obsessão. (CASTRO, 2008, pp. 140-141)

No trecho a seguir, Castro se vale de uma alegoria ao tratar a memória de João Gilberto como um rádio que sintonizava diferentes emissões sonoras. Aqui, podemos sugerir nossa própria imagem: a memória do artista, citada diretamente pelo autor, é o instrumento por meio do qual ele recorre ao seu “passado virtual”, de onde faz evocar as informações musicais que lhe foram repassadas – ou, por outras palavras (pinçadas de nossa já conhecida canção dos Novos Baianos), ele recorreu ao “tanto” de conteúdo de memória, afeto e criação que recebeu nas trocas simbólicas com os agentes com os quais “transou” no decorrer de sua trajetória até aquele momento. Elementos, informações, sensações, toques, maneirismos, enfim, experiências que, mescladas por João em seu amálgama afetivo, seriam convertidas em novos e originais arranjos de sentido.

Sua memória parecia um rádio cujo dial estivesse sendo girado aparentemente ao acaso, sintonizando tudo o que ele ouvira e que o marcara. O enunciado natural de Orlando Silva e Sinatra. O tom aveludado de Dick e sua respiração. O timbre do trombone de Frank Rosolino na orquestra de Kenton. O enunciado baixinho do trio de Page Cavanaugh, de Joe Mooney, de Jonas Silva. O *jogo de cena* dos conjuntos vocais – como seria usar a voz para alterar ou completar a harmonia do violão? A *divisão* de Lucio – só que Lucio *dividia* para trás, se atrasando. Era possível adiantar-se e atrasar-se em relação ao ritmo, desde que a batida ficasse constante – que “a base fosse uma só”. A batida sincopada de Alf ao piano e, principalmente, a de Donato ao acordeão – como ficaria aquilo no violão? O novo João Gilberto estava nascendo daquelas experiências. (CASTRO, 2008, p. 141)

“Renascido”, portanto, depois das experiências vivenciadas junto a gaúchos, mineiros e baianos, João incorporou em si todos os resultados daquele esforço de imersão na própria “virtualidade” e se considerou apto a retomar o movimento, seguindo em frente, movido pelo impulso vital em busca de constante evolução. Jairo Severiano, historiador da música popular brasileira, prossegue e sintetiza, em sintonia com Ruy Castro:

Então, nos meses que antecederam sua afortunada volta ao Rio, surgiu um novo João, senhor das qualidades que o habilitaram à fama. Com sua apurada sensibilidade, ele captara tudo o que essencialmente contribuiria para a criação da bossa nova, aí incluindo-se itens como o piano de Johnny Alf, o acordeão (depois o piano) de João Donato e, em nível mais modesto, o canto baixinho de Jonas Silva, que, por sua vez, copiara-o de crooners



americanos, como o versátil cego Joe Mooney, também instrumentista. (SEVERIANO, 2008, p. 332)

Toda essa carga de memória se sintetiza e se manifesta em seu corpo – mais precisamente, em suas mãos, que tocam as cordas do violão, e em suas cordas vocais, a entoar aquele canto “estranho”, novo, “baixinho” e absolutamente afinado (a contrariar o irônico título da canção de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, *Desafinado*, que o baiano lançara em seu segundo compacto simples pela Odeon).

Provavelmente – e presumivelmente – sem jamais ter lido a respeito da noção bourdieusiana de *habitus* ou a respeito da incorporação de saberes de que fala Elias, Antônio Carlos Jobim reproduziu algo semelhante a essa mesma síntese de história – e de memória – incorporada, ou do corpo enquanto arcabouço de memória, no texto que assinou na contracapa do LP de estreia de João Gilberto. Eram textos comuns na época, nos quais se apresentavam os novos artistas ou se trazia algo a respeito do conceito artístico que norteava o disco. Como João Gilberto era um completo desconhecido do público em geral (exceto pelos que o ouviram em apresentações ao vivo, sendo ou não músicos profissionais, e pelos poucos que haviam tido acesso às gravações em fitas de rolo), Jobim teve de apresentá-lo. Eis alguns trechos:

Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. [...] Nos arranjos contidos neste *long-playing*, Joãozinho participou ativamente: seus palpites, suas ideias, estão todas aí. [...] Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. (CASTRO, 2008, pp. 207-208)

Em resumo: a presença do artista foi absoluta em todo o processo de concepção e gravação. Toda a carga de conhecimento de que ele dispunha, e que trazia consigo, por tê-la incorporado historicamente, desaguava ali. Não é à toa a imagem trazida por Jobim, traduzindo João como sendo, ele próprio, o violão e a orquestra, quando um e outro foram gravados. Afinal, o que prevalecia era o seu conhecimento a respeito de como deveriam ser concebidas as sonoridades, tanto o violão quanto da orquestra. A memória musical de João, então, emanava dos sulcos de seu LP. O próprio Jobim, que, como vimos, ajudara a convencer a Odeon a lançar João e participara de todo o processo de gravação com o artista, então na qualidade de arranjador da gravadora, diria, anos depois: “Não fosse João Gilberto, a bossa nova jamais teria existido” (SEVERIANO, 2008, p. 330).

Mais adiante, no texto, Jobim tenta avalizá-lo comercialmente: “Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura, que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial” (CASTRO, 2008, p. 208). Em seguida, para finalizar, o maestro passa aos argumentos de autoridade em termos artísticos. Inicialmente, recorre a si próprio: “Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical” (CASTRO, 2008, p. 208).

Interessante registrar que Jobim, mesmo depois de pôr o ponto final, ainda fecha o texto com um *post scriptum* sutil, como se tudo o que ele mesmo escrevera e assinara não fosse, ainda, suficiente: “Caymmi também acha” (CASTRO, 2008, p. 208). Com apenas três palavras, ele recorre a outra figura de autoridade, Dorival Caymmi, o mesmo que havia apresentado João Gilberto a André Midani – um encontro sem o qual, provavelmente, teria sido ainda mais difícil a João conseguir gravar seu disco. O cantor e compositor baiano Dorival Caymmi, que desde o final da década de 1930 emplacara uma série de “mega-sucessos” (SEVERIANO, 2008, p. 231) – inclusive alguns recentes, a exemplo de *Maracangalha*, lançada em 1956, e *Saudade da Bahia*, de 1957. Àquela altura, Caymmi era um dos mais prestigiados e populares artistas brasileiros – além de ser também um homem de confiança do produtor Aloysio de Oliveira (CASTRO, 2008, p. 208). Assim, Jobim esperava que o vasto capital simbólico de que Caymmi dispunha (junto a um vasto público e, principalmente, junto à cúpula da gravadora) servisse para “legitimar” o lançamento artístico de João Gilberto.

Portanto, com toda essa estratégia comercial, que envolveu o lançamento de dois compactos simples de 78 rotações e, finalmente, um LP no início de 1959, estavam concretizados os planos da Odeon para que o artista João Gilberto, enfim, pudesse fazer valer, em termos quantitativos e comerciais, o “valor” artístico que já vinha sendo atribuído à sua criação. A “influência” sobre “toda uma geração”, citada por Jobim no texto de apresentação do LP – a qual, segundo o maestro, ocorreu antes mesmo da gravação do disco e do lançamento comercial do artista –, começou então a se materializar no período pós-gravação, obtendo um alcance mais amplo e decisivo em outras trajetórias artísticas.

#### **2.1.4 Imagens sonoras que “arreatam” e “encantam”**

Pela maneira como arrebatou tantos ouvidos sensíveis de tantas pessoas que, posteriormente, tornaram-se também artistas e relataram publicamente a influência que a

Bossa Nova teve sobre suas trajetórias (muitas vezes, induzindo-os a se decidirem por seguir a carreira musical), a audição de *Chega de saudade*, na voz de João Gilberto, é comparada por Ruy Castro (2008, p. 193) a uma imagem épica do universo bíblico, transfigurado numa clássica adaptação cinematográfica hollywoodiana: “Charlton Heston<sup>25</sup> descendo do monte Sinai com os Dez Mandamentos debaixo do braço – foi mais ou menos essa a sensação dos que ouviram ‘Chega de saudade’ com João Gilberto pela primeira vez”.

Em sua descrição, ao esmiuçar suas impressões a respeito dos efeitos desse fato, o autor recorre a outras imagens, inclusive espirituosas, para – galhofas à parte – reproduzir a conhecida e difundida narrativa segundo a qual a Bossa Nova, com sua alegada “modernidade”, chegara para, de certa maneira, representar a síntese de algo que há muito se buscava em música popular brasileira – o que também significaria, numa visão simplificada, considerar “antigo”, ou “tradicional” (e mesmo de “menor qualidade”) tudo o que viera antes de *Chega de saudade*.

Como veremos mais adiante, trata-se de uma forma de visão que mais tarde seria problematizada pelos próprios integrantes do “grupo baiano” (ainda na Bahia e, portanto, antes mesmo da constituição do chamado “grupo”), embora sem prejuízo da reverência à Bossa Nova como exemplo de algo, de fato, “moderno” em termos musicais. Interessante notar, também, que Castro cita o maestro Rogério Duprat, com quem os baianos, na década de 1960, “transariam” um encontro que seria decisivo para a tradução das ideias tropicalistas em discos na música popular brasileira.

Mesmo os que já achavam Jobim *moderno* por “Foi a noite” e “Se todos fossem iguais a você” tiveram um choque. Em menos de dois minutos, essas canções ficaram tão antigas quanto “Ninguém me ama” – relíquias do romantismo *noir* de homens mais velhos, que tinham amantes e não namoradas e cuja alma era tão enfumaçada quanto as boates em que afogavam seus chifres. “Chega de saudade”, como depois diria pitorescamente o maestro Rogério Duprat, fora “uma pernada na era boleral”. Aquele novo jeito de cantar e tocar de João Gilberto ensolarava tudo – muito mais do que “Copacabana”, com Dick Farney, tinha feito doze anos antes. (Apenas doze anos, mas era como se tivesse sido no tempo dos pterodátalos.) (CASTRO, 2008, p. 193)

A fim de contribuir para uma elucidação mais ampla a respeito desse impacto, recorramos a outra análise, a cargo de Jairo Severiano, sobre as inovações estéticas contidas

---

<sup>25</sup> O ator norte-americano Charlton Heston (1923-2008) interpretou o protagonista Moisés no filme *Os dez mandamentos* (*The ten commandments*, EUA, 1956), dirigido por Cecil B. DeMille (1881-1959).

na gravação de *Desafinado*. Embora se detenha a aspectos mais técnicos, a descrição também se baseia na classificação linear de “evolução” do “antigo” em direção ao “moderno”:

Bem diferente do que se ouvira até então, em quase dois séculos de música popular brasileira, esta gravação já mostrava tudo o que a bossa nova oferecia de inovador e revolucionário: a melodia moderna, requintada, sem prejuízo da simplicidade, a harmonia audaciosa, repleta de acordes alterados (ou seja, que utilizavam combinações de notas estranhas à harmonia tradicional), a letra alegre, sintética, despojada, o canto intimista, livre de vibratos e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre a voz do cantor, o violão e a bateria, numa polirritmia que ressaltava o balanço da canção. (SEVERIANO, 2008, p. 330)

Foi a tudo isso que Caetano Veloso e Gilberto Gil, então adolescentes por volta dos 17 anos, vivendo em Santo Amaro da Purificação e em Salvador, respectivamente (portanto, inseridos na faixa etária definida como alvo pela estratégia comercial da Odeon, ainda que distantes geograficamente de São Paulo e do Rio de Janeiro), foram expostos no momento em que experimentaram o potencial de mobilização de afetos que pode ser oferecido pela música – e mais ainda quando multiplicada em termos quantitativos por estar inserida num nascente mercado fonográfico, como ocorria no Brasil no final dos anos 1950. Foi assim que eles vivenciaram a emoção criadora inspirada pelo violão de João Gilberto.

Em seu livro de memórias, Caetano relata ter ouvido de um amigo a primeira referência àquele tipo de música que, embora ele próprio ainda não conhecesse, parecia já estar tocando em várias rádios de Salvador e em discos que algumas pessoas próximas já haviam comprado. Segundo o compositor, esse amigo, que era um colega do ginásio, mostrou-lhe “a novidade que lhe parecia estranha e que, por isso mesmo, ele julgara que me interessaria” (VELOSO, 2017, pp. 67-68). Era *Desafinado*, já lançada no LP de João Gilberto, de 1959. O que lhe chamara a atenção fora justamente o desacordo entre o que lhe falara o colega e o que João fazia na canção, cujo título já era, por si, uma ironia.

Ele exagerava a estranheza que a audição de João lhe causava, possivelmente encorpada pelo título da canção “Desafinado” – uma pista falsa para primeiros ouvintes de uma composição que, com seus intervalos melódicos inusitados, exigia intérpretes afinadíssimos e terminava, na delicada ironia de suas palavras, pedindo tolerância para aqueles que não o eram. (VELOSO, 2017, p. 68)

O impacto causado pela audição da “batida” criada pelo baiano de Juazeiro é sugerido por Caetano quando o compositor evoca recordações da casa onde viveu a maior parte da

infância e da adolescência em Santo Amaro da Purificação, qualificando-a como o lugar onde “aconteceram as coisas mais importantes de minha formação” (VELOSO, 2017, p. 62). O artista enumera, então, os acontecimentos que assegura terem lhe afetado de forma definitiva, a ponto de o influenciarem constantemente em sua trajetória posterior a tais experiências: “Ali eu descobri o sexo genital, vi *La strada*<sup>26</sup>, me apaixonei pela primeira vez (e pela segunda, que foi a mais impressionante), li Clarice Lispector e – *o que é mais importante* – ouvi João Gilberto” (VELOSO, 2017, p. 62, *grifo nosso*). Estamos tratando de um fato que o cantor e compositor descreve como o “mais importante” de sua formação – o que nos autoriza a tratá-lo como uma “emoção criadora”, à luz do arcabouço teórico bergsonianiano em que nos baseamos.

Vivi e vivo como um acontecimento auspicioso o fato de a bossa nova ter surgido entre nós justamente quando eu e meus companheiros de geração estávamos começando a aprender a pensar e a sentir.  
[...] A bossa nova *nos arrebatou*. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades. (VELOSO, 2017, pp. 67-68)

Agora, recorrendo novamente ao embasamento bourdieusiano, ressaltemos uma vez mais as relações sociais como as responsáveis por esse “arrebato”, e ainda pelo modo como ele reiterou essa admiração, dividindo-a com outros contemporâneos que também apreciavam o canto e a maneira de tocar do novo artista.

Também nos interessa ressaltar outros aspectos, como a síntese didática feita por Caetano ao classificar a Bossa Nova como tendo sido responsável por: a) alterar o “estágio cultural”, ou seja, algo como ampliar a possibilidade – e a capacidade – de julgamento por parte de quem a ouviu e a compreendeu. Assim, o contato com a Bossa Nova, segundo a avaliação do compositor baiano, poderia significar uma posição de maior “prestígio” dentro do campo, inclusive para nomear e classificar; b) Essa alteração de estágio permitiria, por exemplo, exercer um novo olhar, uma espécie de “reavaliação”, sobre o espaço de possíveis existente na música popular brasileira – aqui chamado de “nosso acervo” por Caetano – e pela maneira como se julga esse “acervo”, por meio de uma mudança de “gosto”; pode-se pensar, aqui, no universo de criações musicais feitas antes da Bossa Nova e na forma como estas eram

---

<sup>26</sup> Filme de 1954, dirigido por Federico Fellini (1920-1993) e considerado uma das obras-primas do neorealismo italiano.

julgadas por quem se debruçava sobre a análise da história da música popular brasileira; c) Por fim, o “mais importante”: as “nossas possibilidades”; o compositor lança um olhar sobre o “futuro” e se inclui nessa expectativa por novidades positivas a serem permitidas pela Bossa Nova, já que esse “futuro”, o “aberto”, permitia agora maiores ambições estéticas do que antes.

Em resumo, Caetano identifica na Bossa Nova um movimento revolucionário que permite, sobretudo, novas tomadas de posição num alcance amplo, apto a conferir maior volume de capital simbólico e, inclusive, de poder simbólico naquela situação e naquele contexto. Tudo a ver, por sinal, com a imagem proposta por Ruy Castro, supracitada, ao comparar o jovem que acabara de ouvir *Chega de saudade* ao personagem “Moisés”, munido das tábuas dos Dez Mandamentos após descer do monte Sinai. Gostar de Bossa Nova, portanto, poderia ser uma atitude “distintiva”, algo que os agentes buscam em meio às disputas pelo controle das narrativas no espaço social.

Caetano rememora também o “culto” coletivo que ele e um grupo de amigos passaram a fazer a João Gilberto, após aquela primeira audição. Os “fiéis” se reuniam num bar modesto, cujo dono comprara o LP *Chega de saudade* e punha-o para tocar repetidamente. “Primeiro, porque ele próprio gostava, e, depois, porque sabia que nós íamos ali para ouvi-lo” (VELOSO, 2017, p. 72).

Se Caetano foi “arreatado” pela musicalidade de João Gilberto por meio de uma reprodução do som pelos sulcos do disco de vinil, foram as ondas do rádio as responsáveis por levar essas mesmas imagens sonoras ao conhecimento do também adolescente Gilberto Gil. Então adepto do acordeom, ao qual se dedicava havia sete anos, Gil ainda não havia se iniciado no violão – instrumento no qual, anos depois, viria a desenvolver perícia incomum, aliada a um estilo personalíssimo que, ao longo dos anos, reforçaria seu reconhecimento como um artista de nível internacional.

De fato, Ruy Castro também observa o poder de identificação entre a nova batida e o público jovem que se interessava por música popular brasileira, mas que, segundo o autor, não encontrava nela algo com que se sintonizar – ou seja, bem o que fora pensado antes pela Odeon:

“Chega de saudade” oferecia, pela primeira vez, um espelho aos jovens narcisos. [...] Na época não se tinha consciência disso, mas depois se saberia que nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens a vontade

de cantar, compor ou tocar um instrumento. Mais exatamente, violão. (CASTRO, 2008, p. 193)

O relato feito por Gil, também em seu livro de memórias, leva a crer que seus impulsos criadores foram canalizados a essa direção após ter ouvido ocasionalmente a mesma canção *Chega de saudade*, durante um almoço na casa de uma tia, em Salvador. O texto da jornalista Regina Zappa, que assina ao lado de Gil a autobiografia do artista, registra que ele, “subitamente percebeu uma ‘música estranha’ tocando no rádio” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 53). Em seguida, o próprio Gil rememora a emoção de que foi tomado e as reações imediatas e posteriores a essa experiência afetiva.

Aquilo me chamou a atenção imediatamente. A tal ponto que quando terminou de tocar eu acabei de almoçar eu fui correndo ao bar de Manolo, que era onde havia telefone. [...] Fui lá e procurei o telefone da Rádio Bahia. [...] Liguei para lá e falei com a moça “tocou uma música no rádio aqui agora, o nome é “Chega de saudade”, João Gilberto é o cantor que o apresentador do programa anunciou. Quem é ele, de onde é, onde eu posso achar seu disco?” A moça que atendeu passou a alguém da rádio que tinha as informações e eu recebi a notícia: “É um lançamento novo, um cantor novo, ele é baiano, uma gravação da Odeon que veio do Rio de Janeiro e acho que você pode encontrar nas lojas de música da cidade”. (GIL e ZAPPA, 2013, pp. 53-54)

O livro destaca que a “voz doce, aliada a uma original batida rítmica, deixou Gil *encantado*” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 54, *grifo nosso*). Relata ainda que o “encantamento” levou a o adolescente soteropolitano a se movimentar, impelido por seu impulso criador (em sintonia com o bergsonismo), e a pedir à mãe que lhe comprasse um violão. Após conseguir o instrumento, adquiriu um método para violonistas autodidatas.

Gil aprendeu sozinho a decifrar os segredos do violão, querendo imitar a batida de João Gilberto para poder tocar “Chega de saudade” e “Desafinado”. [...] Era uma extraordinária novidade, e Gil queria aprender a tocar daquele jeito. Uma vez dominado o violão, ele começou a compor. Vieram, então, as primeiras composições: canções, sambas, bossa nova imitando João Gilberto, sozinho com seu instrumento, sem fazer parte de um conjunto e sem tocar em outros lugares. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 54)

### **2.1.5 Intuição: a inteligência a serviço da emoção**

Agora, é o momento de nos determos um pouco mais especificamente sobre intuição, inteligência e emoção. Tratando-se de mobilização afetiva, quando se evoca o conceito de emoção criadora, retornamos aqui a novas percepções a partir de conceitos oriundos do

bergsonismo. Vimos que Caetano alegou ter sido “arrebatado” pelas imagens sonoras da bossa nova de João Gilberto. Gil, por sua vez, concorda que tenha se sentido “encantado” pelo mesmo motivo. O compositor de *Oração ao tempo* revelou que, após o “arrebatamento”, reviu conceitos e preferências e descobriu “possibilidades” – ou seja, identificou tendências a diferentes manifestações do que se pode identificar como mudanças, movimentações, todas decorrentes do afeto experienciado através da emoção criadora.

Verificamos ser possível utilizar o mesmo esquema de *percepção – afecção – ação* a respeito do autor de *Tempo rei*, quando este relata que, depois de tê-lo “encantado”, o violão de João Gilberto instigou-o não apenas a adquirir o LP, mas também a se entregar ao aprendizado sobre um novo instrumento que mal conhecia, e no qual veio a se tornar um especialista.

Tais manifestações para Bergson não são características de emoções superficiais – já se disse aqui, páginas atrás, que estas diferem da emoção criadora em termos de natureza. A emoção criadora, condição *sine qua non* para uma abertura da alma, subverte as limitações características da experiência do vivido e leva o indivíduo a desaguar no que seria um “estremecimento afetivo da alma” (BERGSON apud MACIEL JR., 2017, p. 187).

Sendo assim, supomos que, enquanto percebiam as imagens sonoras produzidas pelo violão gilbertiano-bossanovista, Gil e Caetano se entregaram ao estado de estremecimento do espírito – afeto que talvez não conseguissem expressar racionalmente em palavras no momento em que o vivenciavam. Mas que, já no posterior momento de agir (após a percepção inicial, e sucedendo ainda ao intervalo de indeterminação em que experimentaram o afeto totalizante da emoção criadora de que foram apoderados ou de que se permitiram fruir), ambos se esforçaram por destrinchar essa manifestação afetiva e “traduzi-la” de alguma forma através da inteligência.

Ou seja, ambos puseram a racionalidade a serviço do fluxo criativo que ocorreu como consequência da emoção criadora. Observe-se que, em seu relato, Caetano expressa contentamento pelo fato de que a bossa nova surgiu no momento em que ele e seus contemporâneos aprendiam “a pensar e a sentir”. Admitindo-se aí que o artista esteja a fazer menções à inteligência e à emoção, respectivamente, é de se reconhecer que essa experiência totalizante de si ocorreu, sobretudo, pela via da emoção, num momento em que esta subjugou a inteligência.



Na alma aberta, só existe ação direta da sensibilidade sobre o querer. Por isso, por mais que a propulsão exercida possa avizinhar-se à obrigação, dela difere no fato de não encontrar nenhum tipo de objeção por parte dos nossos interesses individuais. Sentimo-nos agir, ou ao menos agimos, como se a força da emoção nos arrastasse, impelindo-nos a uma ação criadora. (MACIEL JR., 2017, p. 186)

É diferente do que costuma ocorrer nas emoções ditas superficiais, quando a racionalidade desempenha um papel preponderante sobre as sensações afetivas, cedendo às obrigações sociais. Portanto, na emoção criadora, é como se não tivéssemos escolha e investíssemos, por “obrigação”, na inevitabilidade do impulso de criação. “[...] há um revolver das profundezas do nosso ser, que impulsiona o espírito sempre para frente. [...] Por ela, sentimos um estremecimento afetivo tão intenso que torna a nossa ação necessária, fazendo o espírito pender por inteiro na direção do seu apelo”. (MACIEL JR., 2017, p. 188)

Para se pôr a inteligência a serviço da emoção criadora, Bergson sugere convertê-la em intuição. Compreendido à luz da inspiração oferecida pelo método bergsoniano, tal termo soa de forma distante do modo como é vulgarmente apreendido. Não se trata de uma propensão inconsequente ou pouco fundamentada a seguir em determinada direção, mas de um “modo de apreensão imediata do espírito” (MACIEL JR., 2017, p. 195). A inteligência, nesse caso, submete-se à sensibilidade, como já dito. Livra-se dos ditames do utilitarismo e se serve da observação para, de fato, “ver” e “sentir”.

Com o predomínio dos interesses orgânicos e a assertividade puramente igualmente orgânica da inteligência, a intuição vê-se relegada à esfera da experiência confusa do vivido. Sendo assim, cremos que a intenção bergsoniana de elaboração metodológica da intuição só encontre a condição efetiva da sua efetuação na ocasião proporcionada pela emoção. (MACIEL JR., 2017, p. 196)

Retornando a Bergson, registre-se que, ao mencionar uma imagem como a da inteligência a ser, digamos, “guiada” pela emoção, o autor se põe a elaborar diferenças de natureza entre tipos de emoções. Propõe descrever duas modalidades, sendo que a primeira delas estaria mais presa às representações intelectuais e à pretensa divisão entre racionalidade e sensibilidade. Bergson (2005, p. 50) a classifica como “infra-intelectual” e a relaciona à emoção que se traduz como um “vago reflexo da representação” – ou seja, uma emoção que sucede uma representação, sem se misturar a ela. Já com relação à segunda modalidade, o autor a chama de “supra-intelectual”, tendo o cuidado de ressaltar que o prefixo “supra”, como se poderia pensar, não se refere a uma “superioridade de valor” em relação à primeira

forma de emoção. Nesta segunda modalidade, Bergson identifica uma “anterioridade no tempo”, já que aqui a emoção precede um desdobramento em futuras representações e, sim, mescla-se a elas. Esta, sim, se encaixaria nos elementos sensoriais totalizantes que nos interessam, e que levam a que o indivíduo experimente a sensação de se entregar aos ditames do espírito, tendo sido mobilizado afetivamente e se entregado à emoção criadora.

É preciso distinguir duas espécies de emoção, duas variedades de sentimentos, duas manifestações de sensibilidade, que só têm de comum entre elas o serem estados afectivos distintos da sensação e o não se reduzirem, como ela, à transposição psicológica de uma excitação física. Na primeira, a emoção é consecutiva a uma ideia ou a uma imagem representada; o estado sensível resulta bem de um estado intelectual que nada lhe deve, que se basta a si próprio e que, se sofre o seu efeito por ricochete, perde com isso mais do que ganha. É a agitação da sensibilidade através de uma representação que nela cai. Mas a outra emoção não é determinada por uma representação da qual se pretenderia a continuação e da qual permaneceria distinta. Muito mais que um efeito seria uma causa, relativamente aos estados intelectuais que hão de sobrevir; surge prenhe de representações, nenhuma das quais propriamente formada, mas que extrai ou poderia extrair da sua substância por meio de um desenvolvimento orgânico. (BERGSON, 2005, p. 50)

Tendo exposto as duas tipificações, Bergson (2005, p. 50) registra: “Com efeito, só a emoção do segundo género pode tornar-se geradora de ideias”. Portanto, parece ter sido mesmo a essa forma de emoção que Gil e Caetano se entregaram quando se depararam com a criação de João Gilberto. Compreendemos, portanto, que foi menos pela via da inteligência e mais pela da intuição bergsoniana que ambos reverberaram, em suas respectivas obras musicais, novas ideias musicais que expressaram a afetividade na qual se viram imersos pelas imagens sonoras da bossa nova. A emoção e a sensibilidade se sobrepuseram aos impulsos utilitários já comuns e presentes no cotidiano, indicando a direção – para a frente – em que deveriam seguir sob a orientação do impulso vital. Como finalidade, havia diferenciação sob a forma de novas propostas estéticas permitidas pela “transa” com a bossa nova.

### **2.1.6 Gil e Caetano: afinidades eletivas se encontram e se potencializam**

Longe de se tornarem lembranças antigas e obscurecidas num passado longínquo – o que seria dito a partir de uma concepção espacial do tempo –, as afecções provocadas pela audição do som inovador criado por João Gilberto, além de inspirarem Gil e Caetano, passaram a acompanhá-los ao longo dos anos, a título de inspiração para suas próprias criações autorais. Constantemente, eles evocam e “atualizam”, cada um a seu modo, as

manifestações afetivas proporcionadas pela descoberta da Bossa Nova. Tal experiência foi traduzida, depois, em influências estéticas e numa sempre reiterada louvação à criação de João – que mais uma vez foi registrada publicamente pelos dois artistas por ocasião da morte do mestre inspirador, em julho de 2019, aos 88 anos.

Esse “culto” ao mestre, como foi denominado por Caetano, ao mencionar os encontros em que ele e seus amigos se reuniam para ouvir os discos de João, tornou-se um ponto convergente no momento em que os dois fluxos criadores aqui analisados se encontraram de fato – concretizando assim o que seria o primeiro encontro presencial, posterior à “transa” com a Bossa Nova, a preceder a existência do “grupo baiano”. Quando se conheceram, em 1963, apresentados por um amigo de ambos, o futuro produtor musical Roberto Santana, em Salvador, Gil e Caetano já haviam sido, respectivamente, “encantados” e “arreatados” pelo violão de João Gilberto. Biógrafos de Caetano comentam: “A música, sem dúvida, embalou a união dos dois” (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 106).

Esse encontro de subjetividades – ou, dito de outra forma, essa “transa” em meio à objetividade das circunstâncias sociais – foi responsável por provocar novas mudanças qualitativas no todo, reforçando as que já haviam sido operadas e oferecendo-lhes caminhos por onde se renovar sob outras diferenciações. Inicialmente, João Gilberto inspirou-os separadamente – para, depois, embalar o encontro de ambos, passando a servir-lhes como vetor de criação conjunta e potencializando suas possibilidades de ação. Coube a eles, então, entregar-se à intuição e “desdobrar” tudo isso, valendo-se da inteligência – processo compreendido, naturalmente, ao modo de Bergson. Passemos, agora, a uma síntese teórica:

Aqui o esforço da inteligência consiste em desdobrar por intermédio de ideias e palavras o assunto nascido da emoção criadora. É pela emoção que a intuição advém ao pensamento. É por ela que o espírito apreende imediatamente a si mesmo. Com ela, reavemos o impulso vital e imergimos na virtualidade da vida que a inteligência, por exigência prática, mantinha fechada e inconsciente. É desse processo que emergem ideias novas, isto é, ideias nascidas dessa própria virtualidade vital e ativa, pois é daí que o impulso alcança condições de ultrapassar as barreiras impostas pela vida utilitária, fazendo valer o seu alento criador. [...] tornamo-nos, a um só tempo, seres intuitivos, na medida em que acessamos o impulso gerador da criação, e criadores, na medida em que, como transeuntes da emoção que nos arrasta, colocamo-nos na exigência de expressá-la criativamente por intermédio de uma obra. (MACIEL JR., 2017, p. 195)

Uma obra inspiradora e mobilizadora, como a de João Gilberto, fez-se sentir então em duas novas obras, por intermédio dos afetos que pôde mobilizar em seus autores. Agora

imersos na memória pura e na virtualidade, João e sua criação tornaram-se uma potencialidade presente e latente no tempo, ao longo dos lençóis do passado, e pronta para ser evocada por subjetividades que se abrem para apreendê-las sob a forma da emoção criadora – e, assim, atualizá-la nas pontas do presente, através de novas criações que também provocam mudanças qualitativas. Compreendemos que é assim, no embalo dessa coexistência, que Gil e Caetano – além de um sem número de outros criadores – continuam a conviver com essa potencialidade a inspirar suas obras, que permanecem, ainda hoje, num fluxo contínuo de movimento.

Importante observar que esse movimento, cujo fluxo foi inicialmente provocado por uma mobilização afetiva, da qual decorreu o citado encontro de subjetividades, foi seguindo seu curso, sendo moldado ao sabor da espontaneidade e da indeterminação dos eventos sociais. As “transas” entre as disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas prosseguiram, de modo que também outros fluxos, gerados por outros encontros envolvendo outras subjetividades, somaram-se àquele simbolizado no encontro entre Caetano e Gil. Esse entrecruzamento de trajetórias foi-se tornando mais denso e tomando sucessivas formas, moldando-se de acordo com os diversos contextos de ocasião. Até desaguar, alguns anos depois, no que, por força da circularidade de influências diretas, traduzida num movimento único e permanente, sem início ou final, entre iniciativas individuais e circunstâncias sociais, constituiu-se no “grupo baiano”.

Antes disso, no entanto, pode-se dizer que a admiração por João Gilberto foi o principal elemento a poder estabelecer uma sintonia inicial de gostos e interesses entre Gil e Caetano. Era como se ambos, tendo sido embalados pela criação artística do baiano de Juazeiro, estivessem, agora, habilitados a se entenderem e se complementarem. O “estremecimento da alma” provocado pela emoção criadora teria sido, assim, responsável por possibilitar que a nascente relação entre os dois se desdobrasse numa “transa” de maior alcance, caracterizada por um permanente intercâmbio mútuo de influências artísticas e existenciais.

A fim de abordar o encontro entre Caetano e Gil, que se constitui numa espécie de pilar dentro do presente trabalho (afinal, tendo sido “intermediado” antes pelos afetos atizados por meio da audição de João Gilberto e pela imediata sintonia de gostos a respeito, trata-se de um evento relevante a apontar em direção ao que seria, posteriormente, a formação do “grupo baiano”), convém recorrermos ao conceito de “afinidades eletivas” por considerarmos que, do

alto da flexibilidade teórica que caracteriza sua aplicabilidade nas ciências sociais, este termo parece propenso às particularidades contidas na união ora em análise. Não se trata apenas do encontro entre dois indivíduos, mas sim do início de uma relação simbiótica entre duas subjetividades que se revelam em trajetórias artísticas a se unirem em diversos aspectos, entrelaçando-se, embora mantenham, cada uma, suas originalidades. Essa relação, possibilitada por uma atração mútua em razão de uma série de afinidades, desenvolve-se ao longo de diferentes momentos em sucessivas conjunturas sócio-históricas, mantendo-se por quase seis décadas de relações e trocas de saberes. Portanto, é algo que transcende o fato prosaico de dois jovens artistas terem se aproximado por intermédio de um amigo em comum. Daí o fato de que tal “transa” merece aqui uma análise à parte.

Como nos informa Nery (2009), o conceito de “afinidades eletivas” percorreu uma trajetória conceitual inusitada. Foi pinçado da química e da alquimia, e daí passou para a literatura, aonde foi levado por Wolfgang von Goethe (1749-1832), que, inspirado pelas metáforas feitas pelos antigos alquimistas, transformou a expressão e seu equivalente químico no principal mote para a narrativa de sua obra *As afinidades eletivas*, publicada em 1809. Da literatura, o termo chegou às ciências sociais, principalmente através de sua apropriação por Max Weber (1864-1920), que o utilizou para se referir ao que considerava como aspectos de flagrante sintonia entre o comportamento ético da comunidade protestante e as condições em que se deu o desenvolvimento do sistema capitalista no século 19. A operacionalização desse conceito, feita por Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (publicado inicialmente entre 1904 e 1905, e de forma ampliada e definitiva em 1920), foi posteriormente investigada e problematizada por Michael Löwy.

De acordo com Michael Löwy (1992), parte considerável da terminologia conceitual utilizada nas ciências sociais ainda advém da física e da biologia. No entanto, a expressão *afinidades eletivas* teria passado por um caminho singular, pouco usual, ao vir da alquimia para a sociologia, através da literatura. Os grandes patronos da noção teriam sido Albertus Magnus, Goethe e Max Weber. Embrionariamente, a concepção de que o semelhante atrai o semelhante já teria se apresentado na Grécia Antiga, através de Hipócrates. No entanto, esclarece o autor, *afinidade* aparece como metáfora alquímica apenas na Idade Média. Foi o mestre de Tomás de Aquino, Alberto Magno, quem, no século XIII, provavelmente primeiro fez uso da palavra *affinitas* no sentido de uma forma de atração entre moléculas nas combinações químicas; assim, se o enxofre combina com metais, é devido, segundo ele, à sua afinidade natural. (NERY, 2009, p. 54)

Se no universo da química a expressão designa o fenômeno em que alguns elementos são atraídos uns pelos outros enquanto outros se repelem, Goethe se vale dessa alegoria para retratar, em sua obra ficcional, as interferências provocadas na rotina de um casal pela chegada de dois visitantes à sua casa. A presença dos hóspedes causa mobilizações afetivas, trazendo à tona antigos sentimentos, realocando as localizações de cada um nos embates simbólicos e afetivos desenvolvidos ali. Os personagens, então, são afetados e mobilizados por atrações que ignoram os limites impostos pelos ditames da moral conservadora.

Qual a capacidade de A e C se atraírem, a ponto de se descolarem de seus respectivos pares prévios para seguirem essa atração? Este é o jogo encenado por Goethe, em seu livro, através da chegada do Capitão e de Ottilie na casa e na vida do casal Charlotte e Eduard.

Ao ouvir a leitura de Eduard de um livro de química em que toca na questão das *afinidades*, Charlotte imediatamente se mostra curiosa para compreender o termo, que a teria feito lembrar de parentes que a preocupavam no momento – referia-se especificamente à situação de Ottilie, sua filha adotiva, no colégio interno em que estudava (GOETHE, 2008). Imediatamente, Charlotte é repreendida por Eduard e pelo Capitão, que enxergam nela a narcísica tendência humana de se ver refletido em tudo. Ora, Charlotte parece encarnar a posição do próprio Goethe que, através de sua obra, busca transformar a metáfora química numa espécie de instrumento teórico de compreensão das interações humanas, a ser testado a partir das relações amorosas que envolvem Charlotte, Eduard, Capitão e Ottilie – algo, inclusive, anunciado por Eduard, ao perceber que Charlotte já estava tecendo tal relação, quanto ao crescente afastamento de Eduard em relação a ela em função da chegada de Capitão, seu amigo de adolescência, como hóspede da casa. No entanto, as relações se tornariam ainda mais intrincadas com a chegada de Ottilie, um novo elemento que promoverá, como consequência, um rearranjo das relações a ponto de aproximar o Capitão e Charlotte, por um lado; e Eduard e Ottilie, por outro. (NERY, 2009, p. 55)

A autora acentua, a seguir, o fato de que, na apropriação da expressão “afinidades eletivas” por Goethe em sua narrativa, o autor destaca uma característica: o papel desempenhado pelos afetos nessas atrações; seriam as afecções, e não o senso de racionalidade, o que de fato mobilizaria a nova configuração criada a partir das atrações entre os elementos. Além disso, salienta Nery, ressalte-se a dimensão criativa proveniente das afinidades eletivas em Goethe, na medida em que estas levam a uma síntese surgida a partir dos rearranjos havidos na estrutura anterior – cujos elementos iniciais, por sua vez, sofreram modificações significativas.

[...] no caso do livro de Goethe, ao “esticar” a noção de afinidades eletivas para as relações humanas, fazendo-a ganhar universalidade, o autor parece apontar a complexidade que o termo adquire. As afinidades eletivas assumem, enquanto escolhas e não decisões, um teor não-racional, atadas ao desejo, ao amor, às emoções que, por vezes, defrontam-se com uma série de

barreiras de convenções sociais. É isso que dilacera Eduard e arruína Charlotte. Mas, acima de tudo, as afinidades se dão por *parentesco*, termo nebuloso que parece ir além das meras semelhanças ao repousar no desejo, quanto às relações humanas. (NERY, 2009, p. 56; grifos originais da autora)

Tendo a literatura de Goethe atuado para que o termo “afinidades eletivas” se fixasse no léxico germânico (NERY, 2009), Weber valeu-se dele, como já dito, para se referir ao que identificava como pontos em comum entre fé protestante e desenvolvimento capitalista. Mas o fez com diferenças em relação ao modo como essa ideia aparecia em Goethe. Na sociologia weberiana, segundo Nery (2009), Löwy considera que se perderia a dimensão criativa, ou a síntese que surgiria a partir da reconfiguração causada pelas atrações entre os elementos afins. Não haveria, assim, a “novidade” sintetizada, tampouco a modificação nos elementos originais entre os quais haveria afinidades eletivas. Diferentemente do que ocorreria na equação literária elaborada por Goethe, em Weber haveria até mesmo um reforço das estruturas dos elementos originais, e não sua modificação substancial.

[...] Weber parece buscar ressaltar que as pontes de similitude entre “certas formas de fé religiosa” e “certas formas de ética profissional”, por um lado, e entre o calvinismo e o “senso jurídico e ativo do empresário capitalista burguês”, por outro, acabaram por aproximar o protestantismo de certos modos de condução da vida profissional que, combinados, teriam possibilitado o desenvolvimento do capitalismo no Ocidente, do modo como ocorreu. O aspecto de novidade, segundo Löwy, parece ter desaparecido no uso weberiano da noção de afinidades eletivas – e de *afinidades de sentido*, que denota algo similar. (NERY, 2009, p. 57; grifos originais da autora)

Em tradução feita por Nery (2009, p. 57), Löwy afirma que, em Weber, “as afinidades eletivas unem as estruturas sociocultural, econômica e/ou religiosa sem formar uma nova substância e sem modificar significativamente os elementos iniciais – ao contrário, a interação tem o efeito de reforçar a lógica que caracteriza cada estrutura” (LÖWY, 1992, p. 9/10 apud NERY, 2009, p. 57). Portanto, em suma, permitamos aqui uma síntese: na leitura de Löwy, as afinidades eletivas, para Weber, são influenciadas por condições históricas e não demonstram que vá haver influência ou causalidade; há, sim, uma relação de reciprocidade a reforçar cada elemento inicial que se tenha envolvido na atração mútua; do mesmo modo, as atrações não levam a uma síntese nem possuem dimensão criativa, mas reforçam as características do que havia originalmente.

Eis que, tendo apresentado o que se apreende por “afinidades eletivas” na literatura de Goethe e na sociologia de Weber, com as especificidades de cada noção, Nery indica que, para Löwy, é possível elaborar uma síntese conceitual que contenha elementos de ambas as

acepções. Segundo a autora, a proposta de Löwy, nessa equação teórica, “é integrar os vários significados que o termo adquiriu ao longo de sua história, no sentido de utilizar o conceito como uma ferramenta metodológica em pesquisas interdisciplinares” (NERY, 2009, p. 58).

A síntese está contida no seguinte trecho de Löwy, também citado e traduzido por Nery (2009, p. 59):

Eu defino “afinidade eletiva” como o especial campo de relações dialéticas que se desenvolve entre duas configurações sociais ou culturais e que não pode ser reduzida a causalidades diretas ou “influências” no sentido tradicional do termo. Iniciando a partir de certa analogia estrutural, a relação consiste numa convergência, numa atração mútua, numa confluência ativa, numa combinação que pode vir a se tornar uma fusão (LÖWY, 1992, p. 6 apud NERY, 2009, p. 59).

Tendo conhecido brevemente o percurso metodológico do conceito de “afinidades eletivas”, com o auxílio de Nery (2009), chegamos agora a propor que tal síntese também possa ser aplicada à maneira como encaramos as “transas” entre Caetano Veloso e Gilberto Gil. Neste encontro de subjetividades, ambas envoltas por configurações sociais e culturais, há “reciprocidade na relação”, a qual também podemos considerar uma relação dialética, posto que sugere uma síntese a partir de dois elementos diferentes entre si. Diferentemente do que ocorreria na lógica do conceito de Goethe, não haveria, necessariamente, uma “transformação” dos elementos postos em contato (Caetano e Gil) – antes disso, reiteramos que ambos mantêm suas especificidades e apresentam, entre si, significativas diferenças de comportamento, atitudes estéticas e posturas em relação à música e ao seu contexto sociocultural, etc., além do fato de que, para além da parceria, ambos possuem, cada um, a sua “existência social” independente do outro. Há, indiscutivelmente, como em Weber, um “reforço” mútuo. Em alguns casos, como sugere Löwy, admite-se falar em uma “fusão” causada pelas afinidades eletivas entre ambos – como, por exemplo, no caso do movimento tropicalista, que pode ser analisado, numa breve simplificação, como uma “fusão” de elementos estéticos, políticos, literários, musicais, etc., a partir de uma equação entre as diferenças de estilo e atitude existentes em Gil e em Caetano, além dos demais artistas que se envolveram na iniciativa (tal assunto será destrinchado mais à frente, na segunda “estação” desta tese). Temos, também, elementos suficientes para sugerir que, aliadas todas as características supracitadas, as afinidades eletivas entre Caetano e Gil deram margem a uma atração que, como na obra de Goethe, foi embalada pelos afetos.



Caetano descreve a figura de Gil como “tão central nesta história e tão unida à minha que, de certa forma, constituímos, juntos, uma espécie de entidade” (VELOSO, 2017, p. 292). Gil não deixa por menos ao tratar da parceria de décadas: “É um pouco assim até hoje, a gente não consegue se separar. Sou muito afinado com o pensamento dele e ele é muito afinado com o meu sentimento. Então ele toma conta da racionalidade e eu tomo conta da emoção” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 48). Ambos ecoam, portanto, a conceituação registrada aqui. Uma fusão elaborada a partir das diferenças e da maneira como estas serviram para que ambos se reforçassem mutuamente.

No entanto, as afinidades eletivas começaram a se evidenciar bem antes que eles se encontrassem fisicamente e se dessem conta de que, enquanto “racionalidade” e “sentimento”, eles pudessem se complementar, aconchegando-se em suas especificidades. É importante registrar que, na verdade, o primeiro momento da “transa” entre Caetano e Gil não foi o mencionado encontro ocorrido em 1963 na rua Chile, em Salvador, quando finalmente puderam estar próximos fisicamente. Pelo menos, não por parte de Caetano. Esta foi, de fato, a primeira vez em que os dois se viram frente a frente. Mas, para o baiano de Santo Amaro da Purificação, a figura de Gil não era exatamente uma novidade. A imagem do futuro compositor de *Louvação* já lhe havia chegado através de elementos da mesma cultura de massas que intermediara seu encontro com seu ídolo João Gilberto: se os discos de 78 rotações lhe haviam revelado a voz e o violão de João, fora a televisão a responsável por apresentá-lo ao sorriso e à sanfona de Gil, antes mesmo que as devidas apresentações fossem feitas por Roberto Santana.

É conhecida a passagem, ocorrida um ano antes, em 1962, em que a mãe de Caetano, dona Canô (1907-1912), tendo-o ouvido elogiar o talento do rapaz sorridente, que cantava e tocava violão “como os melhores bossa-novistas” (VELOSO, 2017, p. 292) num programa transmitido nas tardes de sábado pela TV Itapoan, chamou-o para vê-lo, assim que o rosto de Gil surgiu na tela do aparelho televisor: “Caetano, venha ver o preto que você gosta” (VELOSO, 2017, p. 292). A maneira como o artista descreve a ocasião em que viu Gil pela primeira vez, ainda na TV, leva a sugerir algo de “arrebato”, ou um instante em que, assim como ocorreu em sua primeira audição mais atenta de *Desafinado*, Caetano se deixou tomar pela emoção, permitindo que esta subjugasse a racionalidade e lhe concedesse a sensação de “abertura da alma”, como pretendemos compreender, a partir de Bergson. A ponto de que, como consequência, tendo passado pela percepção e, em seguida, pela afecção

causada pela descoberta de Gil, Caetano tenha passado à ação – e retornado à racionalização costumeira – com um imediato desejo de conhecê-lo pessoalmente. Outro componente dessa mobilização afetiva é o fato de sua mãe ter, segundo sua interpretação, “abençoado” com sua autoridade o “arrebato” afetivo sentido por ele a partir da descoberta de que ele sentia ter intensas afinidades eletivas com aquele “preto” que surgia na tela em preto-e-branco, embora ainda não o conhecesse.

Sua musicalidade exuberante, sua afinação, seu ritmo e sua fluência me entusiasmaram. A TV dava a ilusão de distância, mas eu pensava, com o coração batendo, que, dado o tamanho da cidade – e, sobretudo, do grupo de pessoas da classe artística ou mesmo da classe média –, era provável que eu encontrasse em Salvador esse genial músico de sorriso alegre e sobrancelhas bem desenhadas. Minha mãe, que sempre gostou de música – e sempre gostou que eu gostasse de música –, me ouviu elogiá-lo, e, toda vez que ele aparecia na televisão, me chamava para vê-lo. [...] Isso de dizer “o preto”, sorrindo ternamente como ela o fazia (ou fez), tinha – teve, *tem* – um sabor esquisito que intensificava o encanto da arte e da personalidade do moço no vídeo. Era como se se somasse àquilo que eu via e ouvia uma outra graça, ou como se a confirmação da realidade daquela pessoa, dando-se assim na forma de uma bênção, adensasse sua beleza. Eu sentia alegria por Gil existir, por ele ser preto, por ele ser ele – e por minha mãe saudar tudo isso de forma tão direta e tão transcendente. *Era evidentemente um grande acontecimento a aparição dessa pessoa* – eu via que se tratava de um músico de primeira linha, desde já um grande entre os grandes – e minha mãe festejava comigo a descoberta. (VELOSO, 2017, pp. 292-293; grifo nosso)

Sendo assim, tendo-se consumado o encontro de subjetividades e as afinidades eletivas, sob o embalo da emoção criadora que, antes, ambos sentiram ao ouvir João Gilberto, Gil e Caetano começam a pôr suas disposições subjetivas em contato – inseridos que estão nas estruturas objetivas, em meio às configurações sociais e culturais às quais estavam expostos no cenário urbano e efervescente da Salvador daqueles primeiros anos da década de 1960. É importante compreender como se dão as condições materiais de possibilidade para que ambos pudessem desenvolver suas potencialidades como criadores. Registre-se que as subjetividades se encontraram – mas é indispensável que se conheçam as circunstâncias sociais em que tal encontro pôde ocorrer e, posteriormente, como esses agentes se abriram aos devires do fluxo vital.

### **2.1.7 Entre rádios, alto-falantes, discos e televisores**

Em algum momento do ano de 1962, muitos moradores de Salvador certamente ouviram pelo rádio um *jingle*<sup>27</sup> que propagandeava um lançamento da empresa Calçados da Bahia, a Calba. O produto anunciado era um sapato comparativamente mais barato, direcionado aos consumidores dotados de menor poder aquisitivo.

Você pensava que fosse impossível / Mas afinal seu calçado chegou / É mais durável, pois é flexível / É bossa nova que a Calba criou / Parece incrível, mas é flexível / É o calçado que você sonhou / É bossa nova exclusiva da Calba / É bossa nova que a Calba criou. (CALADO, 1997, p. 43)

Um anúncio publicitário em estilo “bossa nova”, e ainda tachando no produto o selo de ser “bossa nova”, por ser algo novo, diferente, original, passara a ser uma situação comum no início dos anos 1960. Afinal, naquele espaço de possíveis, o que havia de informação disponível a quem se dispusesse a criar, em termos artísticos ou comerciais, incluía a Bossa Nova como uma entidade quase onipresente. O cantor e compositor Juca Chaves, cujas canções emulavam melodias bossanovistas com letras humorísticas, não estava sozinho quando lançou, em 1960, *Presidente bossa-nova*, uma referência bem-humorada a Juscelino Kubitschek (1902-1976). Tendo acabado de passar a faixa presidencial a Jânio Quadros, vencedor das eleições daquele ano (e que renunciaria ao posto oito meses após tomar posse), JK entregara uma gestão considerada dinâmica e modernosa, cujo slogan “50 anos em 5” se materializara no alto investimento na indústria automobilística e na construção da então novíssima capital federal, Brasília. Tantos elementos de “modernidade” levaram Juca Chaves a achar por bem considerá-lo um presidente “bossa nova”.

No entanto, Juca seguia uma tendência que transcendia os limites musicais. A “revolução” causada pela novidade transbordou as barreiras do campo artístico e se espalhou por outras áreas da vida social, como a imprensa, a moda e a publicidade – inclusive, fora dos limites do Rio de Janeiro. A Bossa Nova parecia ancorar em si tudo o que sugerisse algo de “modernidade”, e não apenas no campo musical. Ruy Castro anota que tal fenômeno ocorreu a partir de 1961 – portanto, imediatamente em seguida ao sucesso do LP *Chega de saudade*.

Os textos das matérias sobre qualquer assunto, principalmente as de José Amádio em *O Cruzeiro*, passaram a ter um sabor às vezes explícito de “Bossa Nova”. Nesse ponto houve uma influência direta das letras de Tom,

---

<sup>27</sup> “Os *jingles* eram mensagens publicitárias musicais curtas com refrão simples, lançadas no rádio e, mais tarde, na televisão”. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 52)

Vinícius e, principalmente, de Bôscoli, que já era do ramo: a linguagem da imprensa ficou mais leve, solta e criativa. O *Jornal de Vanguarda*, um noticiário supermoderno da TV Rio, mostrava (ou escondia?) um apresentador (Sérgio Porto) de costas para o público – e isso era “Bossa Nova”. A expressão passou a designar tudo que fosse diferente e, mesmo que não fosse, que comportasse uma interpretação nova. [...]

A Brastemp criou a sua geladeira “Príncipe Bossa Nova”, que era “maior por dentro e menor por fora”. A Westinghouse inventou a máquina de lavar em cores – o esmalte do gabinete era em cores – e ela foi chamada de Bossa Nova. Rádios, vitrolas, enceradeiras, aparelhos de barbear e demais cacarecos que começavam a ser produzidos no Brasil, novos estilos de sapatos, gravatas e até de edifícios, eram lançados sob a chancela de “Bossa Nova”. Tudo isso vinha apenas na onda de modernização que atingia o Brasil em 1960, e tinha tanto a ver com a música que lhe dera o nome quanto *Pistoleiro Bossa Nova*, uma chanchada com Ankito e Grande Otelo, parecia-se com os novos filmes brasileiros que estavam sendo feitos no Rio e na Bahia. Ou seja, nem um pouco. (CASTRO, 2008, pp. 278-279)

Pois bem: o autor do *jingle* “Bossa Nova” dos sapatos Calba era o jovem Gilberto Gil, que, àquela altura, trabalhava na composição e gravação de reclames publicitários para o Estúdio JS, em Salvador (CALADO, 1997, p. 43). Valera-se da carga de informações que incorporara, desde que fora “arreatado” pela batida de João Gilberto (o que, como vimos, culminou no fato de ter deixado para trás a sanfona e aderido de vez ao violão), para reproduzi-la, atualizando-a na forma de suas novas criações – inclusive nessa experiência nos meios publicitários.

Através desse trabalho de composição e gravação de *jingles*, o qual conseguira em razão do conhecimento musical que já possuía, Gil conseguiu também suas primeiras apresentações na televisão. Afinal, o proprietário do Estúdio JS, Jorge Santos<sup>28</sup>, começou a apresentar um programa na TV Itapoan (a mesma emissora que apresentara a Caetano a imagem de Gil), chamado *J e J Comandam o Espetáculo*, ao lado de José Jorge Randam. Ali, além de ajudar a selecionar “calouros” para se apresentarem num quadro chamado *Show dos Novos*, Gil os acompanhava ao violão. E, em algumas oportunidades, também apresentava suas primeiras canções autorais. Por sinal, foi numa dessas aparições que Caetano o vira pela primeira vez na tela da TV, antes de se conhecerem pessoalmente.

---

<sup>28</sup> Jorge Santos trabalhara como pianista na Rádio Excelsior de Salvador antes de abrir sua agência de publicidade e, em seguida, sua produtora, em 1959. Na rádio, apresentava o programa *Caderno de Música*. Depois, tornou-se locutor, comercializando seus programas. Em seguida, abriu seu estúdio de gravação de *spots* e *jingles* e a JS Gravações – selo pelo qual gravara o primeiro compacto autoral de Gil. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 52). Morreu em agosto de 2020.

Uma das primeiras composições de Gil sob a influência da Bossa Nova, *Felicidade vem depois* foi apresentada por ele ao vivo, numa dessas oportunidades. A estrutura da canção demonstra a influência<sup>29</sup> adquirida a partir de músicos da primeira geração bossa-novista, como Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra e Roberto Menescal, além do já onipresente João Gilberto (CALADO, 1997, p. 44). Trata-se de uma materialização, por meio da criação artística, das informações incorporadas através de “transas” musicais com artistas identificados com a Bossa Nova. Pode-se dizer que se trata, também, do resultado de uma tomada de posição por parte de Gil, baseada na memória musical que ele absorveu em meio ao espaço de possíveis.

Se você disser / que ainda me quer, amor / eu vou correndo lhe abraçar / seus beijos, seus carinhos / vivo a procurar / como um poeta busca inspiração / nas noites de luar. Se você disser / que ainda me quer, amor / eu vou correndo lhe apanhar / e unidos bem juntinhos / partiremos só nós dois / e o bom, felicidade, vem depois. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 71)

Foi também pelo selo JS Discos que Gil gravava, nesse mesmo ano de 1963, seu primeiro disco autoral: *Gilberto Gil – Sua Música, Sua Interpretação*, um compacto duplo que trazia as canções *Serenata de teleco-teco*, *Maria Tristeza*, *Vontade de amar* e *Meu luar, minhas canções* (CALADO, 1997, p. 44). A capa do disco trazia ainda uma ilustração que mostrava a silhueta de um homem de costas, tocando violão sob um coqueiro (uma imagem, poder-se-ia dizer, bem “caymmiana”, a complementar o clima bossanovista). Ao fundo, o sol e um fundo azul – a única cor presente ali, já que o desenho era finalizado num alto contraste em preto-e-branco. Na parte inferior da capa, destacava-se uma inscrição: “A ‘bossa nova’ da Bahia”. A justificativa para tal frase podia se basear tanto no estilo do cantor quanto na estratégia estético-comercial que ele mesmo utilizou para elaborar o *jingle* dos sapatos Calba. Gil relata que costumava ouvir incentivos de Jorge Santos: “Você vai ser músico, já é músico, já está nesse negócio” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 72). Por essas e outras, mais tarde, o compositor destacaria esse contato (artístico e profissional) com o empresário como mais uma

---

<sup>29</sup> *Felicidade vem depois* chegou a ser gravada por Paulinho da Viola, mas nunca por Gil. A influência da Bossa Nova sobre esta canção foi reconhecida pelo próprio compositor em 1972, numa entrevista à revista alternativa *Bondinho*, que saudara seu retorno do exílio com o lançamento de um compacto duplo encartado na edição número 34. Na gravação, registrada no lado 2 do disco, o artista canta *Felicidade vem depois*, e, em seguida, comenta: “E era bem Bossa Nova puro, né?” Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kr4TmmFHJeE>. Acesso em: 5 de novembro de 2020.

“transa” relevante em sua trajetória: “O encontro com Jorge Santos foi importante para mim” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 52).

Ao mesmo tempo em que de se dedicava à composição e à gravação de *jingles* no Estúdio JS, Gil trabalhava como fiscal aduaneiro na Alfândega de Salvador, desde que fora aprovado em concurso, em 1961 – mesmo ano em que também ingressara na Faculdade de Administração de Empresas da Universidade Federal da Bahia. Embora tivesse nascido na capital baiana, passara seus primeiros nove anos de vida no interior, em Ituaçu. Alfabetizado em casa pela avó, retornara a Salvador em 1951, a fim de cursar o que, na época, chamava-se de curso secundário ou ginásio.

Na primeira infância em Ituaçu, o garoto Beto, como era conhecido, travara seus primeiros contatos com o universo musical. Primeiro, através de violeiros, sanfoneiros e cantadores, além das fanfarras que se apresentavam nas ruas da cidade em ocasiões festivas. Em seguida, por meio de produtos do que se poderia chamar de indústria cultural, fosse pelo rádio ou por discos ouvidos em vitrolas nas casas de vizinhos.

Ouvia-se a Rádio Nacional, a Mayrink Veiga, a Tupi – todas do Rio de Janeiro. Em Salvador, onde Beto passava as férias na infância, as rádios só vieram a ter cinquenta quilowatts depois de 1951. [...]

Mas a Rádio Nacional trazia também para os ouvidos sensíveis do menino o universo mágico da música, dos programas de auditório, das novelas, dos programas de César de Alencar. Seus ouvidos estavam lá, grudados no rádio, quando despontaram Ângela Maria, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira e seus grandes momentos com o Trio de Ouro. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 38)

Ou, ainda, por meio do serviço de alto-falantes, Gil ouvia artistas como Bob Nelson (1918-2009), Carlos Galhardo (1913-1985), Francisco Alves (1898-1952), Vicente Celestino (1894-1968) e aquele que viria a ser sua primeira grande referência na música: Luiz Gonzaga (1912-1989). O “rei do baião” se tornaria seu primeiro grande ídolo musical, no qual identificaria, inclusive, elementos que naquele momento talvez não conseguisse explicar, mas que, depois, compreenderia serem indicativos de um artista inserido numa indústria cultural de massas. “Esse ganhou de todo mundo (GIL e ZAPPA, 2013, p. 36)”, diria o compositor, décadas mais tarde. “Ele era muito pop, com aquela roupa e aquela sanfona. Diferente de tudo e ao mesmo tempo muito próximo” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 36).

Inicialmente, o garoto conhecia somente a voz e o som da sanfona do ídolo. Mas, à medida que o tempo ia passando, as estruturas da cultura de massas se encarregariam de estabelecer uma aproximação maior entre ele e o artista que já começava a influenciá-lo, e

cujas informações musicais se tornariam evidentes, anos depois, em várias criações musicais de Gil.

Gonzaga era seu ícone, o grande ídolo. No começo era uma paixão platônica, porque os ídolos não tinham rosto, eles eram todos “transportados” pelo rádio. Gil só conhecia o áudio do Rei do Baião, mas procurava as letras das canções que ouvia para decorar e poder cantar. “Aos poucos, porém, foram chegando as imagens, os retratos nas revistas e nos jornais, e ídolos como ele passam a ser mais reais”. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 49)

Gil considera que, a partir da convivência social a que se submetera na capital, já adolescente, passara a ter uma ideia de individuação e de formação de sua personalidade – ou, em outras palavras, passara a se reconhecer nas disposições de seu *habitus* em meio àquelas novas circunstâncias. Como se, ao se ver num ambiente diverso daquele em que vivia antes, se lhe tornassem mais visíveis características suas para as quais, antes, não se atentava. Um *habitus* a se revelar na espontaneidade que caracteriza a indeterminação dos eventos. “É na adolescência em Salvador que aparece a pessoa, propriamente dita, diante das outras pessoas. A cidade exige isso, essa caracterização da individualidade, que você comece a ter noção do que quer ser na vida” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 46).

Se, em 1963, com 21 anos, Gil já trabalhava, avançava nos estudos do ensino superior e se integrava aos círculos artísticos e musicais de Salvador, seu novo companheiro Caetano ainda não se definira profissionalmente, mas, tendo concluído o curso clássico (equivalente ao que hoje se chama de ensino médio), iniciava a graduação em Filosofia, também na Universidade Federal da Bahia, e se aprofundava no que a “Bahia” lhe oferecia em termos de absorção de novas experiências nessas mesmas áreas artísticas e intelectuais. A recém-iniciada relação de amizade com Gil lhe permitia ter alguém com quem compartilhar uma série de interesses, inclusive para além do gosto pela Bossa Nova e incluindo o contexto político-social e as chamadas estruturas objetivas com que tinham de lidar naquele espaço social.

O ponto de fusão da amizade era o gosto por João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Nara Leão, enfim, a bossa nova. O papo girava em torno da modernidade: a música nova, o Brasil novo, a efervescência da era de Juscelino Kubitschek com a indústria automobilística chegando. O Brasil crescia, se modernizava. E assim, flutuando sobre esses temas, Gil e Caetano passavam noites e noites conversando e ouvindo música. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 76)

A nova amizade lhe permitiu também conhecer a irmã de Caetano, Maria Bethânia, com quem ele havia se mudado para Salvador três anos antes (ele, Caetano, com quase 18 anos, para cursar o que se chamava de segundo grau – atual ensino médio; ela, Bethânia, com 14, a fim de iniciar o secundário, hoje chamado de ensino fundamental). Inicialmente, foram morar num apartamento alugado no bairro do Tororó com a irmã mais velha, Nicinha, que os acompanhara na viagem, e mais os irmãos Rodrigo e Roberto, que já moravam e trabalhavam em Salvador. Após o pai de Caetano, seu Zeca, aposentar-se do cargo nos Correios e Telégrafos, finalmente os pais também se mudaram para Salvador. A família, agora completa, foi morar no bairro de Nazaré. Gil, que morava no bairro de Santo Antônio, na região central e histórica de Salvador, passou a frequentar a casa dos Velloso.

Enquanto viveram em Santo Amaro da Purificação, Caetano e Bethânia tiveram uma convivência muito próxima com a música. Aliás, pode-se dizer que ambos experimentaram a música desde muito cedo, como registra o pesquisador Carlos Calado:

Além do rádio, geralmente ligado, dona Canô gostava muito de cantar. Com sua voz aguda de soprano, a dona da casa tinha um prazer especial em lembrar antigas canções, incluindo as de seu tempo de menina. Menos dotado musicalmente, seu Zezinho era incapaz de cantarolar uma melodia com a devida afinação, mas na volta do emprego de agente postal adorava ficar ouvindo sambas e canções de Dorival Caymmi e Noel Rosa, este geralmente interpretado por Aracy de Almeida. (CALADO, 1997, p. 24)

Calado (1997, p. 24) observa ainda que, dos oito filhos do casal, Caetano “era um dos mais interessados nas espontâneas performances musicais da mãe”. Além disso, “prestava muita atenção nos comentários que o pai costumava fazer sobre as letras de suas canções favoritas, como *Três apitos*, de Noel”.

Desde pequeno, Caetano aprendia com facilidade não só as canções antigas que a mãe lhe ensinava, mas quase tudo que ouvisse no rádio. [...] O gosto musical do garoto era tão variado que às vezes lhe rendia algumas gozações dos irmãos. Rodrigo e as irmãs mais velhas achavam graça no fato de Caetano apreciar, por exemplo, o indigesto Vicente Celestino, com suas canções melodramáticas e aquele carregado estilo vocal herdado da tradição operística. (CALADO, 1997, p. 24)

A presença das imagens sonoras, vindas através das ondas do rádio, materializou-se para Caetano, e, possivelmente, também se intensificou durante o período da adolescência em que ele morou no Rio de Janeiro. Foi durante o ano 1956, em que completou 14 anos, quando,



a convite da prima Maria de Lurdes (ou Mariinha, ou “minha Inha”, como ele a chamava), Caetano fora passar uns tempos na então capital federal, na casa em que Mariinha morava com a irmã Margarida, em Guadalupe, zona norte do Rio. Como o garoto estava adoentado, abaixo do peso e sem se alimentar direito, a prima – que era enfermeira e trabalhava no Hospital dos Servidores – convencera os pais de Caetano a permitirem que ela o levasse ao Rio, onde poderia receber melhores cuidados médicos. Seu Zezinho e dona Canô deixaram que ele fosse, com a condição de que retornasse em março para prosseguir com os estudos. No fim das contas, os planos mudaram, pois Caetano tivera de se submeter a uma cirurgia para a retirada das amígdalas na Policlínica Geral do Rio de Janeiro, e o período de recuperação extrapolara o combinado inicial. Para que Caetano não se prejudicasse nos estudos, a prima tentou matriculá-lo no Colégio Pio XII de Guadalupe – a vaga, no entanto, não fora efetivada, pois ele, mesmo se recuperando, não se animou a frequentar as aulas (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 49). Assim, Caetano passou o resto do ano com muito tempo livre, sem ter a obrigação de estudar (CALADO, 1997, p 28).

Esse tempo, então, foi preenchido, entre outros passatempos, com o rádio que havia na casa das primas. Ouvir o aparelho era um hábito cultivado por Caetano desde a infância – mas, desta vez, as imagens sonoras se tornariam reais. Conhecedora da relação intensa que o primo adolescente mantinha com o universo musical do rádio, Mariinha passou a aproveitar suas folgas no Hospital dos Servidores para levá-lo ao auditório da Rádio Nacional, na praça Mauá, situada na zona portuária do Rio. A programação era variada: às quintas-feiras, havia o programa de Manoel Barcelos (1911-1983); aos sábados, o de César de Alencar (1917-1990); e, aos domingos, o auditório era comandado por Paulo Gracindo (1911-1995)<sup>30</sup> (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 50).

Para Caetano, só o fato de estar ali, no auditório da Praça Mauá, próximo de todos aqueles artistas que conhecia do rádio, já tinha o efeito de uma visita ao Olimpo. Uma fantasia que só se desmanchava, por um instante, quando o apito de algum navio, ancorado no porto, conseguia furar o precário isolamento acústico do auditório da rádio e interromper o programa. Os apresentadores não conseguiam disfarçar: acabavam fazendo alguma piada e todos caíam na risada. (CALADO, 1997, p. 28)

---

<sup>30</sup> Famoso por sua presença no rádio e no teatro, Paulo Gracindo migrou para a televisão e interpretou personagens como o bicheiro Tucão, na novela *Bandeira 2* (1972), e o prefeito Odorico Paraguassu, em *O bem-amado* (1973). Ambas as tramas foram escritas por Dias Gomes (1922-1999) e exibidas pela TV Globo no horário das 22h.

A “fantasia” da “visita ao Olimpo”, assim como também essas particularidades típicas das transmissões ao vivo – a cujas dimensões ele talvez não se atentasse quando ouvia os programas em Santo Amaro da Purificação – são descritas pelo próprio Caetano:

Passei o ano de 56 todo no Rio, morando em Guadalupe, entre Marechal Hermes e Deodoro... Então ia sempre ao programa, fosse Manuel Barcelos, César de Alencar, Paulo Gracindo, né? Foi uma das únicas vezes que vi Dolores Duran pessoalmente, na plateia e no palco. E eu gostava imensamente dela. E vi todo o pessoal. Vi a Emilinha Borba, milhares de vezes, no programa César de Alencar... falando “que maravilha, hein, César, que beleza!” E Marlene, fazendo as maiores Lou-cu-ras... Marlene fazia loucuras, ela pegava o cabelo, botava em cima do microfone, fechava todo o rosto, com microfone e tudo, coberto pelo cabelo, e cantava dentro, fazia gestos incríveis, coisas absolutamente geniais. E... Linda e Dircinha Batista... E Heleninha Costa, que eu gostava muito. Eu tinha muita afeição por duas cantoras, uma se chamava Neuza Maria e a outra Zezé Gonzaga. Eram duas cantoras que nunca foram de grande sucesso, mas que sempre cantaram muito bem. Caubi Peixoto, eu vi Caubi ser atacado pelas fãs violentamente. E Luís Gonzaga. Quando era bem pequeno, gostava era de Luís Gonzaga mesmo, era louco por Luís Gonzaga, minha mãe dizia assim: “Liga o rádio no programa do Luís Gonzaga que Caetano gosta”. Eu era pequenininho mesmo. (VELOSO, 1988, pp. 15-16)

Percebe-se que essas primeiras “transas” musicais de Caetano teriam significativa relevância também em tempos posteriores de sua trajetória, visto que, já na década de 1960, em São Paulo, em tempos pré-tropicalistas, o compositor iniciante se tornaria conhecido pela exuberância de sua memória musical em aparições no programa *Esta noite se improvisa*, transmitido pela TV Record. Era uma espécie de *game show* em que, a partir de uma palavra qualquer, sorteada ou sugerida, os artistas convidados tinham de cantar um trecho de alguma canção que contivesse a dita palavra. Devido ao seu vasto conhecimento acumulado acerca da música popular brasileira, Caetano se tornou um dos campeões do programa, ao lado de Chico Buarque (CALADO, 1997, p. 113). Além disso, já no auge dos arroubos tropicalistas, em 1968, o compositor viria a atualizar essa memória musical, ao gravar uma versão de *Coração materno*, antigo sucesso na voz de Vicente Celestino, no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*. A própria maneira como Calado se refere a Celestino, classificando-o como “indigesto” por suas características estilísticas, está em sintonia com a forma como esse tipo de canção passara a ser vista por boa parte dos críticos, após o estouro da Bossa Nova, e ainda a maneira como foram interpretados o resgate feito pelos tropicalistas e a opção de Caetano por regrava-la, “atualizando-a” (aqui, recorrendo ao sentido bergsoniano do termo).

Mas muito antes disso, ainda na infância, o garoto já parecia perceber o universo de possíveis à sua volta e manifestava suas primeiras tomadas de posição. O nome de sua irmã mais nova, afinal, fora uma criação sua, inspirado pela canção *Maria Bethânia*, que costumava ouvir pelo rádio. Trata-se de uma valsa de autoria do compositor pernambucano Capiba (1904-1997), que era um grande sucesso na segunda metade dos anos 1940 numa gravação de Nelson Gonçalves (1919-1998). Quando a criança nasceu, em 1946, Caetano tinha menos de quatro anos de idade, e, mesmo assim, quis que sua irmã tivesse o mesmo nome da canção – no que fora atendido pela família. “‘Maria Bethânia, tu és para mim/ a senhora do engenho’ [...] Naturalmente todos achavam graça no fato de eu saber cantar canções de gente grande, e mais ainda na minha determinação de nomear minha irmãzinha segundo uma dessas canções” (VELOSO, 2017, p. 83).

À medida que os irmãos foram crescendo, a cumplicidade se consolidou gradualmente. Afinal, em oito irmãos, Caetano era o sétimo, e Bethânia, a caçula.

Ele era seu irmão mais próximo, fosse na idade, fosse na amizade. Clara e Mabel tinham casado. Rodrigo e Roberto trabalhavam em Salvador. Nicinha era a mais velha, e Irene, muito nova ainda. Com isso, mais e mais os irmãos se chegavam, e naturalmente ficavam ainda mais parceiros um do outro. (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 73)

Cerca de um ano antes de conhecer Gil pessoalmente, Caetano tomara conhecimento de outro jovem que, como ele, também viera do interior para estudar na “Bahia”. No entanto, sua origem interiorana era o sertão de Irará, o que implicava numa paisagem que, geográfica e culturalmente, em muito diferia do Recôncavo de onde ele e Bethânia haviam saído – e talvez se aproximasse um pouco mais do ambiente em que Gil crescera em Ituaçu. Era Antônio José, que, depois, teria seu nome abreviado para Tom Zé. Apresentados pelo jornalista e futuro cineasta Orlando Senna, eles eram *habitués* do ambiente universitário – Tom Zé, já como estudante matriculado na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia; Caetano, enquanto um atento participante da programação cultural da instituição e futuro estudante de Filosofia.

Da mesma forma como ocorrera com Gil, produtos da indústria cultural foram responsáveis por intermediar seu encontro com Tom Zé. Caetano obtivera suas primeiras informações sobre o rapaz através da repercussão que gerara uma sua aparição num programa de calouros na televisão. Isso ocorrera dois anos antes, em 1960. Consta que Tom Zé se apresentara num programa de “calouros”, chamado *Escada para o sucesso*, apresentado por

José Jorge Randam e Nelson Maleiro (1909-1982) na TV Itapoan. Ao ser perguntado pelo apresentador sobre qual era o nome de sua música, o jovem respondeu: “*Rampa para o fracasso...*” (CALADO, 1997, p. 38), o que provocou risos gerais. Caetano não chegara a assistir ao programa, mas se lembrava da repercussão que a cena gerou no dia seguinte entre os colegas de colégio.

O sarcasmo de Tom Zé, que ele imprimia também às suas canções satíricas, já era conhecido em Salvador, principalmente nos meios universitários. Sua atuação artística incluía ainda a colaboração com os trabalhos do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) na capital baiana. Aliás, fora através do CPC que ele conseguira ter acesso à Escola de Música. Dessa forma, incorporaria à sua formação cultural interiorana os ensinamentos da música contemporânea, oferecidos pelos arrojados vanguardistas da universidade. Os três jovens vindos do interior, Gil, Caetano e Tom Zé, iniciaram então um entrecruzamento de trajetórias que se caracterizou por um senso de colaboração – à parte pelas especificidades de suas formações pessoais, todos se mobilizavam em sintonia com o ímpeto da criação artística.

Descontada uma certa diferença de idade e algumas peculiaridades geográficas, Tom Zé vinha do mesmo universo cultural de Caetano e Gil. [...] Os baiões de Luiz Gonzaga e os xaxados de Jackson do Pandeiro também animaram boa parte de sua adolescência, junto com os cantores e cantoras popularizados pelos programas de Rádio Nacional. Porém, talvez pelo fato de a luz elétrica só ter chegado a Irará em 1949, o que realmente marcou Tom Zé foi o folclore da região, das cantigas dos violeiros aos sambas de roda das lavadeiras. (CALADO, 1997, p. 40)

A inserção em setores de classe média, em cenários nos quais havia predominância de uma formação católica, era algo que unia as origens dessas três trajetórias. Mas o contexto sociocultural em que Caetano e Bethânia foram criados, com todas as particularidades presentes no dia-a-dia da região do Recôncavo (principalmente numa maior aproximação – que não significava ainda uma adesão – às manifestações religiosas de matriz africana), tornava-os diferentes dos “sertanejos” Gil e Tom Zé, em que pesem também as diferenças entre os dois contextos de sertão – o de Ituaçu e o de Irará – em termos de disposições subjetivas incorporadas desde o início de suas convivências sociais. Gil comenta sobre o que havia de mais original na carga de memória que os irmãos haviam trazido de Santo Amaro da Purificação:

Era um interior diferente do meu, o meu interior era o interior da caatinga, da cultura do couro, do gado, do boiadeiro, e o deles era o da cultura do Recôncavo Baiano, a cultura do dendê, a que eu só vou ter acesso depois, a partir dos primeiros anos em Salvador, através da culinária, das festas. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 51)

A julgar pelos métodos de criação utilizados por Tom Zé, já nessa época, pode-se dizer que os eventos com os quais ele teve de lidar, em sua trajetória, acabaram levando-o a uma tomada de posição em relação à sua relação com a música e o ato de criar artisticamente. Um exemplo é a canção já citada, apresentada por ele no programa de “calouros”, cuja elaboração seguiu um procedimento que, anos depois, poderia até ser chamado de “tropicalista”, por sua propensão à ironia – uma marca própria de seu *habitus* artístico – e pela estrutura não linear, nem tampouco tradicional, de composição.

Além da provocação bem-humorada do título, Tom Zé tinha começado a explorar uma nova forma de compor. Como não achava nenhuma de suas músicas muito apropriadas para aquela ocasião, resolveu fazer uma especial. Pegou todos os jornais daquela semana, espalhou-os pelo quarto e acabou compondo uma canção com as manchetes mais chamativas, unidas numa espécie de colagem. (CALADO, 1997, p. 38)

O contato com a Bossa Nova, por exemplo, dera-se com ele de forma diferente do “arrebato” de que foram tomados Gil e Caetano. Tom Zé era “um apreciador” da novidade estética proporcionada pela batida de João Gilberto, mas percebera que sua maneira de lidar com a música era diferente do que em geral ocorria com seus colegas aspirantes a compositores. Tendo-se aproximado do violão e começado a tocá-lo, com 17 anos, o rapaz se dera conta de que não conseguia elaborar uma canção que ele considerasse suficientemente “bonita” para a namorada. Eis, então, que, a partir desse leque de possíveis, ele se viu levado a acionar as suas disposições subjetivas e desenvolver uma tomada de posição apropriada para aquele momento.

[...] em vez de desistir da música, Tom Zé encontrou a maneira de transformar seu aparente defeito em virtude.

O mais importante numa canção, pensou, consistia em aqueles dois ou três minutos de diálogo entre voz e violão chamarem a atenção do ouvinte de alguma maneira. Deixando de lado suas tentativas frustradas de compor canções românticas ou bem-acabadas, Tom Zé passou a fazer letras utilizando as personagens curiosas de sua terra, os doidos de Irará. Uma delas, por exemplo, homenageava a popular Maria Bago Mole, iniciadora sexual dos filhinhos de papai da cidade: “Guilherme se requebra / Rufino

bota pó / Euclides morde o braço / Das Dores fala só / Mas todos passam bem com Maria Bago Mole”. (CALADO, 1997, p. 39 e p. 40)

Eis, portanto, um exemplo do que ocorre no espaço social, quando as circunstâncias expõem as condições para que os agentes se vejam instados a tomar posições em meio a uma série de possíveis a serem escolhidos. Foi o que fez Tom Zé, assim como também, cada um a seu modo, Caetano e Gil. É o que se pode dizer, também, a respeito do caso da jovem Maria da Graça, a quem a maioria dos amigos chamava de Gracinha e de Gau – e que depois, já por motivações profissionais, tornar-se-ia Gal Costa. Gal conheceu Gil, Caetano e Bethânia no mesmo ano de 1963 (que, como podemos observar, foi pródigo em encontros e “transas” decisivas para este estudo), através de uma colega que estudava na Escola de Dança – Dedé Gadelha, que, quatro anos mais tarde, viria a se tornar a primeira esposa de Caetano.

A intermediação, desta vez, fora feita por Laís Salgado, professora da Escola de Dança, que convencera Caetano a acompanhá-la até a galeria Bazarte, um ponto frequentado por artistas e intelectuais de Salvador no bairro do Politeama, para conhecer e ouvir a jovem cantora. Meio renitente, Caetano foi sem grandes expectativas – menos interessado na voz da cantora desconhecida do que em poder rever Dedé, por quem já se demonstrava certo interesse (CALADO, 1997, p. 47).

A convivência de Gal com a música fora iniciada antes mesmo que ela nascesse. Durante a gravidez, sua mãe, Mariah, costumava passar uma hora por dia em frente à vitrola, ouvindo discos de música erudita. Depois que a criança nasceu, os rituais de apresentação com as artes prosseguiram. A mãe levava a filha constantemente a peças teatrais e concertos, desde muito pequena. O processo de formação cultural foi complementado por outro instrumento, também comum a Gil, Caetano, Bethânia e Tom Zé: “O rádio, sempre presente, também influenciou muito na formação musical da garota, que aprendeu logo a apreciar as vozes de Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Marlene, Linda e Dircinha Batista, Anísio Silva e Luiz Gonzaga, entre muitos outros” (CALADO, 1997, p. 48).

Gal queria ser cantora. Não admitia seguir outro caminho profissional que não fosse esse. Avesa a métodos de estudo, aprendera sozinha a cantar e a tocar o violão que ganhara da mãe, “apoiando-se no rádio, nos discos e no próprio ouvido” (CALADO, 1997, p. 48). Depois, já adolescente, começara a trabalhar numa loja de discos no Porto da Barra. Ali, enquanto trabalhava, Gal passava os dias ouvindo discos de cantores internacionais de que gostava, como Nat King Cole (1919-1965) e Frank Sinatra (1915-1998). Além disso,

atualizava-se com os mais recentes lançamentos do mercado fonográfico brasileiro. Inclusive os discos do selo Elenco – o mesmo que lançava LP's e compactos de Bossa Nova. Enfim: “Para alguém que não imaginava se dedicar a outra coisa na vida, além de cantar, o estágio na loja acabou funcionando como um valioso curso de apreciação musical” (CALADO, 1997, p. 48).

Agora, mesmo antes que Gal e Caetano se conhecessem, mais uma vez a televisão já se havia adiantado ao encontro físico dos dois: Gal havia visto Caetano cantar algumas de suas primeiras composições no programa *Música e poesia*, apresentado por Carlos Coqueijo<sup>31</sup> (1924-1988) na TV Itapoan.

Dada a timidez de ambos, a conversa não fluiu no início. Mas Gal, que também havia sido “arrebataada” pela Bossa Nova, apanhou o violão e cantou *Vagamente* (Ronaldo Bôscoli – Roberto Menescal), recém-gravada pela cantora Wanda Sá. Assim que terminou a canção, ouviu Caetano perguntar-lhe quem era, em sua opinião, o maior cantor do Brasil. Ao que respondeu: “João Gilberto!” (CALADO, 1997, p. 47). Caetano, por óbvio, concordou e confirmou o que, provavelmente, já pressentia. Estava selada, assim, mais uma união artística “abençoada” afetivamente por João.

Caetano ainda ensinou a Gal uma composição de sua autoria, feita há pouco, chamada *Sim, foi você*. Calado (1997, p. 47) conclui, portanto: “O encontro, que começara com cara de fiasco, não poderia terminar melhor. Caetano saiu dali seguro de acabara de conhecer a maior cantora do país”.

Tendo esmiuçado, aqui, breves momentos do contexto em que ocorreram os encontros e as “transas” que precederam a formação do “grupo baiano”, pode-se destacar alguns pontos em comum em suas trajetórias. Trata-se da forma como as estruturas objetivas se inscreveram em suas disposições subjetivas, traduzindo-se em práticas sociais marcadas, por exemplo, pela forte presença do rádio – principalmente no período entre as décadas de 1940 e 1950 – nos tempos iniciais da formação destes agentes. A isso, soma-se o acesso a outros produtos da indústria cultural, como as vitrolas e os discos, e, por fim, no acesso, ainda que limitado, à programação televisiva – que, embora ainda incipiente, foi decisiva em vários momentos das interações analisadas aqui. Naturalmente, a formação se complementa com as particularidades

---

<sup>31</sup> O baiano Carlos Coqueijo Costa foi ministro do Tribunal Superior do Trabalho (TST), compositor e crítico musical. Amigo de Vinícius de Moraes, chegou a ter uma canção de sua autoria, *É preciso perdoar*, gravada por João Gilberto em 1973. Também foi parceiro do crítico Walter da Silveira na formação do Clube de Cinema da Bahia. Morreu em 1988, aos 64 anos.

de cada contexto social e familiar vivenciado, a exemplo dos elementos culturais do Recôncavo Baiano, onde cresceram Caetano e Bethânia, das diferentes regiões sertanejas que serviram de cenário para Gil e Tom Zé, e na paisagem soteropolitana vivenciada por Gal, a única integrante do “grupo” a não ter nenhuma experiência interiorana, tendo iniciado sua trajetória social já em Salvador. A essas primeiras camadas de informação e memória incorporadas pelos nossos agentes, ainda vão se somar outras, que eles acessam no espaço de formação que encontram justamente no momento em que seus fluxos vitais de criação passam a conviver – e, portanto, encontrar o espaço onde, mais à frente, vão criar de maneira coletiva.

## 2.2 A LEI NATURAL DOS ENCONTROS

### 2.2.1 As “bichas” do reitor

Vivendo em Salvador, Caetano e Bethânia encontravam ali um leque de possíveis que lhes permitia intensificar suas aspirações artísticas e estéticas. A bem da verdade, Bethânia inicialmente se opôs à ideia de se mudar de Santo Amaro para Salvador. E, tendo chegado à capital, manteve para com a cidade uma renitente frieza, contrariada que estava por ter tido de se deslocar contra a sua vontade. Mas Caetano (2017, p. 87) relata que o que levou sua irmã a começar a olhar a “Bahia<sup>32</sup>” com olhos mais benevolentes – além da campanha intensa que ele, Caetano, fazia para que ela desfizesse sua resistência – foi, inicialmente, o verde das águas do Dique do Tororó<sup>33</sup>, cuja exuberância era possível observar da janela do apartamento em que moravam.

Mas o que foi de fato decisivo para que Bethânia se rendesse à vida em Salvador, segundo Caetano, foi uma noite em que ela aceitou ir com ele a uma apresentação da peça *A história de Tobias e Sara*, do dramaturgo, poeta e diplomata francês Paul Claudel (1868-1955). O espetáculo era encenado pelo grupo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia no Teatro Santo Antônio (hoje Teatro Eros Martim Gonçalves), o palco oficial da escola. Ver aquela encenação, segundo Caetano, levou a que Bethânia se desfizesse de suas resistências, a ponto de sentir uma emoção advinda do desejo de, também, começar a criar

---

<sup>32</sup> Nessa época, havia em certas regiões do interior baiano o hábito de se referir à capital, Salvador, como “a Bahia”.

<sup>33</sup> Manancial situado próximo ao estádio da Fonte Nova. Hoje tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o local contém uma lagoa com 110 mil metros quadrados, na qual há pedalinhas, barcos de passeio e, nos arredores, locais para exercício ao ar livre. Desde 1998, o espelho d’água abriga uma instalação com estátuas de orixás flutuantes, criadas pelo artista plástico Tatti Moreno.



artisticamente – mas, por enquanto, não era em música profissional que a garota pensava; ela queria atuar nos palcos, mas como atriz.

Depois de ver Helena Ignez e Érico de Freitas sob uma luz que os transformava em visões celestiais, dizerem o texto que nos soava cheio de misteriosa poesia [...], Bethânia nunca mais deixou de sair comigo para concertos, peças, filmes e exposições – e para todas as grandes festas populares que tomam anualmente as ruas de Salvador nos dias dos santos (ou dos orixás) de grande devoção. Ela se enamorou sobretudo do teatro, e em breve ambos cultuávamos os atores Helena Ignez, Geraldo Del Rey e Antônio Pitanga como se fossem grandes estrelas e, de fato, quem os vir nos filmes do Cinema Novo, que eles vieram a protagonizar mais tarde, poderá confirmar que todos eles tinham beleza, carisma e talento suficientes para qualquer tipo de estrelato – e Bethânia começou a desejar ser atriz. (VELOSO, 2017, p. 89)

A encenação de *A história de Tobias e Sara* pelo grupo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia era apenas uma entre as várias atividades que essa instituição de ensino oferecia, naquele momento, a quem se interessasse por arte e cultura e estivesse – permanentemente ou de passagem – em Salvador. Entre a segunda metade da década de 1950 e aquele início da de 1960, havia na capital um clima ao qual praticamente todas as obras de análise e pesquisa, na tentativa de defini-lo e de se aproximar o máximo possível do fenômeno que ocorria ali, referem-se como “efervescente”. Com a palavra, Antônio Risério (1995, p. 74), um exegeta do fenômeno de efervescência cultural ocorrido na Salvador daqueles anos:

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 II Guerra Mundial, especialmente nas áreas de música, teatro, artes plásticas, arquitetura, dança e cinema.

E, se esse ambiente influenciou Bethânia a, enfim, render-se aos “encantos” da “Cidade da Bahia”, também embalou as “transas” de uma geração de artistas e intelectuais – a começar por seu irmão, Caetano, um frequentador contumaz do ambiente da universidade nesse período, e por várias outras pessoas que, como Gil já fazia – e como Bethânia e Caetano em breve iriam também começar a fazer –, dedicavam seus fluxos vitais ao exercício profissional da criação artística. Foi nesse contexto que ocorreu o encontro entre Gil e Caetano, e ainda várias outras interações que teriam consequências de grande relevância nas

trajetórias dos integrantes do futuro “grupo baiano”. É possível afirmar que foi em meio a esse espaço social que se formou a gênese do grupo, cuja trajetória e cujas “transas” nos interessam como elementos centrais neste trabalho de pesquisa.

Risério é certo ao apontar, de forma sintética, a maneira como Caetano, Bethânia, Gil e ainda uma série de outros companheiros de geração absorveram saberes, a partir daquele contexto, e os incorporaram às suas *disposições*, levando-os adiante, amalgamando-os com outras informações advindas das circunstâncias sociais e dando origem à elaboração de novas criações artísticas. Aqui, Risério já enumera o reitor da universidade, Edgard Santos (1894-1962), e os artistas que, a convite do gestor, incorporaram-se aos quadros docentes da instituição.

[...] Caetano declara, com todas as letras (alto e bom som, seria melhor dizer, em se tratando dele), que se vê como uma consequência do movimento articulado por Edgard – principalmente em função das performances de Lina, Agostinho, Martim e Koellreutter. “Todos dessa geração devemos muito ao reitor Edgard Santos, devemos enormemente a d. Lina”, enfatiza, referindo-se explicitamente a si mesmo, a Glauber Rocha, a Gilberto Gil e a Maria Betânia. Para, em seguida, superenfatizar, jogando com classe gramatical: “Lina é responsável pela civilização de uma geração”.

[...] Já sabemos de sobra que eles e seus companheiros de geração experimentaram, naquela bela Bahia, uma intensa didática da modernidade estético-intelectual. E o que importa ressaltar agora é uma outra coisa. Para além do detalhe, da notícia específica, da informação “x” sobre o filme “y”, o compositor “w” ou o movimento “z”, interessa sublinhar a formação de uma personalidade geral, de uma *disposição* especial para encarar o mundo dos processos e dos produtos culturais. E o tom dessa *disposição* é dado pela abertura mental e pelo gosto para a invenção – “inovar, no sentido de ampliar o campo do conhecimento através de uma forma de arte”, como bem resumiu Caetano. (RISÉRIO, 1995, pp. 136-137; grifos originais do autor)

Mas, embora Risério (1995, p. 13) enfatize que tais artistas criadores são “filhos especiais de um momento especial da vida baiana, no interior de uma conjuntura também especial da vida brasileira”, ele recusa determinismos sociais de qualquer ordem – o que vai ao encontro dos propósitos antifatalistas deste trabalho de pesquisa, em que defendemos a sincronia teórica de influências entre as disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas em que se desenvolve uma trajetória marcada pelo devir.

Mas é claro que eles não floresceram nas alturas do vazio. [...] Não quero dizer com isso que tenham sido inevitáveis, como a próxima lua cheia ou o deslocamento da limalha em direção ao ímã. Ou, por outra, que fossem necessariamente aflorar, feito rebentos incontornáveis de uma engrenagem

irrecorrível. De modo algum. A soma de uma dada contextura antropológica, de uma determinada textura social e de um certo texto político não é suficiente para produzir uma espécie “x” de sensibilidade e inteligência – e muito menos para levar alguma senhora excêntrica a parir um gênio. Sem determinismos – de clima, raça ou classe social –, portanto. O que desejo enfatizar é que se criou naquele momento baiano, entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, antes que a classe dirigente brasileira exercitasse seus músculos no espetáculo grotesco de mais um golpe militar, um “ecossistema” propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha. (RISÉRIO, 1995, p. 13)

Depreende-se que o autor, de forma espirituosa, quando se refere à “senhora excêntrica” que seria incapaz de “parir um gênio”, permite que constatemos não haver a possibilidade de se creditar a senhoras como dona Canô Veloso ou dona Lúcia Rocha (1919-2014) a totalidade dos créditos pela futura produção cultural e intelectual de seus rebentos – Caetano Veloso (e Maria Bethânia) e Glauber Rocha, respectivamente –, ou mesmo pela relevância que lhes viria a ser atribuída quando se tornaram adultos envolvidos no campo cultural brasileiro. Tampouco seria possível que tamanha responsabilidade caísse completamente sobre os ombros das senhoras Claudina Moreira (1914-2013), mãe de Gil, ou Mariah Costa, progenitora de Gal Costa, ou ainda Maria Helena Martins, mãe de Tom Zé.

Toda a influência cultural proveniente do “ecossistema” sugerido por Risério, uma influência que, conforme já se sabe, é reconhecida e assumida abertamente por Caetano, deve-se, em parte, a alguns pioneirismos por parte da reitoria da Universidade Federal da Bahia. A criação da Escola de Teatro, dirigida por Eros Martim Gonçalves (1919-1973), e ainda a fundação das outras Escolas, de Dança e de Música, eram novidades por não ser uma iniciativa comum nas matrizes curriculares do ensino superior brasileiro daquela época. Além disso, novas perspectivas de estudos também foram introduzidas nas áreas de Filosofia e História. Registre-se que, desde que fora fundada, em 1946, a partir da unificação de escolas e faculdades que funcionavam separadamente, a Universidade Federal da Bahia tivera um único reitor até 1961: o médico Edgard Santos, já citado aqui por Risério (1995), cujo reitorado se caracterizou pela disposição para investir nas áreas humanas, sobretudo no terreno das artes, atraindo para a universidade uma série de artistas sintonizados com pensamentos de vanguarda. Toda essa reformulação institucional, durante a qual o reitor contou com o apoio financeiro de fundações internacionais como a Ford e a Rockefeller (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 77), visava a que houvesse maiores contatos entre a instituição de ensino e o cotidiano cultural da cidade.

Edgard Santos idealizou uma espécie de choque intelectual, tentando reverter a marginalização cultural da Bahia dos anos 40. Em sua concepção, a Universidade – necessariamente livre para criar e refletir – deveria desempenhar a função de ponta-de-lança da sociedade. Assim, em vez de contratar professores retrógrados, ou incentivar artistas convencionais, Santos preferiu apostar na inteligência. (CALADO, 1997, p. 35)

O jornalista, escritor e cineasta Orlando Senna, um dos integrantes dessa geração, estudou nos cursos de Direito e Teatro da Universidade Federal da Bahia. Testemunhou, portanto, a ebulição em que a comunidade acadêmica permaneceu na virada entre as décadas de 1950 e 1960. Senna descreve o que classifica como uma “revolução cultural”, compondo um quadro em que se destacam desdobramentos políticos, artísticos e intelectuais advindos do contexto e do universo de possíveis que vigoravam nas estruturas objetivas da época:

[...] uma conjunção, uma soma de acontecimentos raros, que produz uma energia cultural de alta voltagem em Salvador da Bahia, gerando um movimento que se expandiria pelo País e teria repercussão mundial. Ao mesmo tempo que emerge a Geração Mapa, saindo da adolescência e balançando vigorosamente a província, e ao mesmo tempo que a Revolução Cubana ilumina o mundo jovem, materializa-se o projeto da Universidade Federal da Bahia, com um desenho ousado e modernizador. (LEAL, 2008, p. 84)

Senna afirma ainda que “Salvador da Bahia se transformou no centro cultural mais importante do País, atraindo intelectuais e artistas de toda a parte” (LEAL, 2008, p. 85), e enumera figuras relevantes do cenário cultural e político com as quais os estudantes da universidade baiana puderam “transar” durante aqueles anos.

Ganhamos, os jovens baianos, novos e brilhantes mestres, inovadores, incendiários, mestres caídos do céu. Cruzaram nossos caminhos, nos deram aulas, conversaram e trocaram ideias conosco estrelas do pensamento do século XX como Sartre, Simone de Beauvoir, Roger Bastide. Também apareciam para encontros na Reitoria ou na Escola de Teatro pessoas tão díspares como os astros do cinema internacional Elsa Martinelli e Tony Curtis [...] e Juanita Castro falando mal de seu irmão Fidel e sendo vaiada. (LEAL, 2008, p. 85)

Estabeleceu-se um espaço de formação para quem circulasse por ali. Era um lugar propício à criação e à colaboração coletiva – à maneira do que viria a se materializar, alguns anos depois, no seio do “grupo baiano”. No entanto, isso não significa que houvesse aprovação unânime a tais iniciativas entre os estudantes. Afinal, naquele momento, a

efervescência típica do período também se dava na área da participação política – daí por que os investimentos da reitoria também tenham sido motivos de protesto por parte de alguns setores estudantis.

Havia, a envolver praticamente todas as discussões, o contexto internacional da Guerra Fria, acirrado pela recente Revolução Cubana – cujo triunfo, em 1959, atiçara os ânimos dos jovens brasileiros mais identificados com a militância de esquerda. No cenário nacional, a militância se disseminava, por exemplo, através dos CPC's implantados em 1961 pela UNE e com fortes núcleos em São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Salvador, empenhados em garantir que a criação artística, em suas variadas manifestações, estivesse engajada na participação política – esta compreendida a partir de uma ótica nacional-popular. Após a crise institucional gerada pela renúncia do presidente Jânio Quadros (1917-1992), em 1961, seguida pela reação dos militares à posse do então vice-presidente João Goulart (1919-1976) – o qual, segundo o texto constitucional, era quem deveria automaticamente assumir a presidência –, o país passava por um período de multifacetada agitação política. Depois de desgastantes negociações, Goulart conseguira assumir a presidência, ainda que com seus poderes tolhidos por um improvisado Parlamentarismo de ocasião – regime que, em 1963, seria abandonado através de um plebiscito que restabelecera o Presidencialismo e devolvera a Goulart os plenos poderes que a Constituição lhe garantia. Como o governo federal passara a se manifestar em direção a atender reivindicações populares e assumir o compromisso de promover reformas consideradas fundamentais – as chamadas reformas de base –, houve empolgação por parte de alguns setores, que identificavam ali uma oportunidade jamais vista antes para que o país desse uma guinada à esquerda. Havia uma perspectiva revolucionária também nos setores culturais. A criação do CPC era um reflexo desse contexto em que a criação artística, também ela, era vista a partir de seu potencial como ferramenta revolucionária. Orlando Senna relata sua experiência como estudante engajado no CPC baiano:

Todos os movimentos artísticos de esquerda afluíram para os CPCs, cujas ferramentas eram o teatro, a música, a dança, as artes plásticas, a literatura e o cinema. Os objetivos eram divulgar e discutir as reformas de base em andamento (intervenções radicais nas estruturas agrária, administrativa, bancária, fiscal, tributária e política) e entrelaçar, fundir as manifestações populares de cultura com o impulso transformador dos estudantes e dos jovens artistas revolucionários. Já não parecia tão delirante aquela ideia que

circulou entre nós na época da política secundarista: o mundo só será transformado através da arte. (LEAL, 2008, p. 118)

Cronista, testemunha e pesquisadora desse período histórico, Heloísa Buarque de Hollanda anota que a arte, para quem estivesse inserido no engajamento, deveria estar “a serviço”, ou seja, comprometida com a perspectiva de mudanças sociais e políticas.

A relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata.

A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurado de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social. (HOLLANDA, 2004, pp. 19-20)

Antevendo uma inédita possibilidade de que o “povo” se tornasse “protagonista” dos acontecimentos, e propondo-se a tutelá-lo para que “compreendesse” esse “protagonismo” que deveria assumir, setores de esquerda como o CPC atribuíam aos artistas uma grande responsabilidade nesse sentido, por seu potencial de comunicação com as “massas”.

[...] a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 2004, p. 21)

Incluída nesse contexto de produção cultural, a universidade, com suas divisões, via-se incluída nesse contexto de discussão e de pressões por tomadas de posição. Daí por que o planejamento do reitor Edgard Santos (que não era exatamente um exemplo de “esquerdista”<sup>34</sup>), com seus altos investimentos em projetos artísticos experimentais, encontrou

---

<sup>34</sup> Segundo Risério (1995, p. 24), Edgard Santos era “raivosamente perseguido pelo esquerdismo universitário e alvo dos ataques reacionários da imprensa” quando foi “defenestrado” da reitoria da UFBA, em 1961. O reitor morreu em 1962, aos 68 anos, no Rio de Janeiro, um ano depois de deixar a direção da universidade. Sobre ele, o escritor e ex-militante do PCB Jorge Amado afirmou: “Mestre Edgard Santos era um fidalgo da Renascença e ao mesmo tempo dinâmico cidadão do mundo de hoje... Quando o tiraram de sua Universidade, ou seja do formidável trabalho que estava realizando, já não teve motivos para viver, foi-se embora primeiro para o Rio depois para sempre. A ele se deve, em grande parte, o atual prestígio cultural da Bahia, o desenvolvimento não

resistências entre os estudantes mais alinhados à esquerda, que viam com desconfiança aquela opção pelas vanguardas artísticas, nas quais não se identificavam propriamente exemplos da arte “participante” ou “engajada” que era preconizada pelo CPC. Havia também os que, sem tantas preocupações políticas ou ideológicas, simplesmente achavam que haveria uma “preferência” institucional pelas escolas de arte, que pareciam ser priorizadas em detrimento daquelas ligadas às ciências exatas.

Embora também tivesse sido o responsável pela criação do Instituto de Física e da Escola de Geologia, Santos realmente não economizava recursos para conseguir os melhores professores para as escolas de arte. Hostilizados pelo resto do campus, quando não eram logo chamados de “bichas”, os alunos de Teatro, Dança e Música eram tratados como “os filhinhos do reitor”. (CALADO, 1997, p. 35)

Caetano (2017, p. 18) testemunhou momentos como esses, já que era frequentador do campus e das escolas de arte, mesmo antes de figurar oficialmente como estudante do curso de Filosofia, a partir de 1963. Registre-se que o uso de maiúsculas na citação a seguir é uma opção do próprio compositor: “Na verdade, os estudantes esquerdistas fizeram protestos contra o reitor e seus gastos fúteis com artes. Numa dessas manifestações, um grande cartaz dizia ABAIXO AS BICHAS DO REITOR”.

Gil, como estudante da Escola de Administração de Empresas, provavelmente não chegava a ser listado entre as “bichas” ou os “filhinhos do reitor”. Mas, ainda que não estivesse estudando música, dança ou teatro, e mesmo sendo próximo do pessoal do CPC e tendo se dedicado à leitura de *O Capital*, de Karl Marx (1818-1883), enquanto fiscalizava os produtos na Alfândega, também não chegava a ser visto como um “exemplo” de rigidez ideológica pelos colegas mais ligados à militância política. “Eu não era propriamente alinhado com aquela turma. Eles tinham uma denominação específica para esse tipo de gente: linha auxiliar. Eu tomava conta da Escola de Samba Unidos do CPC. E dizia claramente: não acredito nessa utopia” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 76).

A influência da disputa ideológica entre os estudantes, que se estendia também pelas preferências estéticas e artísticas, é lembrada por Caetano, que, para além de ter sido matriculado durante algum tempo no curso de Filosofia, era próximo do dia-a-dia do ambiente

---

apenas dos estudos universitários mas de toda nossa vida intelectual” (AMADO s. d. apud RISÉRIO, 1995, p. 24).

universitário. Sua convivência se dava, majoritariamente, entre a fatia à esquerda da massa estudantil – embora sempre registre que estava longe de ser um “esquerdista convencional”:

Todos os meus amigos na faculdade – e fora dela – eram de esquerda. Nenhum iria ao Cine Roma assistir a um show de rock de Raulzito e os Panteras. Íamos ao clube de cinema, ao MAM, ao Teatro dos Novos, aos concertos da Reitoria, ouvíamos João Gilberto e Thelonious Monk. Rock era lixo e anátema. Carlos Nelson Coutinho era nosso contemporâneo na faculdade e já escrevia artigos sérios: era o lado teórico do movimento que crescia no período pós-Jânio e pré-ditadura. [...] O Centro Popular de Cultura da UNE local me pediu que escrevesse um samba para um bloco de Carnaval engajado. Fiz “Samba em paz” – que veio a ser gravado, anos depois, por Elis. (VELOSO apud GIL e ZAPPA, 2013, p. 77)

Raulzito e os Panteras era a banda de rock formada por Raul Seixas e seus companheiros Eládio, Carleba e Mariano, que se tornara conhecida em Salvador nos anos 1960 e chegaria a gravar um LP em 1967 pela EMI Odeon, embora sem conseguir qualquer sucesso comercial. Anos depois de se tornar famoso como artista solo, Raul reforçaria em várias ocasiões a narrativa de que, nessa época em que os integrantes do futuro “grupo baiano” se apresentavam com o show *Nós, por Exemplo*, haveria uma rivalidade insuperável entre sua turma, que curti shows de rock, no Cine Teatro Roma, e o pessoal ligado à Bossa Nova, que frequentava os espetáculos do Teatro Vila Velha. O “Maluco Beleza” falaria a respeito desses tempos numa entrevista a *O Pasquim* nº 228, de 13 a 19 de novembro de 1973:

Bossa Nova era no teatro Vila Velha. Era uma coisa bem separada mesmo. Existia um conjunto lá, a Orquestra de Carlito, com Caetano e Gil. E existia Os Panteras. Duas coisas completamente diversas. Mas no fundo eu acho que tava todo mundo querendo chegar à mesma coisa, era só problema de linguagem. (SEIXAS, 1973, p. 178)

Tom Zé relembra como eram as relações com os roqueiros fãs de Raulzito: “Raul já era famoso em outra região da Bahia, na Cidade Baixa, e nós não tínhamos a menor ideia dessa difusão. [...] Mas o fato é que Raul lotava o teatro do Cine Roma e era um grande astro naquela região da cidade” (MEDEIROS, 2019, p. 32). Décadas mais tarde, Caetano e Tom Zé homenageariam Raul Seixas através de canções: Caetano lançaria *Rock’n’Raul*; Tom Zé faria *A chegada de Raul Seixas e Lampião no FMI*.

Embates políticos e estéticos à parte, o fato é que se estabelecera uma relação de proximidade entre o ambiente universitário e outras instituições, como o recém-criado Museu



de Arte Moderna da Bahia – cuja direção estava a cargo da arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992). Convidada pelo então governador baiano Juracy Magalhães (1905-2001) para desenvolver a concepção do museu, nos moldes da ideia que embasara, em fins da década de 1940, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (dirigido por seu marido, Pietro Maria Bardi (1900-1999)), Lina atuava de forma sintonizada com a universidade – na qual chegara a dar aulas pela Escola de Belas Artes, em 1958. Inaugurado em 1960, o Museu de Arte Moderna funcionou, inicialmente, no *foyer* do Teatro Castro Alves – a única parte que sobrara intacta depois um incêndio que destruíra praticamente toda a estrutura do bloco principal do teatro, poucos dias antes da inauguração, em julho de 1958<sup>35</sup>. Em colaboração com a Escola de Teatro, Lina transformara a parte correspondente ao palco, na sala de espetáculos que havia sido consumida pelo fogo, num pequeno teatro de arena. Nesse palco, o grupo da Escola de Teatro encenara peças como a *Ópera de três tostões*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), e *Calígula*, do franco-argelino Albert Camus (1913-1960) (VELOSO, 2017, p. 88) – com cenários e figurinos desenhados por Lina<sup>36</sup>. A montagem da peça de Brecht – assim como outros espetáculos teatrais montados ali – também contou com a colaboração de instrumentistas e maestros da Escola de Música.

Orlando Senna também tem a dizer a respeito dessa colaboração, que fazia parte de uma atuação interdisciplinar entre as escolas de arte:

As escolas de arte funcionavam em rede, Teatro, Música e Dança no bairro do Canela, vizinhas, e Belas Artes no centro da cidade. A atividade interdisciplinar era intensa, os alunos das quatro escolas frequentavam as quatro escolas. Essa interdisciplinaridade é uma marca também do movimento cultural baiano dos anos 1960 como um todo, poetas, pintores, dramaturgos, cineastas se envolviam em projetos comuns o tempo todo, as distintas expressões artísticas estavam articuladas, enredadas. (LEAL, 2008, p.90)

No espaço da universidade, aulas e seminários eram frequentados também por intelectuais e artistas, atraídos pelo que se discutia e se produzia ali. Era frequente a presença do antropólogo Vivaldo da Costa Lima (1925-2010), do filósofo e ensaísta Carlos Nelson

<sup>35</sup> Histórico TCA – Teatro Castro Alves. Disponível em: <http://www.tca.ba.gov.br/content/hist%C3%B3rico-tca>. Acesso em: 7 de novembro de 2020.

<sup>36</sup> MUSEU de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao14566/museu-de-arte-moderna-da-bahia-mamba>. Acesso em: 07 de Nov. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Coutinho (1943-2012), do escritor João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), do já cineasta e também jornalista Glauber Rocha<sup>37</sup>. O Centro de Estudos Afro-Orientais, por exemplo, criado em meio a esse processo e dirigido pelo professor e filósofo português Agostinho da Silva (1906-1994), recebia artistas identificados com as tradições africanas, entre eles Carybé (1911-1997), Mário Cravo Júnior (1923-2018) e Pierre Verger (1902-1996). Para além das discussões sobre essa temática específica, Caetano identificaria, anos depois, pontos de contato entre uma audaciosa leitura de Agostinho da Silva sobre o mito de dom Sebastião, o rei português que morrera em batalha aos 24 anos, e posteriores tomadas de posição por parte de adeptos do Cinema Novo – leiam-se algumas digressões épicas de Glauber Rocha – e do tropicalismo. O compositor (2017, p. 308) descreve o pensamento de Agostinho da Silva como uma “versão corajosamente livre (e surpreendentemente nada reacionária)” do mito sebastianista que “tinha se apresentado a nossa geração de baianos” em meio às reflexões e aos debates dos tempos da Universidade Federal da Bahia. Eis a síntese da influência intelectual sugerida pelo compositor:

[...] sempre mirando um horizonte de superação do estágio em que se encontrava o mundo liderado pelo Ocidente protestante (a filosofia alemã, Marx, Freud, os Estados Unidos etc.), nunca deixando parecer que se tratava de uma mera nostalgia do catolicismo medieval português. Ao contrário: sendo ele tradutor de Hölderlin e dos gregos, seu amor aos sincretismos afro-lusitanos ou luso-asiáticos (e mesmo afro-asiáticos) não se queria uma negação (ou uma desistência) das conquistas da era norte-europeia, e seu ecumenismo retomava paganismos vários prevendo uma necessária superação do cristianismo: a era do Filho dará lugar à era do Espírito Santo, com Marx e tecnologia. Algo (ou muito) disso está por trás de toda a obra de Glauber – e, em que pesem as ironias e desconfianças, de todo o tropicalismo. (VELOSO, 2017, p. 308)

Agora tratando de uma influência mais específica, dentro do mesmo assunto, Caetano sugere algo mais direto: o *happening* protagonizado pelo artista anos depois, em 1968, na apresentação do Festival Internacional da Canção na qual cantara *É proibido proibir* e pretendia declamar um poema de Fernando Pessoa (antes de ser impedido pelas vaias da plateia), continha a atualização de informações que ele absorvera durante o contato com o pensamento de Agostinho da Silva. Mais um caso, em termos sociológicos bourdieusianos, em que a memória, à guisa de mecanismo de veiculação de lembranças, embala, numa tomada

---

<sup>37</sup> *Ruídos pulsativos: Avant-garde na Bahia*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruídos-pulsativos/avant-garde-na-bahia>. Acesso em: 7 de novembro de 2020.

de posição, a elaboração da criação artística – um fenômeno, como já se disse, de inspiração social, posto que a inserção social é condição indispensável para o desenvolvimento da dimensão individual do ser humano. Ou seja, e aqui partindo para o bergsonismo, o artista cria algo novo – movimentando-se para a frente num fluxo vital de criação – com base na atualização de informações oriundas da virtualidade do passado.

Esse pensador heterodoxo disseminou uma forma de sebastianismo erudito de inspiração pessoana, e com isso atraiu algumas pessoas que me pareciam atraentes. Não foi sem pensar nelas que incluí a declamação do poema de Fernando Pessoa no happening da apresentação do “É proibido proibir”. (VELOSO, 2017, p. 341)

Quase todos os colaboradores a pousarem na Bahia nesse período, a convite do reitor Edgard Santos, eram artistas europeus dedicados a experimentações em suas respectivas áreas – todos em sintonia com vanguardas internacionais. Para dirigir a Escola de Dança, Santos convidou a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka (1919-2008), que dava aulas de dança em São Paulo desde que chegara ao Brasil, em 1952. Numa primeira passagem pela Bahia, em 1954, em razão de uma pesquisa sobre folclore patrocinada pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand (1892-1968), Yanka ministrara um curso livre de dança moderna em Salvador. Dois anos depois, em 1956, a artista recebeu o convite do reitor para implantar uma escola de dança na universidade local. Importante registrar que foi uma iniciativa pioneira no Brasil, por se tratar de um curso específico de dança em nível de ensino superior – e sem estar subordinado a nenhuma outra escola<sup>38</sup>. Yanka permaneceu na Universidade Federal da Bahia até 1959.

Outro europeu a aportar na “Cidade da Bahia” foi o maestro e compositor alemão Hans Joachim Koellreutter<sup>39</sup> (1915-2005) – que, antes de pisar em terras baianas, chegara a ser professor do jovem Antônio Carlos Jobim no Rio de Janeiro. Em 1954, já na Bahia, Koellreutter criou os Seminários Livres de Música, que deram origem à Escola de Música,

<sup>38</sup> RAW, Andrea. Pioneiros do Brasil – Yanka Rudzka. Publicado em 25 de agosto de 2016. Dança Moderna. Disponível em: <http://dancamoderna.com.br/2016/pioneiros-no-brasil-yanka-rudzka/>. Acesso em: 7 de novembro de 2020.

<sup>39</sup> Koellreutter imigrara para o Brasil em 1937, quando deixou a Alemanha devido ao autoritarismo do regime nazista. Antes de trabalhar na Universidade Federal da Bahia, lecionara no Conservatório Brasileiro de Música, e desenvolvera uma série de projetos musicais no Rio de Janeiro e em São Paulo. Morreu em 2005, aos 90 anos. Fonte: HANS Joachim Koellreutter. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12924/hans-joachim-koellreutter>. Acesso em: 07 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

dirigida por ele até 1962. Por indicação de Koellreutter, também chegaram à universidade os músicos suíços Ernst Widmer (1927-1990), em 1956, e Walter Smetak (1913-1984), em 1957, que se tornariam professores. Widmer, que chegaria a suceder Koellreutter, dirigindo a Escola de Música em três períodos (1963 a 1965, 1967 a 1969 e 1976 a 1980), avaliou os Seminários Livres, na década de 1950, como a escola de música “mais atualizada e calcada em padrões mais modernos do Brasil”<sup>40</sup>.

No caso de Smetak, o vanguardismo e o ímpeto pela experimentação transcendiam a busca por novos sons. Além de lecionar violoncelo na universidade, o músico se dedicava às artes plásticas e à criação, não apenas de canções, mas também de novos instrumentos musicais – chegou a construir mais de 150. Sua aproximação com os futuros integrantes do “grupo baiano” seria intensa, a ponto de, em 1974, gravar um LP pela Philips, sob a produção de Caetano Veloso e Roberto Santana – o mesmo que, como vimos, apresentara Gil a Caetano em 1963. Smetak receberia ainda uma homenagem de Gilberto Gil por meio da música *Língua do P* (cuja letra diz “Smetak, tak, tak, tak...”), gravada por Gal Costa em seu LP de 1970<sup>41</sup>.

Embora não tenham se matriculado nos Seminários Livres de Música ou na Escola de Teatro, Caetano e Bethânia frequentavam com assiduidade as atividades de ambos, e ainda as exposições do Museu de Arte Moderna e do Museu de Arte Popular. Eram também presenças constantes nos concertos realizados no salão nobre da reitoria. Bethânia, desejosa de ser atriz, costumava acompanhar como ouvinte as aulas de teatro, principalmente quando eram realizadas nos jardins do prédio da universidade. Juntos, os dois irmãos chegaram a fazer um curso de férias de dança moderna (CALADO, 1997, p. 37).

Ao comentar a respeito de sua aproximação com Tom Zé e da dedicação deste aos estudos de música em nível superior, Caetano reitera e sintetiza os efeitos que esse contexto de ebulição cultural, em Salvador, tivera sobre ele e seus companheiros de trajetória.

---

<sup>40</sup>Fonte: ERNST Widmer. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12231/ernst-widmer>. Acesso em: 07 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>41</sup>Fonte: WALTER Smetak. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9570/walter-smetak>. Acesso em: 07 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

[...] ele, diferentemente de mim e de Gil, estava estudando nos Seminários Livres de Música – que é como o reitor Edgar Santos e o professor e maestro Koellreutter decidiram chamar a escola de música – da Universidade da Bahia. Essa escola, como todas as escolas de arte fundadas por aquele reitor, trouxera para Salvador as informações da vanguarda internacional – o que, como já contei, *nos modelou a todos os membros da geração*. (VELOSO, 2017, pp. 286-287; grifo nosso)

O compositor menciona a maneira como os agentes absorveram as informações oferecidas pela estrutura das escolas de arte criadas pelo reitorado de Edgard Santos, incorporando-as às suas disposições subjetivas. No entanto, a manter o que defendemos neste trabalho, a respeito da movimentação circular de influências diretas que resulta no desenvolvimento das práticas sociais – ou seja, a complementaridade entre as influências estruturantes e estruturadas; entre o *habitus* e o campo –, pressupõe-se que essa “transa” tenha sido constituída de influências de parte a parte. Ou seja, tanto da parte dos estudantes quanto, também, da parte da própria universidade. Além de serem “moldados”, os agentes que se embeberam desse caldo cultural também deram de si; também contribuíram com o que trouxeram em si de informações, transmitindo-as para as estruturas que encontraram ali. Em suma: como na canção, deixaram e receberam “um tanto”.

Orlando Senna, em suas memórias desses tempos, elabora um resumo satisfatório do que se pretende exprimir aqui, indicando que um fluxo criativo que já vinha em movimento, ao tomar contato com o ambiente de ebulição cultural da universidade, multiplicara suas dimensões e seu potencial de mobilização afetiva. O que é “fogo” torna-se “lava de vulcão”:

O fogo da minha geração, atizado na política estudantil secundarista, na consagração das Jogralescas e na Revolução Cubana, virou lava de vulcão ao se alimentar nessa universidade de vanguarda. E vice-versa: a influência dos jovens estudantes intelectuais na afinação, na arte final dos programas da jovem UFBA e na sua aplicação foi essencial para que tudo acontecesse como aconteceu, como uma torrente, que correria até o final dos anos 1960. (LEAL, 2008, p. 86)

Outro autor a observar a “transa”, a troca, a circularidade, é João José Reis<sup>42</sup> (1997, p. 153), numa análise da obra *Avant-garde na Bahia*, da qual extraímos contribuições registradas páginas atrás, na qual Antônio Risério elabora um quadro analítico da movimentação cultural

---

<sup>42</sup>Ao lado de Albino Rubim e Eduardo Machado, João José Reis compôs a banca que analisou a dissertação de mestrado que resultou no livro *Avant-Garde na Bahia*. Por meio dessa dissertação, Antônio Risério obteve da UFBA o reconhecimento de seu “notório saber” e atingiu o grau de Mestre em Sociologia.

que envolveu a presença desses criadores vanguardistas na Bahia da virada dos anos 1950 para os 1960. Segundo Reis, Risério trata da...

“passagem desses personagens por uma Bahia ainda sonolenta em termos de sua economia, apenas recém-animada pelo surgimento da Petrobrás, e entrevada em termos de suas estruturas sociais, mas parte de um país otimista pelo desenvolvimentismo, um Brasil visto com otimismo por estrangeiros que deixaram a Europa recém-saída da guerra – vinham de Portugal, Itália, Alemanha, Suíça, Polônia – para descobrir terras onde achavam ser possível o máximo de realização pessoal e criação artística<sup>43</sup> .

Convenhamos que há similaridade entre o que é rememorado por Senna e Reis, no que diz respeito à movimentação, movida pelo impulso vital, em direção à criação artística como um propósito. Afinal, se para aquele a militância artística e política dos estudantes, que de “fogo” se transfigurara em “lava” de vulcão assim que adentrou a “transa” com o ambiente da Universidade Federal da Bahia, também os artistas de vanguarda buscavam atingir o máximo de realização pessoal e criação artística quando deixaram a Europa e adentraram os portões da universidade baiana. Em seguida, Reis (1997, p. 153) passa a tratar do outro lado: a movimentação provocada pelos personagens “nativos” baianos, que, ao vir ao encontro daquela que vinha dos colaboradores estrangeiros, dava origem a uma “interação”, a um “aprendizado” e a uma troca de “luzes”:

Todos aqui encontraram gente de cultura, nativos que engrossariam o caldo daquela “Ilustração baiana”, como os antropólogos Thales de Azevedo e Vivaldo da Costa Lima e o crítico de cinema Walter da Silveira. Interagindo e aprendendo com muitos desses, e trazendo suas próprias luzes, circulavam pela UFBA os jovens Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Carlos Nelson Coutinho, Lia Robatto, Sérgio Cardoso, entre outros<sup>44</sup>.

Agora, é o próprio Caetano que, em outro momento, termina por complementar o que ele mesmo dissera, e, portanto, a reafirmar a circularidade explicitada por Orlando Senna e João José Reis. Ao comentar sobre a carga de saberes que trouxera consigo, ao fim da primeira etapa de suas experiências em Santo Amaro da Purificação, assim que chegou àquele

<sup>43</sup> REIS, João José. *Revista de História* 136, 1º semestre de 1997. Resenha sobre RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 250p. [online] Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64531/67178>. Acesso em: 8 de novembro de 2020.

<sup>44</sup> REIS, João José. *Revista de História* 136, 1º semestre de 1997. Resenha sobre RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 250p. [online] Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64531/67178>. Acesso em: 8 de novembro de 2020.

cenário em Salvador, o compositor menciona uma ideia de “modernidade” trazida por ele, que, embora não saiba racionalmente explicar como absorvera, afirma que, sim, existia.

Para contar como tal ocorrera, Caetano evoca um episódio de que participara na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, por volta de 1961 ou 1962, quando tinha entre 19 e 20 anos – antes, portanto, de ingressar na Faculdade de Filosofia da instituição. Era um concerto no salão nobre da reitoria – não um concerto tradicional, mas uma espécie de *happening*: era uma apresentação de vanguarda, em que o pianista estadunidense David Tudor (1926-1996) apresentava peças de um compatriota, o músico vanguardista John Cage (1912-1992), baseada em silêncios. Com as mãos enluvadas, Tudor apenas tocava as teclas do piano, sem pressioná-las. A certa altura, ele deveria ligar um rádio aleatoriamente. Mas, no exato instante em que Tudor girou o botão, ouviu-se – como se fosse algo previamente combinado – a voz familiar do locutor: “Radio Bahia, Cidade do Salvador”. Toda a plateia explodiu em gargalhadas – inclusive o maestro Koellreutter, que assistia a tudo.

Caetano observa que aquilo o marcara para sempre, mas sem grandes sobressaltos ou estranhamentos. Como se a compreensão acerca daquele espetáculo ocorresse naturalmente entre todos ali. Era como se ele já estivesse “preparado” para aquilo. “A cidade tinha inscrito seu nome no coração da vanguarda mundial com uma tal graça e naturalidade, com um jeito tão descuidado, que o professor Koellreutter, entendendo tudo, riu mais do que toda a plateia” (VELOSO, 2005, p. 272). Prosseguindo, Caetano finalmente relata como, ao chegar do interior, trouxe consigo, também, algo a oferecer à universidade – e tenta compreender as origens desse “material” que incorporara e dividira com o contexto que encontrou na “Bahia” – o “tanto” que deixara por ali, além daquele que recebera:

Nunca esqueci o nome de David Tudor, mas não foi aí que o nome de John Cage fixou-se em minha mente. No entanto, o fascínio por aquela música feita de silêncios [...] e acasos não me abandonou mais. Não sei dizer por que eu já chegara de Santo Amaro preparado para coisas assim. Eu simplesmente ansiava por elas. Um conto de William Saroyan lido acidentalmente na infância, Clarice Lispector na revista Senhor, o neorealismo italiano, mas sobretudo João Gilberto tinham me levado a uma ideia do moderno com a qual eu me comprometi desde cedo. (VELOSO, 2005, p. 272)

Portanto, se Caetano já saíra de Santo Amaro “preparado” para as experimentações de vanguarda oferecidas pela efervescência do espaço de formação em Salvador, então, a universidade também teria a receber, e não apenas a oferecer. Como se, tal qual ocorreu entre Gil e a Bahia, também Caetano tivesse recebido, de sua Santo Amaro, a “régua” e o

“compasso” necessários para traçar seu “caminho pelo mundo” para além dos limites santamarenses.

Mas não apenas Caetano: cada um desses agentes (Bethânia, Gil, Gal, Tom Zé), saindo de seus respectivos espaços sociais de origem, recebeu seus instrumentos e os levou consigo, para com eles traçar seus caminhos – ou tramar suas trajetórias – movidos pelo fluxo vital e pelo impulso de criação. E, dessa forma, provocar mudanças no todo – e, mais precisamente, contribuir para modificações na estrutura do campo em que estavam atuando, a exemplo da instituição de novos *habitus*, possivelmente abertos à incorporação de novas disposições. Afinal, são eles que traçam seus caminhos e percorrem suas tramas – mas, para isso, utilizam os instrumentos que não se “transubstanciam” de repente em suas mãos, como num passe de mágica ou por ordens divinas. Eis, portanto, a circularidade, a operar de forma estruturante e estruturada, modificando e sendo modificada. O espaço social oferece os instrumentos para que os agentes tracem seus caminhos por esse e por outros espaços sociais. A mover esses agentes, em meio a essas trajetórias, há o impulso vital: o fluxo de movimento que os leva a criar – e, neste caso, criar artisticamente – como finalidade última e principal da vida. Em meio a todo esse processo, os saberes são transmitidos entre os agentes, acumulam-se e podem se acumular e ressignificar, transcendendo os limites temporais e estendendo-se ao longo das gerações.

Por fim, a seguir com o que temos por circularidade, se houve influência por parte daquele ambiente efervescente sobre os agentes, se essa influência prosseguiu, vindo a partir dos agentes e em direção ao ambiente – se houve essa “transa”, ela prosseguiu daí por diante, em sintonia com o movimento “para a frente” que Bergson atribui ao impulso vital de criação. O resultado é que toda a carga de conhecimento, informação, aprendizado, saberes (enfim, de memória) absorvidos e incorporados por eles enquanto conviveram com o espaço de formação instituído na Salvador do final da década de 1950 para o início da de 1960, seria levada à frente em suas trajetórias – em seus “caminhos pelo mundo”. É nisso que Caetano nos ajuda a crer ao tratar de sua “transa” com as escolas de Teatro e de Música, assim como o Centro de Estudos Afro-Orientais de Agostinho da Silva, e dos desdobramentos que todo esse caleidoscópio cultural e intelectual teria, na década de seguinte, em iniciativas tropicalistas e, também, ligadas ao Cinema Novo. Como se o movimento, “para a frente”, seguisse a linha Salvador – Cinema Novo – Tropicália – não de forma linear, mas circular. Como se os agentes atualizassem constantemente as informações, a partir do passado virtual,



de modo a que estas os impulsionassem a novas criações. A exemplo de Glauber Rocha, que, segundo Caetano (2005, p. 273), já era, em 1960, “o garoto que absorvia essa atmosfera e a transformava em ação, dirigindo um grupo de jograis, curtas-metragens e o suplemento cultural do *Diário de Notícias*, procurando de forma exigente extrair o máximo da situação”:

Basta dizer que talvez a Escola de Teatro tenha centralizado nossa visão – de Bethânia e minha – do impulso modernizante da época. E Glauber repetiu inúmeras vezes que a montagem da *Ópera* de Brecht tinha-lhe dado tudo. Martin montou Claudel e Brecht, Tennessee Williams e Camus, como os Seminários de Koellreutter apresentavam Brahms e Gershwin, Cage e Beethoven. [...]

Mas o fato é que em *Deus e o diabo na terra do sol* temos Eros e Agostinho – e na *Tropicália* temos *Terra em transe*. [...] (VELOSO, 2005, p. 274)

### 2.2.2 Fellini, Álvaro e Glauber: “choques metafísicos”

Se houvesse a possibilidade de definir com exatidão quais acontecimentos teriam sido responsáveis por determinadas consequências posteriores, o encontro entre Caetano Veloso e o diretor de teatro Álvaro Guimarães (1943-2008), na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, talvez recebesse alto número de menções, sendo estas relacionadas a vários relevantes desdobramentos posteriores. Afinal, o próprio Caetano já se encarregou de atribuir a ele nada menos que a responsabilidade pelo fato de terem sido, ele Bethânia, levados a seguir carreiras profissionais em música. “Álvaro Guimarães foi uma pessoa determinante na minha formação. Foi mesmo mais do que isso: foi um anjo do Destino. Bethânia e eu fazemos música por causa dele<sup>45</sup>”, registra o compositor. A influência de Álvaro sobre sua pessoa, no entanto, transcende os aspectos artísticos e estéticos, e parece adentrar questões de ordem pessoal, existencial e política.

Ele me apresentou à primeira mulher que conheci. Depois me apresentou a Duda Machado, uma das maiores influências que, com prazer e deslumbramento, sofri. Alvinho me apresentou ao Brizolismo, a Roberto Pinho e ao professor Agostinho da Silva. Ele inventou o nome Baby Consuelo (e deu esse nome para Bernadete Cidade usar publicamente como vocalista dos Novos Baianos). Ele era amigo de Glauber antes de eu conhecer qualquer dos dois pessoalmente<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Publicado em 18 de outubro de 2008 no blog *Obra em Progresso*. Disponível em: <http://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/B%C3%B4ca%20de%20Ouro>. Acesso em: 9 de novembro de 2020.

<sup>46</sup> Publicado em 18 de outubro de 2008 no blog *Obra em Progresso*. Disponível em: <http://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/B%C3%B4ca%20de%20Ouro>. Acesso em: 9 de novembro de 2020.

Claro que não há como se estabelecer pré-determinações desse tipo, de modo a eliminar a evidência de que as trajetórias sociais e as consequências dos encontros estão entregues aos devires. Mas o que se pode dizer, com certeza, é que Álvaro Guimarães – a quem Caetano foi apresentado em 1962 pelas amigas Sônia Castro e Lena Coelho, artistas plásticas então ligadas ao CPC (CALADO, 1997, p. 36) – foi quem praticamente o intimou a estreiar profissionalmente no campo artístico, a despeito de sua resistência inicial. Mais precisamente, essa estreia ocorreu no teatro, quando Alvinho, como era conhecido, convidou-o a compor a música para sua futura montagem da comédia *O primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882).

Quando recebeu o convite, Caetano já demonstrava certa desenvoltura ao violão, instrumento pelo qual – como Gil – se interessara após descobrir as novas possibilidades apresentadas pela Bossa Nova. Também tocava piano desde a infância, embora o instrumento houvesse ficado na velha casa dos Velloso em Santo Amaro da Purificação. Já tinha algumas composições próprias e costumava cantar com Bethânia em bares de Salvador. Além disso, assim que Caetano e Álvaro se conheceram, desenvolveu-se entre eles uma afinidade que lhes permitia conversar de forma descontraída durante horas – principalmente sobre a música popular brasileira. Caetano falava, por exemplo, sobre “seu gosto por Caymmi, Gonzagão, Noel Rosa, se empolgava ao falar da Bossa Nova e da paixão assumida por João Gilberto” (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 91). Por isso, a partir do conteúdo dessas conversas, o diretor se sentira à vontade para convidá-lo a musicar sua peça, mesmo sem sequer ter conhecido os dotes musicais do amigo. Caetano relembra: “Ele nunca tinha me ouvido cantar ou tocar qualquer instrumento. Lembrei-lhe isso. Ele respondeu que se decidira ao me ouvir falar sobre a relação da música de João Gilberto com a de Dorival Caymmi” (VELOSO, 2017, p. 90). O resultado foi que, além de ter composto a música, Caetano ainda acompanhou as cenas da peça ao piano, durante toda a temporada no teatro da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Como ficara satisfeito com o resultado, Alvinho fez novo convite a Caetano. Queria que o amigo também fizesse a música para sua montagem seguinte, o clássico da dramaturgia mundial *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht. Embora a peça já tivesse música original, do alemão Paul Dessau (1894-1979) – argumento que fora usado por Caetano, na tentativa de convencer o diretor de que não se achava confortável o suficiente para essa nova empreitada – , Alvinho insistiu para que ele compusesse novas canções para o espetáculo. O resultado foi

novamente considerado bem-sucedido – inclusive pelo crítico e diretor teatral Luiz Carlos Maciel (1938-2017) (CALADO, 1997, p. 37), que, nessa época, após ter retornado de uma temporada nos Estados Unidos, onde fizera um estágio (VAZ, 2013, p. 62), dava aulas na Escola de Teatro a convite do diretor Eros Martim Gonçalves (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 98).

Se dependesse da vontade de Álvaro Guimarães, ele teria contado com os dois irmãos Velloso em *A exceção e a regra*. Tendo se aproximado de ambos e se dado conta do conhecimento musical de Caetano, tomara ciência também dos pendores artísticos de Bethânia e convidou-a para interpretar um papel na peça. Bethânia chegou a se empolgar com a perspectiva de, finalmente, tornar-se uma atriz. No entanto, a adolescente se viu forçada a desistir do papel e adiar o que seria sua estreia nos palcos, pois seu Zezinho e dona Canô descobriram que a personagem a ser interpretada pela filha caçula seria uma prostituta (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, pp. 92-93).

Já com esses dois trabalhos em seu recém-iniciado currículo profissional como compositor para teatro, Caetano foi mais uma vez acionado por Álvaro Guimarães – e, desta vez, para uma empreitada cinematográfica: compor a trilha sonora de seu primeiro filme, que seria um curta-metragem em 16 milímetros chamado *Moleques de rua*. A produção do filme ficaria a cargo de um jovem jornalista e cineasta, a quem Caetano ainda não conhecia pessoalmente – mas cujo nome, assim como seus artigos, publicados no *Diário de Notícias*, e seu primeiro longa-metragem (o premiado *Barravento*), era-lhe por demais familiar. Tratava-se de Glauber Rocha, a quem Caetano já tinha como uma referência em termos culturais, estéticos e intelectuais.

Em *Moleques de rua*, Álvaro Guimarães finalmente conseguiu envolver Caetano e Bethânia juntos num trabalho profissional. O jovem compositor utilizara o violão para elaborar uma música sem palavras, cuja melodia fora coberta pela voz da irmã. A parceria com Álvaro Guimarães envolveu ainda um terceiro espetáculo em 1963: a montagem de *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), no teatro Oceania, com produção de Orlando Senna. Desta vez, Caetano atacava como ator, numa pequena participação como um fotógrafo. Bethânia, por outro lado, finalmente pôde fazer sua estreia profissional num palco. O número, idealizado por Alvinho, ocorria na abertura da peça. Antes que qualquer ator entrasse em cena, ainda com o palco às escuras e sem que o público soubesse de onde vinha aquele som, Bethânia começava a cantar, sem nenhum acompanhamento musical, a canção

*Na cadência do samba* (Ataulfo Alves – Paulo Gesta): “Sei que vou morrer, não sei o dia... levarei saudades da Maria...”. O timbre incomum e a voz rascante chamaram a atenção, e o espetáculo contribuiu para que Bethânia começasse a se tornar conhecida entre a imprensa e os meios artísticos de Salvador (CALADO, 1997, p. 38). Pouco tempo depois, Caetano comporia nova trilha musical para mais uma montagem dirigida por Alvinho: *Os fuzis da senhora Carrar*, outro texto de Brecht (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 107).

Convém destacar que, quando decidiram apresentar Caetano e Álvaro Guimarães, Sônia Castro e Lena Coelho o fizeram porque perceberam em ambos uma paixão intensa pelo cinema, o que as fez supor que, em razão disso, eles se entenderiam bem (CALADO, 1997, p. 36). À parte por essa sintonia de gostos, conforme já dito, o diretor teatral já conhecia Glauber Rocha pessoalmente. Isso despertava curiosidade em Caetano, que chegara a colecionar recortes do *Diário de Notícias* com os artigos que Glauber publicava no jornal. O líder do nascente Cinema Novo significara, para Caetano, um certo amadurecimento em sua relação particular com a sétima arte. Desde que fora morar em Salvador, em 1960, passara a ler praticamente tudo o que fosse assinado por Glauber. Assim, sua visão sobre o cinema se tornara mais sofisticada e consonante com as ideias de Glauber.

Na verdade, essa relação era anterior a Glauber e ao Cinema Novo. Na infância, em Santo Amaro da Purificação, costumava frequentar diariamente os cinemas da cidade. Esse hábito se fortalecera desde que, aos 15 anos, Caetano passara por uma espécie de “transe” estético, causado por suas sensações ao ver o filme *La strada*<sup>47</sup>, de Federico Fellini (1920-1993). Já vimos, páginas atrás, que o compositor inclui essa experiência – ver *La strada* – entre as que lhe afetaram de forma definitiva, enumerando-a ao lado da maior de todas: ter ouvido João Gilberto. Trata-se de mais um caso em que um produto cultural (no caso, um filme), resultado de uma tomada de posição que se traduziu numa criação artística, é capaz de provocar uma mobilização afetiva em quem o acessa – a tal ponto que esse espectador, após ter sido, digamos, “arreatado”, absorve tal sensação e, posteriormente, traduz tal experiência de maneira racional, diluindo-a em novas criações artísticas – com a memória, a pontuar todo o processo de veiculação de lembranças com vistas a, novamente, criar. Neste caso, vemos novamente como a indústria cultural é capaz de intermediar e incrementar a dinâmica das

---

<sup>47</sup> *La strada* foi lançado em 1954, e no Brasil recebeu o título *Na estrada da vida*. É a história de Gelsomina, uma moça que é vendida pela mãe a Zampanò, um homem rústico que viaja pela Itália se apresentando como artista mambembe. O encontro entre ambos se traduz numa relação conturbada e marcada por inocência, violência e culpa.

relações sociais, a ponto de multiplicar o potencial de mobilização inerente a uma criação cultural. Como ocorrera com Caetano, Gil e Gal, no caso das criações musicais de João Gilberto veiculadas em disco e no rádio. Com Bethânia, ao ouvir, pelos mesmos meios, clássicos da canção brasileira pré-Bossa Nova e, também, no teatro, ao acompanhar as montagens de Álvaro Guimarães. E como verificamos neste momento com Caetano, a tratar-se da criação cinematográfica de Fellini.

O cineasta italiano lhe surgia, então, como uma autoridade na qual ele reconhecia legitimidade – opinião que se manteria ao longo de sua trajetória, já que, reiteradas vezes, o compositor exaltara o neorealismo italiano, a figura de Fellini e o carisma da atriz Giulietta Masina (1921-1994), esposa do diretor e protagonista de boa parte de seus filmes – a quem Caetano homenagearia, décadas mais tarde, em 1987, numa canção chamada *Giulietta Masina*. O maior trunfo que o compositor encontrara no neorealismo, por sinal, foi justamente aquela que é tida como uma das principais características desse movimento estético: a opção por mostrar, na grande tela, uma simplicidade técnica e uma narrativa que destacava a aridez do cotidiano em que vivia boa parte da população italiana no cenário imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial<sup>48</sup>. Assim, era possível que o espectador se reconhecesse nessas narrativas – no caso de Caetano, essa identificação era bem maior nos filmes europeus, por exemplo, que na maioria dos filmes norte-americanos que chegavam aos cinemas santamarenses. Aliás, havia no circuito cinematográfico de Santo Amaro uma diversidade de estilos e escolas que permitiu a Caetano e a seus amigos, cinéfilos neófitos, a formação inicial de uma cultura cinematográfica mais cosmopolita do que ocorreria se todas as salas de cinema fossem ocupadas somente por produções hollywoodianas.

Os filmes franceses e italianos eram exibidos regularmente em Santo Amaro. Os mexicanos também. [...] Mas o cinema italiano, à medida que o tempo passava e nós crescíamos, nos interessava cada vez mais pelo que considerávamos ser sua “seriedade”: o neorealismo e seus desdobramentos nos foram oferecidos comercialmente e nós reagimos com a emoção de quem reconhece os traços do cotidiano nas imagens gigantescas e brilhantes das salas de projeção. *Um dos acontecimentos mais marcantes de toda a minha formação pessoal foi a exibição de La strada de Fellini num domingo de manhã no Cine Subaé [...]. Chorei o resto do dia e não consegui almoçar* – e nós passamos a chamar Minha Daia de Giulietta Masina. (VELOSO, 2017, p. 64; grifo nosso)

<sup>48</sup> Governada pelo ditador fascista Benito Mussolini (1883-1945), a Itália fora uma das nações componentes do chamado “Eixo”, que saíram derrotadas no conflito. Essa aliança incluía ainda a Alemanha nazista de Adolf Hitler (1889-1945) e o Japão do imperador Hirohito (1901-1989).

Se a família Velloso absorvia e incorporava ao seu cotidiano informações oriundas do filme, a ponto de modificar o apelido de uma das tias de Caetano – antes chamada de “Bette Davis (1908-1989)”, famosa atriz de Hollywood, tornara-se “Giulietta Masina”, uma das principais figuras do neorealismo italiano –, esse reconhecimento também ocorria com outro morador de Santo Amaro, cujo apelido fornece pistas sobre a natureza das disposições de seu *habitus*: Agnelo Rato Grosso, a quem Caetano descreve como “um mulato atarracado e ignorante que era açougueiro e tocava trombone na Lira dos Artistas” (VELOSO, 2017, p. 64), fora surpreendido por Caetano e alguns amigos, chorando copiosamente após assistir ao filme *I vitelloni*<sup>49</sup>, também de Fellini. Constrangido, limpou o nariz na camisa e tentou se justificar: “Esse filme é a vida da gente!” (VELOSO, 2017, p. 65).

Numa crítica sobre *La strada*, publicada no caderno *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo*, em 17 de janeiro de 2003, Tiago Mata Machado parece ressaltar as características do filme que despertaram a atenção e os sentidos de Caetano, e os possíveis efeitos que a obra seria capaz de provocar – também semelhantes à mobilização afetiva de que o compositor fora tomado.

Fellini quer nos falar da dificuldade do encontro ou, se quisermos, do nascimento da sociedade. Ele não negligencia a condição social das personagens, mas parece mais interessado em revelar-lhes a personalidade. Gelsomina, a encarnação do espírito da infância, e Zampanò, encarnação da brutalidade e do egoísmo masculinos, dois personagens destinados a nunca se entenderem, unidos por uma ideia plantada entre eles pelo personagem de Richard Basehart, um equilibrista fatalista e folgazão que completa a tríade mambembe do filme. Do encontro entre a inocência (maculada) de Gelsomina e a brutalidade (culpada) de Zampanò, o espectador dificilmente sai o mesmo. “La Strada” é um desses clássicos que nos prende para sempre em sua teia de afecções<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Longa-metragem lançado em 1953 (no Brasil, fora chamado de *Os boas-vidas*). Mostra um grupo de cinco moradores de uma pequena cidade italiana, que têm em comum o fato de viverem no ócio, sem perspectivas de projetos futuros. “Um grupo de vagabundos que tem dificuldades em encontrar um sentido em suas vidas”. TRAJANO, Gérson. *Os boas-vidas: retrato de uma juventude burguesa que não sabe o que é trabalho*. Publicado em 5 de novembro de 2013. Carta Maior [online] Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Os-Boas-vidas-retrato-de-uma-juventude-burguesa-que-nao-sabe-o-que-e-trabalho/39/29450>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

<sup>50</sup> MACHADO, Tiago Mata. *Fellini expõe o difícil encontro entre a brutalidade e a inocência*. Folha de S. Paulo, 17 de janeiro de 2003. Ilustrada. [online] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1701200326.htm>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

De fato, se aos espectadores o encontro entre os três personagens principais pode causar efeitos tão intensos a ponto de não saírem da sala de projeção sendo os mesmos que eram ao entrarem, o adolescente Caetano Veloso se incluiu entre esses afetados. Ele próprio reconheceu, num artigo escrito para *O Globo*, publicado em 4 de outubro de 1997, ter sido “preso” na “teia de afecções” armada por Fellini em *La strada*. Essa experiência de “prisão” afetiva acabou por resultar num estado de abdução sensorial que o artista chamou de “choque metafísico” (CALADO, 1997, p. 34), que se devia, também, à maneira como ele, um futuro compositor, fora “atingido” pela trilha sonora da obra:

A cara de Giulietta Masina ficou no fundo de minha alma como se fosse uma instância metafísica universal. Mas o que me fez chorar – e passar o dia inteiro sem poder comer – foi constatar que Zampano, cambaleando na praia na cena final, olhava pela primeira vez para o céu. Eu pensava repetidas vezes abismado: é a história de um homem que nunca olhou para o céu e só o fez depois de destruído. As estrelas do Louco – as estrelas que o Louco reencontrava nas pedras e em Gelsomina – revelavam-se agora ao brutamontes por intermédio da ausência de quem ele não soubera reconhecer como único amor maior de sua vida, como seu destino.

Passei o resto da adolescência sonhando que conversava com Federico e Giulietta. Nessas conversas eu quase desvendava o mistério de minha própria vida. Nas tardes assombrosas, eu passava horas tocando o tema de *La strada* no piano. (VELOSO, 2005, p.217)

Aparentemente, sua sensibilidade cinematográfica, pelo menos nesse momento, parece ter sido tomada pelo cinema europeu de forma mais intensa que o universo cinematográfico estadunidense. Não à toa, na década de 1960, suas canções vão explicitar essa carga de afetividade. A letra de *Alegria, alegria*, por exemplo, cita duas estrelas de cinema: a italiana Claudia Cardinale e a francesa Brigitte Bardot: “O sol se reparte em crimes / espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / eu vou... Em caras de presidentes / em grandes beijos de amor / em dente, pernas, bandeiras / bomba e Brigitte Bardot”.

É possível observar, por exemplo, que a difusão internacional massiva da figura da atriz estadunidense Marilyn Monroe (1926-1962), alçada à condição de símbolo sexual internacional para a maior parte dos garotos da geração de Caetano, não tivera para ele o mesmo impacto que as atrizes do cinema europeu – antes, o fenômeno Marilyn chamou-lhe a atenção para outro significado: a apropriação de sua imagem pela cultura de massas, tema que também será recorrente nas canções e problematizações que viriam a ser feitas pelos tropicalistas. A figura de Marilyn, então, significava menos por seus dotes cinematográficos ou por sua beleza, e mais pelo fato de que, depois de sua morte, a atriz – ou, pelo menos, uma sua versão, retratada numa obra do artista *pop* Andy Warhol<sup>51</sup> (1928-1987) – se tornou um

<sup>51</sup> Artista plástico e cineasta estadunidense. Foi uma das principais figuras da Pop Art, movimento estético que se propunha a questionar os conceitos de obra de arte e retratava sua apropriação pelo mercado de consumo capitalista.

dos símbolos das estruturas objetivas que interessavam às discussões promovidas no âmbito da *Pop Art* durante o cenário cultural da década de 1960.

[...] sem que seu papel de deusa da beleza nos parecesse convincente, e sem que estivéssemos conscientes do fato de sua condição de americana ser necessária à produção de uma verdadeira celebridade mundial, pouco víamos nela além de uma vulgar imposição comercial, e, se quiséssemos renovar nosso elenco de divas e encontrar substitutas para Ava Gardner ou Elizabeth Taylor, Jane Russell ou Ingrid Bergman, estávamos muito mais naturalmente inclinados a ir buscá-las entre as italianas. Quando, já nos anos 60, a imagem de Marilyn ganhou importância para mim, incluída num interesse mais abrangente pela cultura de massas, ela era antes de tudo uma estrela das telas de Andy Warhol. (VELOSO, 2017, p. 65)

Antes, no entanto, que essas discussões lhe chegassem ao interesse, Caetano se via “preso”, portanto, às teias do cinema e, mais especificamente, às do neorealismo de Fellini. Assim, o jovem interessado nas discussões cinematográficas passou a exercitar essa relação para além das telas. Começou a ler tudo o que encontrava sobre o assunto, desde reportagens e críticas em revistas como *O Cruzeiro* e *A Cigarra* a matérias sobre o assunto em jornais baianos, como *A Tarde*. Fez um curso de crítica de cinema e passou a escrevê-las. Chegou a ser responsável por uma coluna sobre cinema chamada *Cinema e público* no jornal *O Archote*, de Santo Amaro da Purificação.

A partir de 1960, quando se mudou com Bethânia para Salvador, lia os artigos de Glauber no *Diário de Notícias* e passou a colecioná-los. Depois, ele próprio começou a publicar alguns textos no mesmo jornal. Orlando Senna (LEAL, 2008, p. 98) confirma e relembra o momento em que viu Caetano pela primeira vez na redação: “Foi editando o segundo caderno do *Diário de Notícias* que conheci Caetano Veloso, recém-chegado do interior, ele se apresentou como crítico de cinema e eu o incluí em uma página de críticas que saía aos domingos”.

Foi esse Caetano (embalado pelo “choque metafísico” proporcionado pela incorporação de saberes a partir da experiência sensorial com Fellini, movido pelo encontro com Álvaro Guimarães e inspirado pelo que já pudera absorver das criações artísticas de Glauber às quais tivera acesso até aquele momento), em plena ebulição criativa, que absorveu o que pôde também das teias relacionais em que se envolveu ao frequentar as discussões sobre o cinema de arte, no cineclube dirigido pelo crítico Walter da Silveira (1915-1970), em Salvador.



Frequentador das sessões de cinema na pequena sala de exibições que funcionava no Teatro Castro Alves (cujas estrutura, em sua maior parte, ainda estava deteriorada devido ao incêndio ocorrido em 1958), na rampa situada entre o *foyer* e a sala de espetáculos (VELOSO, 2017, p. 64), Caetano participava de exibições de antigos filmes mudos, além de outros filmes já da era falada, mas que não eram mais incluídos nos circuitos convencionais, e ainda obras que não eram exatamente antigas, mas que, ali, passavam a atrair novos olhares, graças aos comentários, a cargo do próprio Walter da Silveira ou de convidados. A irreverência e a audácia, em termos intelectuais e estéticos, que eram características já conhecidas em Glauber, povoam uma das lembranças que o compositor mantém desse período de aprendizado – um momento em que a aura de dominação simbólica, que Glauber já exercia entre seus companheiros de geração (a despeito de toda a admiração que nutria por ele) não fora suficiente para seduzir-lhe os sentidos a respeito da avaliação sobre um determinado filme.

Lembro de uma noite em que o ainda muito jovem mas já com fama de gênio Glauber Rocha comentou (desfavoravelmente) *Umberto D.*, de De Sica: sua fala que precedia a projeção, como era hábito no clube, foi brilhantemente irreverente e opôs a *secura* de Rossellini, seu favorito entre os diretores neorrealistas, ao “sentimentalismo piegas” de De Sica, mas *Umberto D.* me pareceu deslumbrante assim mesmo. (VELOSO, 2017, p. 88)

Ao se inserir nas discussões sobre cinema, no clube dirigido por Walter da Silveira, Caetano toma parte numa rede relacional que lhe propicia uma ampliação dos seus conhecimentos sobre o universo cinematográfico. Aproximando-se daquelas figuras que se dedicavam com afinco ao debate e às reflexões a respeito da sétima arte, o jovem compositor, que chegara a cogitar seguir a carreira de cineasta (antes de finalmente se decidir pela música), participava do “grande processo coletivo de aprendizagem, no qual, ao fazerem parte, desenvolvem percepções e instituições que, na maioria das vezes, são resultantes de percursos anteriores, realizados por pessoas que, ao tecerem a vida, preparam o terreno para as gerações futuras” (GUSMÃO, 2014, p. 104). Dessa forma, Caetano e seus contemporâneos encontraram um terreno bem pavimentado.

Em Salvador, entre os anos 1940 e 1960, a convivência entre as gerações, propiciada especialmente pela ambiência universitária e pela promoção de atividades educacionais e culturais, desenvolveu uma relação interdependente de aprendizagem entre a geração de Edgar Santos, Anísio Teixeira, Jorge Amado e Walter da Silveira, entre outros, com a geração de Glauber Rocha, Guido Araújo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Orlando

Senna e muitos outros envolvidos tanto no movimento do Cinema Novo quanto no da Tropicália. (GUSMÃO, 2014, p. 105)

A incorporação desse acúmulo de saberes e fazeres por Caetano, a partir de sua “transa” com o universo do cinema (mediante os encontros com figuras contemporâneas, com quem “transou” informações, ou por meio da fruição de obras artísticas produzidas em gerações anteriores, às quais foi possível ter acesso juntamente com os debates do clube de cinema) pode ser vista se desdobrando em suas novas criações. Trata-se de um processo social, intrínseco ao convívio humano: o criador, tendo sido afetado e permitindo que a memória opere, movimenta-se em direção ao novo, valendo-se do “material” que absorveu em si. “Faço música popular e sou apaixonado por cinema. Minha música está cheia de imagens invisíveis que vieram das grandes telas. As imagens escondidas no mais fundo de meu som, as que marcam mais decisivamente seu sentido, vieram dos filmes de Fellini” (VELOSO, 2005, pp. 218-219).

### **2.2.3 *Nós, por exemplo, no teatro Vila Velha***

Em cinema, como em música popular e nas demais modalidades de produção simbólica, as criações artísticas – novamente compreendidas como elaborações sociais – são compartilhadas, e os saberes, acumulados através das relações entre os agentes. Novas criações surgem a partir de tomadas de posição com base no que se pode identificar num leque de possíveis. Há possibilidade de que surjam as ressignificações – as quais são também uma forma de criação. Sabe-se que a criação também pode se prestar, em meio às lutas simbólicas, à disposição de agentes ou grupos dispostos a divulgar suas ideias – ou, por assim dizer, suas “verdades” – com a finalidade de torná-las consensuais. Ou seja, fazer valer a sua visão de mundo. A depender do volume do capital simbólico de que esses agentes podem dispor – e do nível de legitimidade que lhes é atribuída por outros agentes – essa “verdade” pode se tornar consensual ou não.

No caso do espetáculo *Nós, por Exemplo*, apresentado na inauguração do teatro Vila Velha, em Salvador, no dia 22 de agosto de 1964, com a presença do casal Zélia Gattai e Jorge Amado na plateia (AGUIAR, 2018), havia uma nítida disposição para se apresentar enquanto um grupo com propósitos ambiciosos – vide o título. Dois estudantes da Universidade Federal da Bahia – Gilberto Gil, 22 anos (no quarto ano de Administração, acumulando os estudos com o trabalho como fiscal da Alfândega e prestes a se tornar

estagiário da multinacional Gessy Lever) e Caetano Veloso, também com 22 (então no segundo ano do curso de Filosofia); uma estudante secundarista, Maria Bethânia, 18 anos; e a balconista da loja de discos Ronny, Maria da Graça, 19 (era assim que o nome da futura Gal Costa aparecia no programa do espetáculo). Junto com os músicos Alcyvando Luz (1937-1998) (contrabaixo), Antônio Renato “Perna Fróes” (piano) e Djalma Corrêa (percussão), e mais o ator e cantor Fernando Lona (1937-1977), era a primeira vez que os quatro baianos se apresentavam todos juntos num palco. Além das tradicionais informações sobre elenco, repertório e os devidos créditos, o programa informava tratar-se de um “show de bossa nova”.

Após o entrecruzamento dessas trajetórias, chega-se agora ao evento que, para este trabalho, simboliza uma espécie de síntese – a ecoar aqui o que já compreendemos como os elementos novos que surgem após as atrações provocadas pelas afinidades eletivas. Num outro olhar, é como se o *Nós, por Exemplo* fosse uma materialização, ou um resumo parcial, das práticas sociais de seus componentes até aquele momento. A respeito de trajetórias e práticas sociais, e recorrendo novamente a Gusmão (2014, p. 105):

[...] a tessitura contemporânea das práticas e trajetórias torna-se reveladora do encadeamento relacional que viabilizou a transmissão dos saberes socialmente elaborados em dinâmicas em que os processos de aprendizagem incluem, por meio das vivências e incorporação de novos saberes, a reelaboração dos aprendizados. Melhor dizendo, à medida que são tecidas as práticas, o movimento destas não só reproduz os repertórios culturais aprendidos socialmente, mas também os ressignifica.

Neste caso, o movimento das práticas em questão levou a que os agentes envolvidos reproduzissem, ali no palco do teatro Vila Velha, os saberes e aprendizados que eles haviam apreendido até então. Conforme já foi dito, havia um propósito de se mostrar – e de mostrar que eles estavam ali, aptos a ocuparem um espaço – não somente naquele palco, mas no campo da música popular brasileira. Afinal, apresentaram-se como compositores – ou seja, fizeram questão de mostrar que eram capazes de criar e de interpretar, tudo isso feito em “grupo”. Era como se o espetáculo fosse um instrumento criativo para que eles, de fato, anunciassem sua “verdade” a respeito do que pretendiam. Havia ali uma ideia de intervenção, posto que seus criadores se dedicavam a defender uma narrativa. Por ora, no entanto, tal narrativa pode ser descrita como o ato de se apresentar como um grupo de artistas, cujas pretensões não pareciam ser simplesmente ocupar o palco por uma noite.

[...] o show que ocupou o palco do Vila Velha, na noite de 22 de agosto de 64, tinha uma intenção bem definida: introduzir um grupo de jovens compositores, cantores e instrumentistas, em maior ou menor medida

influenciados pela bossa nova, com pretensões de renovar a música popular brasileira. Provando que essa ambição não era descabida, o show acabou ofuscando todas as outras atrações da semana comemorativa. No dia seguinte, era o assunto das conversas nas faculdades e bares da cidade. (CALADO, 1997, pp. 51-52)

A direção era de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Roberto Santana – que acumulava também as funções de produtor e iluminador. Os artistas se revezavam no palco, passando pelo repertório selecionado. Aliás, ali, na escolha das músicas, é que estava o principal ponto da narrativa defendida pelo grupo. Era uma seleção de canções que, entre antigos clássicos da música popular brasileira, como *O “X” do problema* (Noel Rosa) e *João Valentão* (Dorival Caymmi), e sucessos mais recentes filiados à estética da Bossa Nova, a exemplo de *Marcha da quarta-feira de cinzas* (Carlos Lyra – Vinícius de Moraes) e *Água de beber* (Antônio Carlos Jobim – Vinícius de Moraes), eles acrescentaram também as suas próprias canções autorais.

O número mais aplaudido, por exemplo, foi um dueto em que Bethânia e Gal cantavam *Sol negro*, uma canção que Caetano compôs especialmente para que ambas cantassem juntas no show. Caetano, ele próprio, interpretara outras duas canções de sua autoria, ambas praticamente inéditas: *É de manhã* e *Não posso mais dizer adeus*. Gil cantou *Maria Tristeza* e *Samba moleque*, também de sua lavra. Fernando Lona também apresentou trabalho autoral, através de canções como *Saudade sem nome*. E os instrumentistas também se mostraram como compositores: Alcyvando Luz interpretou seu samba *Bom no tom*; Antônio Renato, a sua *Crepúsculo*; e Djalma Corrêa apresentou sua composição *Bossa 2000 D.C.*, uma mistura de música eletrônica com solo de bateria. (CALADO, 1997, p. 52)

O sucesso foi mostrado na edição do dia seguinte do *Jornal da Bahia*, numa crítica não assinada com o título “Bossa nova baiana em oito vozes foi sucesso ontem no Teatro Vila Velha” que elogiava “o nível das composições locais” (CALADO, 1997, p. 52). O texto concluía da seguinte forma:

As falas dos participantes, a movimentação no palco, os arranjos, tudo funcionou a contento. A classe de Alcyvando Luz, o virtuosismo de Antônio Renato ao piano, a calma sensibilidade de Caetano Veloso, o ritmo impressionante de Djalma Corrêa, a bossa dramática de Fernando Lona, a positiva modernidade de Gilberto Gil, a doce agressividade de Maria Bethânia e a pureza quase infantil desta extraordinária Maria da Graça. O espetáculo precisa voltar ao cartaz. (CALADO, 1997, p. 52)

E voltou, mesmo, no dia 7 de setembro de 1964, com o nome *Nós, por Exemplo nº 2*, a mesma definição no programa como “um show de bossa nova” e algumas alterações no

elenco e no repertório. A direção ficou a cargo de Gil e Roberto Santana – com este continuando a fazer também as vezes de produtor e iluminador. Fernando Lona deu lugar a Tom Zé, ainda apresentado no programa como Antônio José. O cantor e compositor de Irará relatou ao jornal *O Estado de São Paulo*, na edição de 24 de março de 2019, que se sentiu intimidado ao saber do nome do espetáculo, sugerido por Caetano:

Pelo hábito e pelo tipo de comentário que fazia sobre os artistas que estavam em cena na época, não havia dúvida: aquele título que agora me dava um choque era de Caetano. Meu sentimento estremeceu em vários raios e direções. “Nós, por exemplo”. Então nós estamos incluídos no elenco nacional brasileiro? Uma responsabilidade... Responsabilidade graúda me atingiu em cheio. Nós, por exemplo. Aquela simples e inevitável vírgula no interior do título ganhava um respeito nunca antes atribuído a um sinal de pontuação. Ora, veja! Nós, por exemplo. Onde foi que eu fui me meter! Eram o Brasil e a história da canção popular sobre nós, quer dizer, nós<sup>52</sup>.

Caetano explica o porquê da escolha desse nome para o espetáculo:

[...] era um concerto de apresentação de jovens músicos quase todos absolutamente desconhecidos – o “por exemplo” aí queria dizer não que nós éramos um modelo a ser seguido, um *exemplo*, mas que tínhamos certeza de que havia muitos outros, toda uma geração a que nós, “por exemplo”, pertencíamos, e que devia sua existência ao aparecimento da bossa nova. (VELOSO, 2017, p.103)

Segundo Calado (1997, p. 54), a segunda versão do espetáculo fez ainda mais sucesso que a primeira – o que levou a produção do Teatro Vila Velha a convidar o já formado “grupo” para uma temporada mais extensa. Então, eles mantiveram o mesmo elenco do primeiro show (com Fernando Lona de volta, e sem Tom Zé) e alteraram substancialmente o conteúdo do espetáculo, que ocorreu de 21 a 23 de novembro de 1964. As mudanças começaram pelo nome, que passava a ser *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*. A direção era de Caetano, Gil e Alcyvando Luz. Roberto Santana permaneceu como iluminador, cedendo a produção a Orlando Senna e Fernando Lona.

E, desta vez, a intenção não era simplesmente se apresentar – afinal, já o haviam feito nas duas primeiras ocasiões e, portanto, embora localmente, já eram conhecidos. Agora, o propósito era, mais explicitamente, a ideia de reforçar a defesa de uma “verdade” sobre a música popular brasileira. Pretendia-se explicar, instruir, ensinar, de maneira até mesmo didática, qual era a concepção dos criadores a respeito de uma “evolução” estética e histórica

---

<sup>52</sup> DEL RÉ, Adriana. *Djalma Corrêa tem gravação inédita do 1º show de Gal, Gil, Caetano, Bethânia e Tom Zé juntos em 1964*. O Estado de S. Paulo. Cultura. Publicado em 24 de março de 2019. [online] Disponível em: <http://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/2019-2019-gravacoes-ineditas-de-1964.html>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

da canção no Brasil. As ambições artísticas dos baianos, se já podiam ser detectadas, nos primeiros espetáculos do grupo no Vila Velha, agora são explicitamente no intuito de propor uma ressignificação do que se discutia sobre a Bossa Nova e suas ascendências – e, principalmente, de incluir-se entre os que se propunham a assumir sua descendência.

*Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova* tinha um caráter assumidamente didático e histórico. Era um espetáculo que buscava não apenas divulgar o sentido e a estética musical da bossa nova, mas também refletir sobre ela. Caetano, Gil e seus parceiros baianos consideravam-se descendentes diretos da bossa e, com esse espetáculo, pretendiam inscrever-se numa perspectiva de renovação da música popular brasileira. (CALADO, 1997, p. 54)

O recado era dado novamente por meio de uma sucessão de canções, cujo didatismo dividia o espetáculo em três fases. Na primeira, eram apresentados clássicos da chamada “fase de ouro” da música popular brasileira, como *Rosa* (Pixinguinha), *Sonhei que tu estavas tão linda* (Lamartine Babo), *Feitio de oração* (Noel Rosa) e *Na baixa do sapateiro* (Ary Barroso), cantadas em versões atualizadas, ligeiramente modernizadas no contexto pós-bossa nova. Ou seja, reconheciam-se os clássicos, mas impunha-se a eles uma versão original, autêntica, autoral. Na segunda etapa do roteiro, as canções sugeriam uma fase de “transição” entre a antiga “tradição” e o novo estilo “moderno”. Aí, entravam, por exemplo, *Duas contas* (Garoto) e *Fim-de-semana em Eldorado* (Johnny Alf), entre outras. Por fim, desembocava-se na Bossa Nova, fechando-se o roteiro com *Chega de saudade*, o “hino” da “revolução” bossa-novista.

Uma síntese didática, e de acordo com os propósitos do grupo. Além de contar a história, reivindicava-se o direito de sugerir como ela continuaria – uma história que, aliás, incluiria o próprio grupo de artistas que se propunha a contá-la. Como se dissessem ao público e à crítica: “Nós, por exemplo, estamos aqui para prosseguir com esta história e assumimos a responsabilidade de renová-la e prosseguir-la”. Dessa forma, os baianos propunham ressignificar a narrativa sobre a evolução histórica da canção nacional, narrando-a de acordo com sua visão e se apresentando como os que, por direito (uma “descendência direta”, por assim dizer), poderiam dizer qual seria a forma mais coerente de prosseguir-la. A ideia de ressignificação de saberes, no caso, faz mais sentido quando direcionada à “problematização” que, com essa proposta, os baianos começam a elaborar – algo que será mais aprofundado cerca de três anos depois, já no alvorecer do tropicalismo. Mas que, como se pode verificar, já está presente mesmo nos espetáculos do recém-constituído grupo no Teatro Vila Velha.

A “problematização”, que teria origem no que se entende por “ressignificação”, iria de encontro às narrativas já mencionadas no capítulo anterior, que chegavam a depreciar as vertentes musicais que predominaram na música popular do período anterior à Bossa Nova – principalmente quando se avaliavam os boleros e outros ritmos semelhantes, que predominaram na produção musical dessa época. Caetano Veloso chamaria a atenção para o que considerava uma “mensagem” do próprio João Gilberto: a de que nem mesmo ele, João, endossaria essa forma de análise. Como argumento, Caetano dizia verificar que, no LP *Chega de saudade*, João incluiu quatro sambas tradicionais, *recriando-os* (ou *atualizando-os*) à sua maneira bossa-novista – e, como tal, envolvendo-os com um verniz “moderno”: *Rosa Morena* (Dorival Caymmi), *Aos pés da cruz* (Marino Pinto – Zé da Zilda), *Morena boca de ouro* e *É luxo só* (ambas de Ary Barroso). (CALADO, 1997, p. 56)

Caetano propunha uma visão oposta àquela que predominava então – a de que a Bossa Nova era um samba próximo do jazz, sofisticado e, portanto, deveria ser valorizado, em detrimento do que era visto como um canção ultra-romântico, ultrapassado, “cafona” e repleto de vibratos, marcante em artistas como Orlando Silva, Sílvio Caldas (1908-1998), Wilson Batista (1913-1968), Anísio Silva, entre outros. Caetano reverenciava indiscutivelmente a Bossa Nova, mas discordava do restante da interpretação. Calado sintetiza a visão de Caetano – que era, portanto, defendida pelo grupo de que ele passara a fazer parte:

Para Caetano, a imagem dos rapazes da zona sul do Rio de Janeiro, que decalcavam o jazz norte-americano para se sentirem mais *up to date*, mais moderninhos, não tinha nada a ver com a verdadeira bossa nova sintetizada por João Gilberto.

A ideia de que a bossa teria vindo para acabar com a suposta chatice da música brasileira dos anos 40 e 50 chegava a irritar Caetano, que pensava exatamente de modo contrário. Para ele, a bossa nova só veio valorizar mais ainda a tradição musical do país: o que se considerava bonito antes da bossa poderia soar mais belo ainda a partir da bossa. Caetano enxergava uma mensagem muito nítida na atitude musical de João Gilberto: em vez de ser “enterrada”, a música popular brasileira anterior à bossa deveria receber muito mais atenção ainda depois da revolução da bossa. Havia algo em João Gilberto, desde *Chega de saudade*, que passava uma espécie de rasteira estética no samba-jazz praticado então por conjuntos como o Tamba Trio, o Bossa Três e o Zimbo Trio. Sintetizando em duas palavras: Caetano era o que se poderia chamar de joãogilbertiano ortodoxo. (CALADO, 1997, p. 56)

No seguinte relato, Caetano defende que, ao desprezar o que viera antes da Bossa Nova, tal narrativa parecia levar a crer numa hipótese absurda: a de que figuras como João Gilberto, Jobim e Vinícius de Moraes teriam surgido do nada, já que apenas na Bossa Nova

haveria alguma dignidade estilística na música brasileira. Ora, se eles surgiram e se constituíram enquanto artistas bem antes do surgimento da Bossa, e ao longo dos anos, convivendo em meio aos boleros, sambas-canções e diversos outros ritmos que lhes chegavam, acabaram incorporando às suas disposições saberes que os levaram àquela elaboração musical considerada revolucionária – como já evidenciamos ao analisar a trajetória pré-Bossa Nova de João Gilberto –, então eles inevitavelmente também teriam absorvido elementos existentes nesse universo musical. Afinal, não é possível, conforme vimos em Bourdieu, Bergson e Elias, que um ser humano passe imune a toda a realidade que o cerca. Portanto, não havia por que negar ou diminuir de forma absoluta os valores desse cancionero anterior a *Chega de saudade* e *Desafinado*. O cantor também critica aqueles que pretendiam reduzir a música posterior à Bossa apenas ao que consideravam válido, negando outros caminhos possíveis que ele, Caetano, julgava que poderiam ter seu valor.

[...] mostra nossa intenção de inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil. Tínhamos acolhido a sugestão de João Gilberto naquilo que ela parecia ter de mais profundo: não nos satisfazíamos com a visão demasiadamente simplificada e imediatista dos que propunham, fosse uma disparada de falsa modernização jazzificante da nossa música, fosse uma sua utilização política propagandística, fosse uma mistura das duas coisas. Aceitávamos e incentivávamos tudo isso e, mais importante, admirávamos e amávamos muitas das obras que nasciam desses desdobramentos da bossa nova. Mas toda a perspectiva crítica nos parecia empobrecida pelo esquecimento de uma linha evolutiva que tinha possibilitado o surgimento de João, Jobim e Vinícius, pela desatenção à nobilíssima linhagem a que eles se filiavam. (VELOSO, 2017, pp. 103-104)

Enfim, era esse o discurso que se pretendia defender no palco do teatro Vila Velha, só que através das canções. Não é possível aferir se o conteúdo narrativo, tão didático, foi ou não apreendido da forma como o grupo o defendia. Mas é fato que, com o show *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, o grupo manteve o sucesso das apresentações anteriores. Dias depois dessa pequena temporada, o crítico Carlos Coqueijo exaltava o espetáculo no *Jornal da Bahia*:

Quando disse que, com o espetáculo anterior, se inaugurara uma nova fase na música popular na Bahia, não exagerei, pois pela primeira vez houvera o contato direto do grande público com músicos e cantores que criavam um estilo novo, ao sabor da época, é verdade, mas impregnado de baianidade. As composições autênticas de Caetano Veloso demonstravam o que afirmo. (COQUEIJO, 1964, apud CALADO, 1997, p. 56)



Segundo Calado (1997, p. 57), Coqueijo não se contentou em elogiar o desempenho da “turma do Vila Velha”. O autor relata que, empolgado com o que vira nos dois espetáculos coletivos protagonizados pelo grupo, ele teria enviado uma correspondência a Aloysio de Oliveira, o mesmo produtor musical que dirigia a gravadora Odeon e fora convencido por André Midani e Antônio Carlos Jobim a permitir que o então desconhecido João Gilberto gravasse seu disco e tornasse pública a “revolução” musical que havia criado. Também fora Aloysio quem gravaria o primeiro LP de Nara Leão, que seria lançado em 1964. Na carta, Coqueijo falava sobre o que considerava um alto nível musical no trabalho dos baianos e aconselhava Oliveira a mandar buscá-los em Salvador, para que gravassem um disco. Mas o jurista e crítico baiano jamais obteria resposta alguma, como conclui Calado (1997, p. 57): “Coqueijo assinou em baixo o trabalho dos garotos, aconselhando ao produtor que mandasse buscá-los imediatamente, para gravarem um acetato. Mas Aloysio não deve ter acreditado nos elogios, porque a resposta jamais chegou às mãos de Coqueijo”. No entanto, conforme veremos a seguir, na segunda “estação”, não seria por isso que os jovens baianos deixariam de seguir para o Rio de Janeiro e gravar não apenas um, mas vários discos.

#### **2.2.4 Relações geracionais e incorporação de saberes**

O ano de 1964 chegou ao fim com o novo grupo unido em termos profissionais. Fizera três apresentações no teatro Vila Velha, todas com sucesso, e transcendera a informalidade que emanava dos encontros semanais, aos sábados, na casa da atriz Maria Muniz. Ali, na varanda do casarão da família Muniz, no Boulevard Suíço, bairro de Nazaré, em Salvador, jovens artistas, intelectuais, músicos, jornalistas, etc. apareciam para conversar, cantar, tocar, apresentar seus trabalhos mais recentes e... tomar a sopa que era oferecida por Maria. Foi ali, nesse ambiente de criação, que surgira a ideia inicial do espetáculo com o grupo no Vila Velha. Antes disso, seus integrantes estavam diluídos no que se chamava, então, de “turma do Vila Velha”, em referência ao teatro que Gil chamou de “a pia batismal dos artistas baianos”, por ter sido o palco que serviu de nascedouro para as quatro trajetórias, em termos individuais, e para o grupo em si, em dimensões coletivas.

O Brasil com que o CPC sonhava, até os primeiros meses daquele ano – efervescente, aberto às reformas de base, inclinado a aprofundar uma série de iniciativas em sintonia com as aspirações da UNE e até mesmo do ainda proscrito Partido Comunista Brasileiro – ficara para trás. Fora abortado pelo golpe civil-militar iniciado em 31 de março e concluído em 1º de

abril de 1964. Colegas de Gil e Caetano mais ligados ao ativismo no CPC tiveram de se esconder por uns tempos, a fim de fugir das perseguições. Foi o caso, por exemplo, do poeta José Carlos Capinan, a quem os dois conheceram em 1963, quando Capinan estudava nos cursos de Direito e Teatro da Universidade Federal da Bahia. Um dos mais politizados da turma, Capinan criara para o CPC uma peça teatral chamada *Bumba-meu-boi*, que fora musicada por Tom Zé. Devido às consequências imediatas do golpe de Estado e às incertezas geradas pelo novo regime, o jovem militante teve de sumir e fazer uma tortuosa viagem para São Paulo, onde conseguiu arranjar emprego numa agência de publicidade. Na capital paulista, graças a contatos que fizera no CPC, aproximara-se do ator, diretor e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e do diretor Augusto Boal, do Teatro de Arena, e do compositor Edu Lobo, que seria um de seus futuros parceiros musicais (CALADO, 1997, p. 81-82).

Outro poeta, o piauiense Torquato Neto, que vivera em Salvador entre 1960 e 1963, período em que conhecera Gil e Caetano (fora apresentado a este por pelo amigo em comum, Duda Machado), estava agora morando no Rio de Janeiro, onde já trabalhava como jornalista. Apaixonado por cinema, Torquato chegara a participar das filmagens do curta *Moleques de rua*, o mesmo que tivera a trilha sonora composta por Caetano, com a voz de Bethânia, direção de Álvaro Guimarães e produção de Glauber Rocha. Torquato ainda não conhecia Capinan. O encontro de ambos ocorreria em breve, no Rio de Janeiro.

Em dezembro, Caetano, Gil e a turma do Vila Velha produziram o primeiro de uma série de espetáculos individuais. Depois das apresentações em grupo, as quais descrevemos e analisamos no tópico anterior, eles decidiram que era o momento de seus integrantes se mostrarem sozinhos no palco do Vila Velha. A primeira foi Bethânia, que já naquele momento se destacava como intérprete. O show, cujo repertório era mais, digamos, “tradicional”, se comparado à ousadia modernizante dos anteriores, chamou-se *Mora na filosofia* – como no samba homônimo de Monsueto Menezes (1924-1973) e Arnaldo Passos (1910-1964). Novamente com direção de Caetano e Gil, e produção de Orlando Senna, o espetáculo trazia sambas como *O morro* (Carlos Lyra – Gianfrancesco Guarnieri), *Favela* (Heckel Tavares) e uma série de clássicos da canção brasileira: *Chão de estrelas* (Orestes Barbosa – Sílvio Caldas), *Meu barracão* (Noel Rosa) e *Foi ela* (Ary Barroso), que dividiam o espaço no roteiro com a bossa-novista *A felicidade* (Antônio Carlos Jobim – Vinícius de Moraes).

Sozinha no palco, Bethânia pôde explorar sem amarras seus dotes dramáticos. A montagem do espetáculo fora facilitada pelo cenário, aproveitado da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que estava sendo encenada naquele mês pela Companhia Teatro dos Novos<sup>53</sup>. O cenário, criado pelo artista plástico Calazans Neto (1932-2006), reproduzia uma favela carioca (CALADO, 1997, p. 59). O repertório dominado por sambas clássicos parecia estar mais sintonizado com as afinidades estéticas de Bethânia. Afinal, ela não era uma bossa-novista militante, embora houvesse participado inicialmente do “culto” a João Gilberto promovido por Caetano. O irmão mais velho observa: “Bethânia, em meio a tantos bossa-novistas, sentia falta da dramaticidade dos sambas antigos [...]” (VELOSO, 2017, p. 95). A própria Bethânia confirma que suas preferências estavam mesmo na linha musical situada temporalmente no período anterior à Bossa Nova. É o que a cantora explicou numa entrevista ao jornal *O Pasquim*, publicada na edição nº 11, de 5 de setembro de 1969. Ali, ela lembrou seus gostos musicais e os conflitos que eles causavam, num período em que a “modernidade” da Bossa Nova parecia ser a regra a seguir. Destaque-se a forma como é elaborada a pergunta, já explicitando uma visão consolidada – e depreciativa – a respeito das canções pré-Bossa Nova:

**O PASQUIM** – Há uma pressão constante sobre as pessoas, no mundo inteiro e sob todas as formas, para que elas sejam o que não são. Você também estava submetida a essa pressão porque você não podia cantar as músicas que você gostaria de cantar, como boleros e aquelas músicas de fossa que você estava proibida de cantar por vergonha. Conte essa experiência.

**MARIA BETHÂNIA** – Eu me lembro que, desde criancinha em Santo Amaro, as cantoras que eu gostava de ouvir eram de música de fossa. Nora Nei, Araci de Almeida cantando Noel que é o rei da fossa, Ângela Maria, sempre fui vidrada por elas. Acontece que Caetano sempre foi de saber de tudo, muito na frente de tudo e eu sempre muito ligada a ele, de maneira que fiquei viciada a gostar sempre das coisas novas que apareciam. Quando João Gilberto apareceu eu tinha paixão por ele, mas depois fiquei odiando o Roberto Carlos. Mas aquilo me angustiava porque o João Gilberto não me satisfazia. Então eu andava com muito cuidado: isso é bacana, isso é cafona. Caetano me falou que Nora Nei já era, que Ângela Maria já era. Mas eu adorava, mas calada. Até que um dia eu pude chegar no palco e dizer que gostava muito delas. Foi uma experiência maravilhosa, que me libertou de

---

<sup>53</sup> A Companhia Teatro dos Novos foi fundada em 1959, por estudantes dissidentes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. O grupo de fundadores incluía os atores Othon Bastos, Sônia Robatto, Échio Reis (?-2001), Carlos Petrovich (1936-2005), Thereza Sá, Carmem Bittencourt (1918-2012) e o professor João Augusto de Azevedo (1928-1979). A montagem da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, feita pela companhia, foi o primeiro espetáculo a ser encenado no teatro Vila Velha (1964).

coisas que eu tinha guardado, que me faziam mal. (O PASQUIM, 1976, p. 60)

Enquanto Bethânia exercia no palco do Vila Velha a sua liberdade de afinidades musicais, os tanques militares podiam ser vistos em várias ruas de Salvador, como que a mostrarem a face da nova realidade política brasileira. Nesse contexto, explicita-se a mútua incorporação de saberes, envolvendo a geração anterior de intelectuais e artistas baianos e os impetuosos jovens que agora desfrutavam da efervescência cultural que vigorava no momento anterior ao golpe militar. Uma dessas figuras é Jorge Amado (1912-2001), àquela altura já um escritor de consagração internacional, premiado no Brasil e em vários outros países e com larga trajetória de militância no Partido Comunista Brasileiro – pelo qual fora deputado federal constituinte por São Paulo, durante o breve período (1945-1947) em que o PCB esteve na legalidade. Nos momentos em que Salvador permanecera acesa pelas experimentações culturais de vanguarda, Amado estivera atento às iniciativas de criação artística. Segundo Orlando Senna (LEAL, 2008, p. 87), tudo ali ocorria “sob as bênçãos de Jorge Amado, que adotou a rapaziada com amor de pai”. Ao que parece, esse papel passou a incluir a proteção contra as crescentes arbitrariedades ditatoriais.

Neste final de 1964, Senna perdera o emprego de jornalista e vinha sendo perseguido pelas autoridades militares. Corria o risco de ser preso a qualquer momento e já lhe chegavam informações sobre amigos desaparecidos. Para prevenir-se contra eventuais riscos, dormia em casas diferentes a cada noite. Até que fora acudido por Jorge Amado e sua esposa, Zélia Gattai (1916-2008). O escritor chamou-o à sua casa e lhe avisou que ele corria perigo, e era necessário tomar uma atitude. Contou ter sido informado de que o nome de Orlando havia sido mencionado em interrogatórios. Propôs, então, o seguinte: que ele e sua companheira, a atriz Conceição Senna (1937-2020), se casassem oficialmente. Senna relembra:

Vocês foram feitos um para o outro e vão ficar juntos de qualquer maneira, disse ele, e explicou seu plano: um casamento de arromba, com ele e Zélia como padrinhos, mil convidados e muita notícia nos jornais. Disse que eu tinha de sair da semi-clandestinidade, uma situação que era um prato feito para desaparecerem comigo – *se a gente fizer esse casamento você volta a ser a pessoa pública que era antes, abre uma coluna no Jornal da Bahia, e aí fica mais difícil para eles.* (LEAL, 2008, p. 135)

Segundo Senna, o escritor se aproveitava de sua posição naquela configuração social. Sabia que os militares não mexeriam com ele e, assim, oferecia apoio a quem corria perigo. O diretor de *Iracema, uma transa amazônica* conclui:

A relação de Jorge com os golpistas era uma rota de colisão de evidência internacional e os generais não sabiam o que fazer com o grande escritor, na época o brasileiro mais conhecido pela humanidade – e como não sabiam o que fazer, não tocavam nele. E Jorge vinha nos oferecer essa sua imunidade, nos acobertar com sua intocabilidade. Conceição chorou ao ouvir a proposta. (LEAL, 2008, pp. 135-137)

A turma do Vila Velha e o futuro grupo baiano também vão conhecer as “bênçãos” oferecidas pela autoridade de que o “pai” Jorge Amado dispunha – mas de forma diferente da que beneficiara Orlando Senna, numa longa convivência de afagos mútuos e absorção, por ambas as partes, de um diversificado leque de saberes intergeracionais. Propomos aqui um salto temporal: anos depois, em entrevista a *O Pasquim* nº 80, que foi às bancas em janeiro de 1971 (período em que Gil e Caetano estavam longe do Brasil, exilados em Londres), o escritor afirmaria que “Caetano Veloso é o Castro Alves de hoje” (AMADO, 1971, sem página). Antes, questionado sobre se teria algum “purismo cultural” e se aprovaria “a chamada música baiana nova, Gal, Gil, Caetano, etc.”, que “partiu de muita coisa que era assim local pra toda espécie de experiência”, Jorge Amado diria:

Eu sou grande fã do Caetano e do Gil. Agora mesmo em Londres, conversando com eles, acho que eles são diferentes. Inclusive na forma de serem baianos, eles são diferentes. O Gil é um homem muito mais imediatamente ligado à coisa baiana. *Inclusive com coisas geniais como aquele verso dele “a Bahia já me deu régua e compasso”*. Eu acho que a todos nós, acho um verso genial. Mas isso aparentemente só. Você pega o Caetano ele leva a experiência dele talvez mais longe e lhe dá uma qualidade universal que eu acho muito importante. Eu acho o Caetano um homem muito importante. Eu acho que existiram alguns jovens muito importantes no Brasil ultimamente, um deles é Caetano Veloso. Gil também. Mas você vê em tudo no fundo a marca baiana. Quando eu digo baiana, eu digo brasileira, baiana é mais por vaidade baiana. Mas você vê que aquela marca está presente e de repente ele se solta e faz uma coisa como o Trio Elétrico, que é aquela coisa que nós baianos sabemos o que significa. Eu não tenho nenhum purismo nesse particular. Eu acho que nós somos a mistura. É preciso não confundir nossa originalidade com o que seria querer parar de repente numa coisa e não querer se misturar, andar pra diante. Eu acho que nesse particular o Caetano fez uma grande coisa. (AMADO, 1971, sem página; grifo nosso)

Perceba-se a maneira como Amado se vale, à guisa de exemplo, do mesmo verso de *Aquele abraço* que foi utilizado para iniciar as discussões no primeiro capítulo deste trabalho – ampliando e estendendo a simbologia da “régua” e do “compasso” a “todos nós”. Mais adiante, o jornal menciona o fato de o escritor ter dito que “desde Castro Alves a Bahia não tinha um grande poeta e foi ter em Dorival Caymmi”, e pergunta se ele “acrescentaria agora a essa relação de grandes poetas baianos Caetano e Gil”. Jorge Amado responde com referências ao período em que os baianos estiveram presos, logo após a decretação do AI-5, e menciona também a então recente prisão de quase todos os colaboradores d’*O Pasquim*, durante dois meses – claro que ele o faz nas entrelinhas, já que a censura do governo Médici impedia que se tratasse dessas prisões publicamente na imprensa.

Há mais de dois anos, exatamente no momento em que Caetano estava numa situação tão desconfortável como a que vocês estiveram há pouco tempo, eu disse na imprensa, publicamente, que o Caetano era o atual Castro Alves, no sentido do que Castro Alves representou como força de juventude, se opondo a tudo que era atraso, a tudo que era anti-cultura e tudo que ele representou no sentido de tudo que era belo, que era nobre e que era generoso. [...] (AMADO, 1971, sem página)

Concluídos parcialmente os objetivos do salto temporal, retornemos a dezembro de 1964, que é também o mês em que Caetano conhece o artista gráfico Rogério Duarte (1939-2016), com quem dividiria a autoria da canção *Maria*, gravada em seu primeiro LP. De Duarte, Caetano (2017, p. 298) diz ter ouvido a seguinte definição acerca das afinidades eletivas entre ele e Gilberto Gil: “Gil é o profeta, Caetano é apenas seu apóstolo” – com a qual, aparentemente, concorda:

[...] isso me parecia verdadeiro sobretudo porque praticamente não houve nada de relevante que não fosse primeiro arriscado misteriosamente por ele [Gil] para, depois de um tempo de elaboração, ser transformado por mim em algo mais perceptivelmente coerente. Foi assim com Jorge Ben; foi assim com o tropicalismo como um todo; foi assim com o reconhecimento da importância de São Paulo como cidade a tomar outra posição no imaginário brasileiro; foi assim com os procedimentos composicionais resultantes do que julgávamos ouvir nos Beatles; foi assim com Hendrix; foi assim com a descoberta do gênio de Milton Nascimento; foi assim com a nova cultura pop da Cidade do Salvador. (VELOSO, 2017, p. 298)

Eis, portanto, uma exegese feita por Caetano, a partir da afirmação de Duarte sobre afinidades eletivas e a maneira como se operam as “transas” da dupla Caetano e Gil, em termos artísticos, estéticos e existenciais: Gil tende a se entregar sensorialmente aos eventos e

a vivenciá-los de maneira sobretudo afetiva, enquanto Caetano se encarrega de elaborá-los racionalmente e, digamos, traduzi-los. E, a partir daí, os resultados dessa equação conjunta se desdobram em sínteses e novas criações artísticas. Os dois parecem encarnar o esquema descrito por Bergson sobre a intuição, em que a experiência da emoção criadora ocorre por meio de uma preponderância da sensibilidade sobre a inteligência, movendo o indivíduo no sentido do fluxo vital de criação. Eis, portanto, por que se fala em mútua incorporação e transmissão de saberes. Em suma, temos aí, também, uma descrição de como a criação se opera numa dimensão social, a partir da absorção de saberes, a partir do contato com o outro, e de uma posterior tradução – ou transmutação, ou ressignificação – destes em novas produções simbólicas.

### **3. ESTAÇÃO 2: RIO DE JANEIRO – SÃO PAULO – LONDRES**

*Agora não há mais dúvida: Bahia é a maior agência de publicidade do mundo  
(Millôr Fernandes<sup>54</sup>)*

#### **3.1 ENCONTROS E ESBARROS**

##### **3.1.1 Afinidades eletivas e baianas**

Se na primeira “estação” acompanhamos o desenrolar dos processos que levaram aos encontros no quais os personagens descobriram, entre si, certas afinidades eletivas que os levavam a atrações mútuas a ponto de se reunirem com propósitos em comum, aqui partimos de uma configuração em que a síntese, ou a novidade, já está elaborada – ou seja, o grupo já está composto. É exatamente a partir dessa constatação que chegamos às questões que já nos provocam e que, por certo, estarão a permear toda esta segunda estação: a partir de sua composição, o que este grupo evoca? O que se poderia dizer da natureza dos afetos que essa formação seria capaz de desencadear em quem tomasse contato com suas criações? Como o grupo seria afetado de volta por essas reações? E, a partir daí, como é que seus integrantes, por sua vez, agiriam diante delas?

Podemos iniciar essa análise com a sugestão de que o conceito de afinidades eletivas, do qual nos valem para interpretar o encontro de subjetividades entre Gilberto Gil e Caetano Veloso, pode ser aplicado à maneira com que as tramas se desenvolvem a seguir, até

---

<sup>54</sup> *O Pasquim* 135. Pôster dos pobres. 2 a 9 de fevereiro de 1972, páginas 12 e 13.

que chegam ao ápice com a constituição do grupo que se apresentou nos espetáculos do teatro Vila Velha entre 1964 e 1965. A partir dessa ideia, elaborada com base na fundamentação teórica que nos foi apresentada por Nery (2009), trazendo as contribuições de Löwy (1992), temos aí a atração mútua, o reforço recíproco, o envolvimento de afetos de modo a predominar sobre a inteligência cartesiana nas escolhas feitas pelos agentes e em suas tomadas de posição, os elementos originais que, afetados também pelas condições sócio-históricas em que estão inseridos, fundem-se, por vezes, na síntese de uma novidade. Ou, por outra, numa nova criação.

Por nova criação, entendamos a “entidade” composta pelo grupo em si, mantida então por elementos que não desaparecem a partir do momento em que se fundem para formar essa “unidade”. Como elementos originais, eles se reforçam ao se atrair entre si. E continuam a existir de modo independente, com suas trajetórias em permanente movimento, impelidas pelo impulso criativo que sustenta suas carreiras musicais. Dito de outro modo: temos elementos com afinidades eletivas entre si, que, a partir do momento em que se atraem (tendo sido antecedidos por outra afinidade inicial entre Gil e Caetano, a partir da qual a estrutura do grupo começou a se sustentar), imergem-se numa nova composição. Um rearranjo em que eles continuam a existir por si só – mas, quando juntos, são “o grupo”, embora marcado por uma perceptível heterogeneidade. É como se eles não se dissolvessem ao se misturar. Em lugar disso, como já dito, reforçam suas estruturas originais.

Essa alegada heterogeneidade, que coexiste dialeticamente com uma sólida coesão, salta aos olhos quando se observa mais atentamente a maneira como Caetano descreve sua maneira de observar o grupo e os papéis desempenhados por cada um de seus integrantes. O cantor e compositor parece ir e vir em seu raciocínio, reconhecendo ora a união, ora as diferenças; por um lado, destila uma reverência entusiasmada diante da eloquência musical de Gil, por outro, se autoinveste numa função de líder e orientador em termos intelectuais; por fim, reforça a noção de que parecia caber a ambos, cada um de acordo com sua respectiva habilidade, a responsabilidade por se revezar no manejo da “dominação simbólica” interna.

O senso de grupo que eu tinha era imensamente forte. Quando Rogério, ouvindo-me argumentar entusiasmado, provocou-me dizendo que eu era apenas um apóstolo e que Gil é que era o profeta, pareceu-me que ele lia meus pensamentos mais recônditos. Eu me sentia responsável por uma grande e bela tarefa, pois Gil e Gal (e também Bethânia, apesar de seu grito de independência) necessitariam sempre de minha orientação, direta ou indireta, mas a verdadeira mensagem poética se daria através do grupo – e a partir de Gil. (VELOSO, 2017, p. 165)



Perceba-se a forma como Caetano se outorga a função de “orientar”, “direta ou indiretamente”, enquanto que a Gil caberia direcionar a “mensagem poética” em torno da qual se reuniriam ele e seus companheiros de viagem: “Gil, o verdadeiro músico; Gal, a verdadeira cantora; Bethânia, a verdadeira estrela dramática do canto” (VELOSO, 2017, p. 166), enquanto que ele próprio, à época dos espetáculos do teatro Vila Velha, ainda não se via como um artista dedicado à música popular. Seduziam-lhe ainda as possibilidades de se dedicar ao cinema ou à literatura – o que ele, de fato, faria muitos anos depois, embora de maneira simultânea ao seu ofício como músico, pelo qual optara de fato.

É oportuno explicar que, embora a “turma do Vila Velha” envolvesse um número bem maior de artistas, e apesar de a posterior ideia de um “grupo baiano”, cunhada no Rio de Janeiro, também englobar uma série de outros agentes, o quarteto que se consagrou enquanto a “entidade” de que tratamos, à qual Caetano (2017, 167) prefere chamar de “grupo-núcleo”, se restringe a Gil, Caetano, Bethânia e Gal. Eles compõem o “grupo baiano” historicamente consagrado, embora diversos outros nomes tenham gravitado em torno deles, antes e depois da migração que os tornou nacionalmente famosos. Relata o compositor:

Nunca foi, em nenhum nível, obscuro para mim que o grupo coeso ao qual eu pertencia era formado por nós quatro, acontecesse o que acontecesse. Eu sentia assim desde o Teatro Vila Velha. Por um lado, Tom Zé, Alcivando Luz, Djalma Correia, Perna Fróes, Piti, Fernando Lona, e, por outro, Alvinho, Duda, Waly, Roberto Pinho, e, depois, Rogério, Agrippino, Guilherme, Torquato e Capinan, eram colegas ou amigos, amados e admirados, às vezes uns mais que outros, mas sem que significassem o que nós quatro significávamos para mim. (VELOSO, 2017, p. 165)

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, Capinan e Rogério – e em breve incluiria um grande número de cariocas e paulistas) e, de outro, aquele que já era conhecido no Rio como “o grupo baiano”: nós quatro. (VELOSO, 2017, p. 167)

Ao “atualizar” suas lembranças desse período, décadas depois de tais eventos, no mesmo livro de memórias de que extraímos os trechos acima e vários outros que pontuam este trabalho, Caetano parece resvalar num certo fatalismo a respeito da trajetória percorrida pelo grupo – no que, por óbvio, não encontra ecos na metodologia que perpassa esta análise. Por mais que o conteúdo dos espetáculos do Vila Velha já anunciassem as nada modestas ambições artísticas do “grupo”, parece nítido que não havia garantias de que eles seriam bem-sucedidos na empreitada a que se propunham. Mas talvez essa atitude se justifique por se

tratar de uma reminiscência feita à luz de outros tempos, bem posteriores, nos quais o artista se pronuncia do alto de um grande volume de objetivos alcançados.

O curioso é que não me parecia que nós fôssemos ser frustrados na expectativa de entrar com peso no cenário da MPB. Não era algo que eu quisesse ou em que acreditasse: era uma constatação do inevitável, considerando-se todos os dados. E era uma tarefa. Minhas conversas com Torquato, com Rogério, com Duda, com Waly, me enriqueciam intelectual e existencialmente, mas os protagonistas do que ia se passar éramos Gal, Bethânia, Gil e eu. (VELOSO, 2017, p. 166)

O enriquecimento intelectual e existencial, materializado nos saberes absorvidos a partir das “transas” com os companheiros mencionados (Torquato Neto, Rogério Duarte, Duda Machado e Waly Salomão), parece estar entre os elementos que mantinham o ímpeto criador de Caetano em atividade. Mas a entrada “com peso” no cenário musical brasileiro, assim como a permanência do grupo nesse lugar, pode também estar ligada a esse senso de coesão de que o cantor-compositor-autor trata em suas recordações. De qualquer modo, tal entrada ocorreu por intermediação de uma artista cujo capital simbólico, àquela altura, parecia dispor de um volume diretamente proporcional ao “peso” que Caetano acreditava ser necessário para que se concretizasse a esperada ruptura. Nara Leão, a cantora que no início da carreira fora tachada como “a musa da Bossa Nova” – rótulo que ela recusaria prontamente – foi a responsável por intermediar o que seria a transformação da “turma do Vila Velha” no “grupo baiano”, possibilitando a migração dos artistas da Bahia para o Rio de Janeiro, onde começaram a se tornar conhecidos. Ao convidar Bethânia para substituí-la no espetáculo *Opinião*, no Rio de Janeiro, Nara tocava numa espécie de “vespeiro”... Afinal, num grupo tão coeso, se um saiu, o outro foi em seguida. E, depois, outro, e mais outro a acompanhá-los. Até que todos mudam de ares e se estabelecem em conjunto no novo *habitat*, de modo a continuar a reproduzir ali as criações que já desenvolvendo na Bahia. Talvez haja aí mais um elemento a embasar os pendores fatalistas do memorialista Caetano. Como se o chamado de Nara a Bethânia atingisse, ao mesmo tempo, os outros três – ora, pois se eles formavam uma unidade, fundida a partir de quatro sustentáculos, tendo um sido tocado, logo, os outros também o teriam sido: “[...] a visão que eu tinha da unidade destino de nós quatro, a certeza de que éramos companheiros num nível de luta que os outros não conheceriam, destacava o quarteto” (VELOSO, 2017, p. 166). Óbvio que se trata de um exercício de reflexão proporcionado pela análise proposta aqui – no que somos ainda reforçados por Bethânia, que, ao recordar tais eventos, recorre à mesma imagem fatalista e até mesmo mística – como é do

feitio de sua *persona* pública – para explicar a maneira como ela e Nara se afetaram mutuamente, apesar das visíveis diferenças entre ambas: “Eu tenho heroínas na minha vida. E Nara é uma delas. Nara é... Foi a chave para o conto de fadas que Deus escreveu para mim<sup>55</sup>”.

Não deixa de ser interessante observar como um grupo de artistas que se formou a partir de uma “transa” metafísica entre dois homens, Gil e Caetano, em 1963, tenha tido sua estrutura rearranjada posteriormente devido a uma nova “transa” de semelhante natureza, desta vez envolvendo duas mulheres, em 1964: Nara, artista consagrada que não fazia parte do grupo mas que, ao agir como uma “alquimista” que lida com substâncias de modo a mudar-lhes a estrutura e transformar-lhes as características, intervia nele de maneira decisiva. E Bethânia, uma adolescente que, a despeito de sua resistência à atuação coletiva, tornar-se-ia a ponta-de-lança do movimento de migração. Seguindo para o Rio de Janeiro, a fim de assumir o papel de Nara no show *Opinião*, ela seria a primeira do grupo a adquirir a fama necessária aos propósitos de ruptura cuidadosamente urdidos por Caetano e Gil – e, dessa forma, futuramente (e sem qualquer indício de determinismo), colaborar para que a turma, agora chamada de “grupo baiano”, estivesse reunida novamente.

### 3.1.2 Os baianos e a “publicidade”

Voltando à questão que ora mais nos interessa, a respeito das afecções evocadas pelo grupo. Tomemos como referência a frase citada logo no início desta segunda estação, à guisa de epígrafe, publicada pelo humorista, escritor, tradutor e jornalista Millôr Fernandes (1923-2012) n’*O Pasquim*. Era a sua impressão acerca da onipresença de figuras vindas da Bahia, que se espalhavam pelo universo cultural brasileiro daquele início dos anos de 1970, e ainda mais depois do retorno de Caetano Veloso do exílio, cerca de um mês antes da publicação da frase n’*O Pasquim*. Millôr compara à Bahia a uma “agência de publicidade” – não qualquer agência, mas “a maior do mundo”, dada a eficiência com que os artistas baianos se multiplicavam, não apenas em presença física, mas na maneira como conquistavam cada vez mais legitimidade e ocupavam espaço não somente no campo artístico, mas sobretudo nas discussões travadas no campo das artes. A Bahia parecia exercer alguma espécie de predomínio nas disputas de sentido que se desenrolavam em meio às circunstâncias sócio-históricas daquele instante.

---

<sup>55</sup> Depoimento de Maria Bethânia para a série documental *O canto livre de Nara Leão*, disponibilizada na plataforma Globoplay em janeiro de 2022. Dividida em cinco capítulos, a obra é dirigida por Renato Terra e produzida pelo Conversa.doc.

Figura 1: Pôster dos Pobres, *O Pasquim* 135, 2 a 9 de fevereiro de 1972. Fonte: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/11/1972-millor-fernandes.html>.



Na seção Pôster dos Pobres, publicada nas páginas 12 e 13 da edição 135 d’*O Pasquim* (2 a 9 de fevereiro de 1972), a frase de Millôr (com o devido crédito ao autor) aparece em destaque, abaixo de uma ilustração assinada por Caulos. O desenho mostra um detalhe de uma área urbana, cuja arquitetura remete à paisagem de Salvador. Logo acima, no que parece ser o céu, há grandes estrelas. Dentro de cada uma, podem-se ver fotografias em que apareciam Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Glauber Rocha, Jorge Amado, João Gilberto e o grupo musical Novos Baianos. Os artistas ali mostrados evidenciavam uma sucessão de figuras que vinham ocupando espaços consideráveis na música brasileira durante toda a última década anterior àquela edição: João Gilberto, personagem cujas dimensões já conhecemos desde o estouro da Bossa Nova, cuja batida, sintetizada por ele, tornou a música brasileira mais conhecida internacionalmente; os quatro integrantes do “grupo baiano”, que sempre se autodeclararam como seus “discípulos”, já acumulavam então um prestígio suficiente para serem considerados a espécie de “entidade” que analisamos aqui; por fim, os Novos Baianos, um grupo cujo nome já evidenciava sua presença entre os sucessos do momento, recém-conquistada em seguida à partida dos “velhos” baianos para o exílio. A

banda já havia lançado o álbum *É ferro na boneca*, em 1970, e, exatamente naquele ano de 1972, produzia o LP *Acabou chorare*<sup>56</sup>, um álbum no qual já mostravam as radicais transformações que suas influências haviam sofrido desde que passaram a se encontrar e “transar” musicalmente com ninguém menos que ele, João Gilberto, que durante um período costumava visitá-los no sítio em que viviam, no Rio de Janeiro. Veja-se que, nestes artistas aqui citados, todos retratados como estrelas no pôster criado por Millôr, pode-se estabelecer um ciclo de encontros, “transas” e transmissões de saberes intergeracionais no campo musical, começando por João, passando pelo “grupo baiano” e pelos Novos Baianos – ambos tendo sido, em diferentes momentos, mobilizados afetivamente e influenciados de forma definitiva por ele, João. Diríamos que se trata, mais uma vez, de um movimento único e permanente de influências circulares diretas, envolvendo disposições subjetivas e circunstâncias objetivas a trocarem entre si um conteúdo que envolve memória, afeto e criação.

De Glauber Rocha, seria redundante dizer que, a essa altura, o cineasta era respeitado internacionalmente entre seus pares por sua posição como líder intelectual do Cinema Novo, tendo colecionado sucessivas aclamações da crítica especializada por obras tão censuradas quanto premiadas, como *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) – este último, inclusive, vencedor do prêmio de melhor direção no Festival de Cannes. Quanto a Jorge Amado, não era outro senão o escritor brasileiro mais traduzido e premiado em todo o mundo, que, àquela altura, já havia publicado clássicos como *Capitães da areia* (1937), *Os subterrâneos da liberdade* (1952), *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1967), entre vários outros.

Incluindo “novos” e “velhos” baianos nesse pôster, Millôr, ironicamente, destacava o que parecia considerar uma “dominação” exercida pelos conterrâneos de seu velho amigo de juventude Dorival Caymmi. “Dominação” essa que se estendia por boa parte do campo cultural brasileiro. Ou seja, além de se estabelecerem na área musical, os baianos também detinham poderes na literatura e no cinema. Irônico por ofício, publicando tal peça num jornal de humor como *O Pasquim*, Millôr atribui toda essa onipresença baiana ao que seria o

---

<sup>56</sup> O álbum *Acabou chorare* foi eleito “o maior disco brasileiro de todos os tempos” numa eleição promovida em 2007 pela revista *Rolling Stone Brasil*. A publicação consultou 60 eleitores, entre estudiosos, produtores e jornalistas. O “valor artístico intrínseco” e a “importância histórica” estavam entre os critérios analisados. Informações disponíveis em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/acabou-chorare-dos-novos-baianos-o-maior-disco-brasileiro-de-todos-os-tempos/>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

funcionamento satisfatório das engrenagens de uma “agência de publicidade”. Mais adiante, neste trabalho, vamos nos ater com mais rigor às relações entre *O Pasquim* e o “grupo baiano”. Mas, por ora, consideremos o fato de que, como colaborador de um jornal satírico que expunha sua linha editorial a partir de um orgulhoso ponto de vista carioca (e, sobretudo, da zona sul), ou seja, um autoatribuído “provincianismo cosmopolita”, ao qual também Millôr se filiava afetivamente e no qual se sentia confortável.

Então, a se considerar como procedente a sarcástica tese compartilhada por Millôr, o humorista teria de reconhecer que, se a presença do “grupo baiano” no Rio de Janeiro era fruto de “publicidade” bem-sucedida, boa parte do sucesso desse trabalho de “divulgação” poderia ser atribuída justamente alguém bem próximo dele e de seus companheiros de zona sul carioca, inclusive geograficamente: a mesma Nara Leão que atuara ao lado de Paulo Autran (1922-2007) no espetáculo *Liberdade, liberdade*, escrito por ele próprio (Millôr), e dirigido por Flávio Rangel (1934-1988) no Teatro de Arena, em São Paulo, em abril de 1965. A mesma Nara cujo apartamento (não *qualquer* apartamento, mas aquele que passou à história como o lugar onde, segundo a lenda, teria nascido a Bossa Nova) ele frequentava havia tempos – não exatamente pela música que se tocava ali, mas por compartilhar com o dono da casa um hábito de periodicidade quase religiosa. Nos anos 1950, quando Nara era ainda uma adolescente, Millôr costumava visitar com alguma frequência o apartamento da família Leão, no terceiro andar do edifício Palácio Champs-Élysées, localizado na avenida Atlântica, em Copacabana, a fim de participar de um jogo de pôquer que reunia, além do advogado Jairo Leão, pai de Nara, contendores como o humorista León Eliachar e os jornalistas Paulo Francis e Samuel Wainer (este último, então marido de Danuza Leão, irmã mais velha de Nara), entre outros circunstantes. O carteadado ocorria geralmente na única noite da semana em que a sala do apartamento, com seus 90 m<sup>2</sup>, não estava tomada pelo grupo de jovens violonistas e compositores liderados por Roberto Menescal, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, etc., empenhados em tocar e compor, tendo como cenário, a inspirá-los, o mar azul que se podia ver através da janela que ocupava a parede frontal do apartamento.

Ora, trata-se dos mesmos encontros informais de que já tratamos na primeira estação deste texto – durante os quais André Midani ouvira o som tocado ali e, com a ajuda de Antônio Carlos Jobim, convencera a direção da Odeon a investir na gravação e na divulgação daquilo que veio a ser a Bossa Nova – a mesma “revolução” materializada nas mãos de João Gilberto que afetou vários jovens de classe média pelo Brasil afora, da qual se sentiam tão

tributários exatamente os quatro baianos que, agora, eram citados por Millôr como sendo beneficiados por aquela “agência de publicidade” chamada Bahia.

Se houve eficiência nesse processo, deve-se, de fato, ao trabalho de “divulgação” feito por Nara Leão ao recomendar que o diretor Augusto Boal mandasse buscar Bethânia em Salvador para substituí-la no espetáculo *Opinião*, no qual dividia o palco com os compositores João do Vale e Zé Kéti. Entretanto, a despeito de Bethânia atribuir ao sobrenatural as razões para o encontro entre Nara e a “turma do Vila Velha”, do qual viria o convite para que ela, Bethânia, fosse para o Rio a fim de se tornar uma cantora profissional, há explicações bem lógicas se nos ativermos às circunstâncias sócio-históricas que envolveram aqueles eventos. É preciso compreender, por exemplo, quem era Nara Leão naquele momento, qual a posição que ela então ocupava naquele espaço social para, dessa forma, compreender a lógica por trás das tomadas de posição a que ela achou por bem se dedicar.

### **3.1.3 As lutas de Nara Leão**

Nara estava envolvida em uma série de embates simbólicos – e, em alguns destes, ela enfrentava aqueles que até pouco tempo atrás eram seus amigos, com os quais convivia em seu apartamento nas reuniões musicais pré-Bossa Nova. Pode-se questionar por que Nara se desentendia e trocava desaforos pela imprensa com os antigos colegas, chegando a questionar os valores da Bossa Nova – à qual de certa forma representou, no discutível posto de “musa” – e praticamente rompendo com o estilo musical por meio do qual ela se havia projetado como cantora. Estaria ela a “cuspir no prato em que havia comido”, como se esforçavam para fazer crer alguns dos antigos colegas – inclusive o antigo noivo Ronaldo Bôscoli, com quem romperia após descobrir ter sido traída por ele com a cantora Maysa?

Na verdade, não era a primeira vez que Nara precisava “brigar” para fazer prevalecer sua “verdade”. Primeiro, foi a crônica timidez a adversária que teve de vencer para cantar em público – mesmo que o público fosse formado pelos convidados da sala de seu próprio apartamento em Copacabana. Depois, nos primeiros shows de Bossa Nova, nos quais era quase impossível ouvir seu fio de voz, tamanho era o acanhamento que a tomava quando subia ao palco. Antes mesmo, tivera de provar aos companheiros bossanovistas que sabia tocar violão e cantar. Além disso, havia o fato de que, sendo ela a única mulher no grupo, poucos a levavam a sério. Preferiam prestar mais atenção em sua beleza física – sobretudo nos

lábios fartos, que compunham uma boca sensual, e em seus famosos joelhos, que entraram para o folclore da música popular brasileira – e alçá-la à posição que consideravam apropriada para ela: a de “musa”, ao mesmo tempo em que era a namorada de Ronaldo Bôscoli, catorze anos mais velho que ela, letrista da Bossa Nova, jornalista por ofício e um dos líderes do grupo. E esperavam que ela se contentasse com isso. Essa situação se manifestou, por exemplo, em 1963, quando Nara aceitou o convite de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes para estrelar a comédia musical *Pobre menina rica*, de autoria de ambos, a ser apresentada no restaurante Au Bon Gourmet. Nesse espetáculo, que acabou por ser sua estreia como cantora profissional, ela interpretaria uma menina de classe média alta da zona sul carioca – perfil que coincidia com sua verdadeira posição social, exceto apenas pelo fato de que nascera em Vitória, mas se mudara com a família para o Rio quando tinha um ano de idade – que se apaixonava por um pobre poeta. Quando foi informar ao pai sobre a novidade, Jairo Leão lia um jornal e apenas levantou o olhar para perguntar a Nara, demonstrando a maneira como se manifestavam, na época, alguns dos preconceitos relacionados à classe artística: “Ah, quer dizer que vai virar vagabunda?” (CASTRO, 2008, p. 340) O que não deixa de ser uma idiossincrasia, posto que a sala do apartamento de Jairo Leão vivia cheia de artistas e ele fazia questão de recebê-los bem. Em alguns pontos, até podia ter alguns arroubos de liberalidade, como o fato de ter dado de presente a Nara um violão quando ela tinha doze anos e de fazer questão de que suas duas filhas trabalhassem para que fossem independentes. Na verdade, Nara tinha de lidar – assim como a absoluta maioria das mulheres de seu tempo, e não só... – com o conservadorismo e a misoginia predominantes em seu espaço social, o que salta aos olhos na forma como Ruy Castro descreve a situação que se instaurou:

O pai de Nara voltou ao seu jornal e Nara, desconcertadíssima, foi para o quarto. Mas já tomara a decisão e, além disso, estava cansada de ser *protegida* e regulada por todo mundo.

Enquanto cantava nos apartamentos e shows universitários da Bossa Nova, ninguém ligava muito para Nara Leão. Ela era, no máximo, um bibelô querido por todos – Menescal, Lyra e, claro, seu noivo Ronaldo Bôscoli. Quando a turminha comeou a se profissionalizar, no final de 1960, eles próprios se encarregaram de impedir que Nara fizesse o mesmo. Tinha de continuar no papel de musa. Ronaldo não via nela qualidades como cantora e nunca lhe escondeu isso. Os outros achavam que, pela sua estrutura frágil como uma libélula, Nara não deveria se meter na guerra sem escrúpulos do meio profissional E [...] os preconceitos eram tão *belle époque* que, para eles, ela não era do tipo que deveria cantar “na noite”. (CASTRO, 2008, pp. 340-341)



Antes restrita ao universo orgânico da Bossa Nova, do qual dominava tanto o repertório quanto os acordes modernos, por tê-los acompanhado desde o nascedouro, Nara foi-se despindo gradualmente do papel de “musa” que lhe haviam pespegado e que ela jamais assumiu de bom grado. Ou, como escrevera Chico Buarque, num texto que assinara na contracapa de um disco da cantora, “Nara foi se desmusando...” (CARDOSO, 2021, p. 10)

O processo de “desmusamento” parece ter atingido um nível crítico a partir de 1963, quando a artista começou a mudar de turma. Desapegou-se da produção musical dos amigos que frequentavam os antigos saraus no apartamento de sua família, no vácuo gerado pelo que seria uma cisão no universo bossanovista. Filiou-se ao Comando dos Trabalhadores Intelectuais<sup>57</sup> (CTI) no final de 1963, quando isso ainda era possível – ou seja, nos últimos momentos das agitações democráticas do governo João Goulart, antes que os militares dessem o golpe, assumissem o controle de tudo e fechassem o CTI.

As contendas com os antigos companheiros se tornaram públicas e a imprensa se aproveitou disso. Nara, no calor dos acontecimentos, embarcou. E, numa entrevista à revista *Fatos & Fotos*, cerrou fileiras contra a Bossa Nova – dizendo, inclusive, coisas das quais se arrependeria depois.

Chega de bossa nova. Chega disso, que não tem sentido. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho.

[...] Se estou me desligando da bossa nova? Há algum tempo fiz isso, mas ninguém quis acreditar. Espero que agora compreendam que nada mais tenho a ver com ela. A bossa nova me dá sono, não me empolga. Pode ser que, no passado, eu tenha sido uma tola, aceitando aquela coisa quadrada, que ainda tentam me impingir. (CARDOSO, 2021, p. 75)

Arrependida, Nara telefonou para Jobim e Vinícius, a fim de pedir-lhes desculpas pelo que dissera na entrevista. E a *Fatos & Fotos* repercutiria a pauta, oferecendo espaço para respostas dos que se sentiram atingidos. Muitos responderam, inclusive amigos queridos. O cronista Carlinhos Oliveira foi duro em sua resposta, mas sem perder uma certa ternura.

Quando ouço você cantando, e penso em você, toda portátil, com aquele narizinho de dengue e doçura, e tão inteligente, tão Ipanema, digo comigo mesmo: “Não há a menor dúvida. Essa moça é minha namorada”. [...] Vinícius e Tom não se enquadram no retrato que você traçou. São vários, sempre renovados, só o balanço está sempre com eles. [...] Não adianta ser malvada, pois esse balanço, essa pequena voz, esse jeitinho, tudo isso é pura

---

<sup>57</sup> Até ser fechado pela ditadura recém-instalada no Brasil, o Comando dos Trabalhadores Intelectuais era liderado por Ênio Silveira, dono da Editora Civilização Brasileira.

bossa nova, ainda que você comece a cantar uma ópera. (CARDOSO, 2021, p. 76)

Já o ex-namorado Ronaldo Bôscoli, prócer e mestre de cerimônias da Bossa Nova, foi só duro, mesmo – sem ternura e com rancor. Retrucou mencionando o fato de que Nara estava participando com Sérgio Mendes de uma turnê promovida pela empresa Rhodia, cujo roteiro incluía várias capitais brasileiras e algumas cidades da Europa e até do Japão. Nessa turnê, Nara era a estrela de uma coleção de moda criada pela empresa. Além disso, quando dividia o palco com Sérgio Mendes, cantava... Bossa Nova – o que lhe rendia, por óbvio, um bom cachê, suficiente para lhe garantir a independência financeira e, finalmente, permitir-lhe sair do famigerado apartamento da avenida Atlântica. Nas páginas de *Fatos & Fotos*, Bôscoli esfregou-lhe na cara essas idiossincrasias:

Se ela renega a bossa nova, renega a si própria e está sendo ingrata com quem tanto a promoveu. Para notar sua incoerência, basta lembrar que viajou quatro continentes cantando “Garota de Ipanema” em inglês. Portanto, foi ela quem espalhou a “mentira” da bossa nova pelo mundo. E ganhou bom dinheiro. (CARDOSO, 2021, p. 77)

Seu amigo Carlos Lyra, envolvido na militância de esquerda e na criação do Centro Popular de Cultura, o CPC, rompeu com a turma original da Bossa Nova (da qual ele próprio fazia parte) por considerar que suas letras eram, digamos, “alienadas” demais, diante da necessidade, propagada pelo Partido Comunista Brasileiro (ao qual Lyra se filiara), de se praticar uma arte que se pretendesse “revolucionária” e que se estendesse pelos setores do campo artístico, atingindo o cinema, a literatura, a música e o teatro<sup>58</sup>. Ao romper e criar outra turma, dedicada a produzir uma Bossa Nova mais politizada, Lyra levou consigo nomes importantes do movimento, como Vinícius de Moraes. Nara se sentiu atraída por essa nova forma de criação artística mais sintonizada com a realidade social. De acordo com o discurso defendido em sintonia pelo PCB, pelo CPC e pela UNE, a criação artística era importante demais para tratar somente de sol, amores, sorrisos, flores e barquinhos ao cair da tarde. Deveria, sim, estar a serviço da conscientização do público a respeito da necessidade de se modificar a secular estrutura de desigualdade presente na sociedade brasileira.

A instituição [o CPC] nasceu em 1961 na esteira da “Cadeia da Legalidade”, a mobilização civil e militar liderada por Leonel Brizola destinada a garantir a posse de João Goulart na Presidência após a renúncia de Jânio Quadros. A

---

<sup>58</sup> O CPC era representado na música por Carlos Lyra; no teatro, pelo dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho; no cinema, pelo cineasta Leon Hirszman; e na literatura pelo poeta e crítico Ferreira Gullar. (CARDOSO, 2021, p. 53)

ordem era aproximar as atividades culturais dos movimentos políticos e sociais, promover, segundo o seu estatuto, uma arte popular revolucionária, “entender urgentemente o mundo em que vive” para “romper os limites da presente situação material opressora”. (CARDOSO, 2021, p. 52)

Afinada com essa narrativa, Nara também se aproximou do pessoal ligado ao Cinema Novo. Acompanhou de perto, por exemplo, a realização de filmes fiéis à proposta de “arte popular” do CPC como *Cinco vezes favela* (1962), que reunia cinco curtas-metragens em cujos roteiros se retratavam visões mais realistas das favelas brasileiras<sup>59</sup>. Cardoso (2021, p. 53), biógrafo de Nara, resume a imersão da cantora no setor cultural da militância política: “Nara também entrou de cabeça, levada por Carlinhos Lyra, o “Comuna”, como Bôscoli passou a se referir ao ex-parceiro. No centro nervoso do CPC, a cantora se viu diante de um novo mundo, completamente diferente da bossa nova, mais libertário e amplo, conectado à realidade do país”.

Dessa maneira, a menina criada no conforto do apartamento de frente para o mar de Copacabana, travou contato com uma realidade que desconhecia – e atribuiu essa descoberta ao cinema – mais precisamente, o envolvimento na realização cinematográfica inserida na lógica do Cinema Novo. Ora, o universo do cinema não havia chegado a Nara naquele momento. Ela se sentida fascinada pela sétima arte desde a adolescência. E, aliando a lida com o fazer cinematográfico ao contato com as contradições sociais brasileiras, ela acabou por unir o que considerava útil ao que já lhe era agradável. Nara diria, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS): “Nessa época, eu achei que ia ser montadora de cinema, fui aprender montagem, e tive uma certa convivência com essa realidade. Não foi através do morro mesmo não, foi através do cinema” (CARDOSO, 2021, p. 54).

Mas, para além do trabalho nas engrenagens cinematográficas, a descoberta de que nem todo mundo dispunha de dinheiro nem de tempo para tocar violão na hora em que quisesse, ou de que tampouco havia apartamentos espaçosos à beira-mar suficientes para todos que os quisessem. Saber que havia gente passando necessidades que para ela eram inimagináveis teve para Nara o impacto de afetar sua carreira, suas noções estéticas e, por que não dizer?, de afetar sua postura existencial. Numa participação no programa *Ensaio*, dirigido por Fernando Faro na TV Cultura de São Paulo, Nara rememorou:

---

<sup>59</sup> Os cinco curtas-metragens que compõem o longa *Cinco vezes favela* são dirigidos pelos cineastas Cacá Diegues (com quem Nara seria casada entre 1967 e 1977 e teria os filhos Isabel e Francisco), Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Marcos Faria e Miguel Borges.

No meu primeiro disco, por incrível que pareça, eu tava tão ligada ao movimento de Bossa Nova, mas eu, quando fui fazer meu primeiro disco, eu rompi com a Bossa Nova. Porque foi uma fase pra mim, pessoalmente, que eu descobri um outro lado da vida e do mundo que não era só o sorriso, a flor e o amor. E eu fiquei impressionada com as coisas que eu não sabia e que eu descobri naquele momento. Eu descobri que havia fome, eu descobri que havia morro. Eu descobri que havia pessoas pobres. Porque eu nunca tinha me dado conta, porque, naquela época, eu tinha quinze anos, catorze anos, eu não me dava conta<sup>60</sup>.

Em outra entrevista, a que concedeu ao Museu da Imagem e do Som em 1977, Nara reforçou a conscientização por que passou naquele momento de descobertas – afetando-a a ponto de mudar seu comportamento e impeli-la a tomar uma posição em meio ao espaço de possibilidades que lhe eram oferecidas – talvez a menos confortável:

Todo aquele movimento me impressionou muito, sabe? De tomar conhecimento de uma realidade social que eu não conhecia, absolutamente, nunca tinha ouvido falar. E eu pensei, puxa!... Porque eu era uma menina muito angustiada, desde a infância. Eu era meio fossenta<sup>61</sup>, cê tá entendendo? [...] Meio problemática. Meio baixo astral. E, de repente, eu, quando descobri essas coisas, eu disse: puxa vida, eu talvez possa prestar um serviço, talvez eu possa fazer da minha vida uma vida útil<sup>62</sup>.

O “morro”, ou o imaginário de marginalidade social que o envolvia, veio a fazer parte da busca de Nara por se comprometer com uma arte mais “popular”, através de uma conexão mais intensa com o que seriam as manifestações artísticas mais ligadas às raízes brasileiras. Nara, então, embarcou com Lyra numa “transa” com os chamados sambistas do morro, Cartola, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho. Envolveu-se com eles, convidou-os a seu apartamento e aprendeu suas canções, disposta a gravá-las em disco. Dessa troca de saberes, ela extraiu repertório para seu LP de estreia, lançado em 1964, que não trazia canções diretamente filiadas ao já clássico cancionário da Bossa Nova, mas sim interpretações feitas por Nara dos sambas “do morro” – embora, a considerarem-se as harmonias e os músicos envolvidos nas gravações, assim como, obviamente, as próprias disposições incorporadas por Nara durante o longo tempo em que conviveu *in loco* com o que seria o coração dos cânones bossanovistas,

<sup>60</sup> Trecho da entrevista de Nara a Fernando Faro no programa *Ensaio*, da TV Cultura. Consta de uma compilação de programas especiais de que a cantora participou na televisão, em diferentes épocas e emissoras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTTtm4Q9dj8>. Acesso em 13 de fevereiro de 2022.

<sup>61</sup> Por “fossenta”, entenda-se a pessoa que está “na fossa”, ou seja, em estado de angústia, tristeza, insegurança existencial, melancolia, depressão, etc. Note-se que o termo é de uma época em que os diagnósticos sobre transtornos desse tipo ainda não tinham o rigor científico de hoje.

<sup>62</sup> Trecho da entrevista de Nara a Fernando Faro no programa *Ensaio*, da TV Cultura. Consta de uma compilação de programas especiais de que a cantora participou na televisão, em diferentes épocas e emissoras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTTtm4Q9dj8>. Acesso em 13 de fevereiro de 2022.

possa-se dizer que o disco estaria, sim, permeado pela estética da Bossa Nova. “Assim como eram – antes de o gênero nascer – os álbuns de Dorival Caymmi, Ary Barroso, Sylvinha Telles, Mário Reis, Dick Farney e Tito Madi”, como registra Cardoso (2021, p. 54).

Por falar em disposições incorporadas, que levam a que nos lembremos do conceito de *habitus*, há histórias curiosas que ficaram das “transas” entre os sambistas vindos do morro e os jovens músicos “bem-nascidos” e criados na zona sul carioca que evidenciam a falta de tato dos segundos para lidar com os primeiros. Carlos Lyra podia estar bem-intencionado ao convidar bambas como Cyro Monteiro, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Cartola, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva ao apartamento que dividia com o compositor Nelson Lins de Barros em Ipanema. O propósito do encontro era estabelecer contatos, aproximar-se, trocar informações, deixar e receber “um tanto” e compor novas canções com eles. Mas, na hora de servir os convidados, Lyra pôs em seus copos cachaça e cerveja, e não o uísque que ele, o dono do apartamento, costumava beber com seus convidados mais frequentes – ou seja, os que eram do seu “meio social”. Cardoso (2021, p. 61) relata que coube a Cyro Monteiro soprar no ouvido de Lyra e reparar o erro: “Cyro corrigiu a gafe a tempo, explicando a Lyra que pobre também gostava de bebida boa”.

Ruy Castro também relata essa mesma história em seu livro sobre a Bossa Nova, mas não informa ter havido correção da gafe por parte de Cyro Monteiro ou de quem quer que fosse. Por essa versão, a cerveja desceu em volume semelhante ao das antigas Sete Quedas. Castro prefere incluir em seu relato um comentário atribuído ao jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão, que teria testemunhado a cena em que Lyra e Barros ofereciam as bebidas mais baratas aos sambistas, enquanto em seus próprios copos havia um líquido escocês de estirpe mais “nobre”: “Não lhes passava pela cabeça que os crioulos também pudessem gostar de uísque” (CASTRO, 2021, p. 342). O autor acrescenta ainda uma nova informação, também creditada ao testemunho de Tinhorão, sobre a ausência de resultados significativos nas tentativas de compor em conjunto com os bambas do morro. O principal motivo seria a incompatibilidade provocada pela total diferença de metodologias criativas entre compositores cujas formações provinham de universos sociais tão diferentes.

O resultado dessas tentativas de compor juntos foi píffio, segundo Tinhorão, porque a linguagem musical de Nelson e Carlinhos, quisessem eles ou não, era muito elaborada para a de Cartola ou Nelson Cavaquinho. A solitária parceria a resultar daquelas cataratas de cerveja foi o “Samba da legalidade”, de Carlinhos com Zé Kéti – não por acaso, o único dos três sambistas que não era músico e capaz de contribuir apenas com o *know-how* de primitivismo. Acabaram todos se convencendo de que o melhor era

continuar cada macaco no seu galho, embora isso não impedisse que as composições quase inéditas daqueles sambistas pudessem ser gravadas de uma maneira *moderna* – digamos, Bossa Nova. O que Nara imediatamente quis fazer. (CASTRO, 2008, p. 343)

Castro informa ainda, com seu estilo impregnado de sarcasmo, que, quando foi sua vez de se reunir com os sambistas, a fim de coletar canções para seu disco de 1964, Nara foi uma anfitriã mais cuidadosa em relação aos tira-gostos: “Durante meses, foi a sua vez de reunir Cartola, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho no enorme apartamento da av. Atlântica. Ela não cometeu a gafe de Carlinhos e Lins de Barros e serviu-lhes convenientemente uísque, deixando-os sentir pelo menos o doce aroma da burguesia, enquanto aprendia seus sambões” (CASTRO, 2008, 343).

Nara precisava se esforçar para provar ser capaz até mesmo de atuar na militância junto ao CPC. Entre seus próprios pares, parecia haver certas desconfianças com relação ao seu comprometimento com as causas sociais. Afinal, o próprio Carlos Lyra não parecia convicto de que ela havia de fato mudado de ares. Embora ela e Lyra tenham atuado juntos nessa empreitada, não parece ter sido tão simples, pelo menos para o compositor, admitir a solidez da mudança de rota empreendida por Nara desde que se afastara da Bossa Nova e assumira uma postura mais assertiva em relação a temas sociais. Segundo Cardoso (1997), o compositor chegou a manter certas reservas em relação à forma com que ela se saíria, considerando-se suas origens e, por que não dizer, o *habitus* a cujas disposições ela recorria em suas tomadas de posição. Não parecia tão simples, para alguém criado no conforto da zona sul, de repente lidar com a pobreza brasileira – ainda que esta lhes chegasse mais como matéria-prima para criações artísticas. No entanto, como o próprio biógrafo observa, talvez fosse mais simples para Lyra superar suas inseguranças em relação a Nara: bastava que o compositor se olhasse no espelho.

Escalado para cuidar da parte musical dos espetáculos do CPC, Carlinhos Lyra ainda não tinha planos muito definidos para Nara. Mesmo que, estimulada por Ruy Guerra, ela se mostrasse interessada em participar das atividades organizadas pelo Centro Popular de Cultura, o compositor tinha um pé atrás em relação ao real engajamento de uma cantora criada na avenida Atlântica e tão fortemente associada à bossa nova.

Ao estigmatizar Nara, Carlinhos ignorava a própria origem – e da maioria dos expoentes do CPC –, estudantes universitários de classe média, rompidos com os valores burgueses e comprometidos com as causas sociais. E se havia alguém ali visceralmente ligado à bossa nova, este era Lyra, parceiro de Bôscoli em “Canção que morre no ar”, “Sem saída” e “Se é tarde me perdoa”, as três canções incluídas no seu terceiro disco, Depois do Carnaval – O sambalço de Carlos Lyra, lançado em 1963.

Lyra se dizia catalisador de um novo movimento artístico, o sambalço, neologismo que criou para distinguir a alienada e pueril bossa nova do que ele estava disposto a fazer: uma música afinada com as bandeiras de seu grupo político – a defesa dos valores da cultura brasileira e dos anseios do povo. (CARDOSO, 2021, p. 59)

Para Ruy Guerra, com quem Nara iniciou um namoro após o rompimento com Bôscoli, não pareciam haver na personalidade da cantora tantos motivos para insegurança. A despeito das eventuais contradições que pudessem ser identificadas em Nara, ele as interpretava como elementos componentes de uma personalidade mais forte e impetuosa do que poderia parecer à primeira vista – conclusão a que chegou assim que a conheceu, quando foi convidado pelo compositor Sérgio Ricardo para uma roda de Bossa Nova no apartamento da família Leão:

Fiquei impressionado com Nara e suas contradições. Num primeiro momento, ela parecia carregar todos os clichês de menina. A baixa estatura, o corpo mignon, a franja caída na testa, a timidez, a voz pequenininha. Mas essa fragilidade era só aparente. Ela tinha uma postura interior muito forte, um horizonte, um jeito calmo e ao mesmo tempo impositivo de articular as palavras e os pensamentos. Parecia que não estava enxergando nada ao seu redor, mas estava. E mais que todos os outros naquela sala. Eu só achava – e disse isso a ela – que Nara precisava cantar “para fora” e dar um jeito de sair daquela redoma imposta pelos pais e de certa forma por alguns companheiros de música. (CARDOSO, 2021, p. 57)

Como sugestões práticas para se livrar dessa “redoma”, Guerra sugeriu a Nara “se posicionar mais fortemente como mulher” (CARDOSO, 2021, p. 58), além de fazer-lhe sugestões de leitura. Segundo Cardoso (2021, p. 58), ela apreciou, de modo especial, a obra *O segundo sexo*, da francesa Simone de Beauvoir, uma referência em bibliografia sobre feminismo.

Era essa a Nara que, em 1964, tendo sido acometida por um alegado problema nas cordas vocais, propunha sua substituição no espetáculo pela totalmente desconhecida Maria Bethânia. Apesar da legitimidade que emanava de sua figura – legitimidade que lhe fornecia níveis crescentes de capital simbólico nessas sucessivas disputas de sentido, a presença de Bethânia no espetáculo não fora uma sugestão acatada por unanimidade. Mas Nara fincou pé, insistindo em que, para ocupar seu lugar, teria de ser aquela adolescente que ela conhecera em Salvador, meses antes, durante uma viagem pelo Nordeste – viagem essa que estava em sintonia com a nova postura que revelara após afastar-se (pelo menos teórica e temporariamente) das origens bossanovistas.

### 3.1.4 “Transas” na Bahia

A escolha de Bethânia como substituta não foi algo surgido do nada. É claro que, para recomendá-la, Nara considerava que a conhecia bem – ou, pelo menos, conhecia suficientemente sua capacidade de cantar e interpretar para saber que ela conseguiria cumprir a missão de substituí-la – ainda que a garota baiana fosse, em relação a Nara, algo como uma antípoda, em todos os sentidos. Era morena, de origem nordestina, com voz grave, rascante, nariz aquilino, testa proeminente, entrando no lugar de uma moça tida como “fina”, cuja voz possuía alcance infinitamente menor que o de Bethânia, além de ser mais aguda. Nara era o retrato bem-acabado do que se imaginava ser a imagem de uma moça “bem-nascida” da zona sul carioca – vide a sugestão de Vinícius de Moraes para que ela protagonizasse o musical *Pobre menina rica*, um ano antes. Bethânia, não. Em lugar da aparência delicada de Nara, possuía traços agrestes, sintonizados com sua voz – e, talvez, também mais condizente com as características de uma personagem que devia interpretar uma canção como *Carcará* (João do Vale – José Cândido), sobre a ave que mata e devora animais de pequeno porte em regiões secas do Nordeste, além de declamar, em voz possante, dados sobre a seca e a migração de nordestinos para o Sudeste. Havia nela potencial para uma interpretação mais agressiva, por assim dizer. Mas como chegara ao conhecimento de Nara a existência de Bethânia?

Depois de gravar seu disco de estreia pela gravadora Elenco, Nara se dedicou a uma turnê de pesquisa pelas regiões Norte e Nordeste, cuja escala final foi em Salvador. Enquanto a “turma do Vila Velha” se dedicava aos ensaios para a temporada de espetáculos que faria no teatro, a cantora foi recebida por Carlos Coqueijo, o mesmo que apresentava o programa *Música e poesia* na TV Itapoan, no qual Gal vira Caetano pela primeira vez, antes de conhecê-lo pessoalmente, e que também escrevera a Aloysio de Oliveira, recomendando-lhe que procurasse o grupo da “turma do Vila Velha” para que gravassem no selo Elenco. Amigo de figuras como Jorge Amado e Dorival Caymmi, crítico musical e pianista, Coqueijo era considerado uma autoridade em matéria de cultura em Salvador. Era uma espécie de referência para quem passasse pela capital baiana e tivesse algum interesse em conhecer o universo artístico soteropolitano. Daí a passagem de Nara por sua casa. A cantora falou-lhe sobre as pesquisas que vinha fazendo e destacou sua curiosidade a respeito do samba de roda do Recôncavo baiano. Mencionou ainda a forma como a Bahia lhe despertava interesse, sobretudo após ter conhecido os afro-sambas compostos por Baden Powell e Vinícius de Moraes. Foi a deixa para que Coqueijo se lembrasse dos jovens estudantes que estavam se



apresentando no teatro Vila Velha – entre os quais figuravam dois irmãos vindos justamente de Santo Amaro da Purificação, situada no coração do Recôncavo. Coqueijo viu ali uma oportunidade de concretizar o desejo que ele avistara ao escrever para Aloysio de Oliveira, e encarregou de acompanhar Nara Roberto Santana (CARDOSO, 2021, p. 73) – o mesmo que havia apresentado Gil a Caetano em 1963 e que vinha atuando como produtor, diretor e iluminador nos espetáculos apresentados pela turma.

O que ocorreu então, assim que Nara se viu frente a frente com os baianos, houve uma espécie de troca de deslumbramentos. Iniciava-se ali uma “transa” durante a qual a memória, os afetos e a dimensão criativa seriam mobilizados de parte a parte, simultaneamente, num movimento circular e único. Os jovens que ela acabava de conhecer eram tributários da Bossa Nova, assim como ela, mas não da mesma forma que seus amigos do Rio de Janeiro. Eles encaravam a Bossa Nova e João Gilberto como motivos de culto, mas não se limitavam a esses elementos nem desprezavam tudo o que não fosse diretamente ligado a esse universo. Havia, na relação desse grupo com o gênero criado por João Gilberto um quê de dimensão criativa bem maior do que Nara estava acostumada a ver. Eles veneravam esse universo, mas, na “transa” que estabeleciam com ele, deixavam um espaço generoso para que se manifestasse, através de seu processo criativo, a síntese, a dimensão criativa que lhes permitia encantar Nara, uma bossanovista orgânica, a despeito das rugas recentes que cultivava com os bossanovistas do Rio. Como autênticas manifestações dessa síntese, havia a seleção de canções autorais que eles apresentavam nos ensaios, ao lado dos clássicos já conhecidos.

Da parte dos baianos, o deslumbramento foi em razão de terem ali, à sua frente, a assisti-los, alguém que praticamente se confundia com a Bossa Nova, a mesma Bossa que era a responsável por uni-los em grupo e que era também o principal motivo para estarem ali, criando músicas e interpretações, além de propor com originalidade novas maneiras de intervir no campo cultural brasileiro.

Ela ficou absolutamente encantada com os baianos. Era evidente a admiração daqueles jovens pela bossa nova e a escola de canto de João Gilberto, assimilada desde que ouviram a “bíblia” – o disco *Chega de saudade*. Porém, não se comportavam como fãs deslumbrados, preocupados em reproduzir no palco apenas a veneração por um gosto musical. Cantavam Tom Jobim, Carlos Lyra e Roberto Menescal, assim como Noel Rosa, Ary Barroso, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. Sem amarras nem preconceitos. E também veneravam os afro-sambas de Vinícius e Baden – os ensaios se encerravam com o grupo cantando “Samba da bênção”. Bethânia, a caçula, com apenas 16 anos, foi quem mais impressionou Nara. (CARDOSO, 2021, p. 74)

Ao lado de Nara, os baianos ouviram uma gravação em áudio do espetáculo *Nova bossa velha, velha bossa nova*, que haviam apresentado no teatro Vila Velha. Eles se preparavam, então, para elaborar o que seria o roteiro do próximo show a ser organizado pela turma: o espetáculo solo de Bethânia, que, como já informamos anteriormente, chamar-se-ia *Mora na filosofia* e seria o primeiro dos shows individuais após os coletivos. Além de ouvir o conteúdo gravado, também conheceu, tocadas ali mesmo ao violão, algumas canções autorais dos compositores do grupo. Nara também apresentou a eles algumas canções inéditas, que ela havia coletado em sua “transa” com os sambistas de morro do Rio. Entre essas canções, havia as que ela havia acabado de gravar, como *Opinião* e *Acender as velas* (ambas de Zé Kéti), que, tempos depois, viriam a fazer parte do espetáculo *Opinião* – e, portanto, seriam cantadas no palco por Nara e, conseqüentemente, pela própria Bethânia. Anos depois desse encontro, Nara relembriaria suas sensações ao conhecer os jovens baianos:

Realmente, naquele tempo, quem mais me impressionou do grupo foi Bethânia, que tinha uma voz muito pessoal. E conheci Caetano aí. Trouxe uma fita deles, gravaram pra mim. Eu fiquei muito impressionada com aquele grupo todo, que tinha músicas excelentes. Trouxe uma fita deles para gravar. E, infelizmente, a ciclagem... Eu não tinha gravador de pilha, a ciclagem da Bahia não era a mesma ciclagem do Rio. Então, eu nunca pude gravar essas músicas. Até hoje eu lamento<sup>63</sup>.

Nara se referia a um problema técnico no aparelho com o qual ela tentou registrar em áudio as canções ouvidas na Bahia para que, assim que retornasse ao Rio, escolhesse qual – ou quais – ela iria gravar e lançar em seu próximo disco. Entre as que havia gravado, estava *É de manhã*, de Caetano. Se tal contratempo não houvesse ocorrido, o surgimento do “grupo baiano” em âmbito nacional, portanto, poderia ter acontecido um pouco antes, e de maneira diferente – e, por outro lado, a discografia de Nara também teria sido diferente, já que realmente apreciara as novidades conhecidas em Salvador e se dispusera a lançá-las. Caso esse desejo se houvesse concretizado, os baianos não seriam os únicos compositores a serem lançados por Nara. Impetuosa em sua busca por novos materiais, ela revelaria ainda jovens autores como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Jards Macalé e Sidney Miller (1945-1980).

Mas Nara encontraria uma maneira indireta e, talvez, involuntária de lançá-los publicamente mesmo assim, ao pedir que Augusto Boal mandasse buscar Bethânia em

---

<sup>63</sup> Trecho da entrevista de Nara a Fernando Faro no programa *Ensaio*, da TV Cultura. Consta de uma compilação de programas especiais de que a cantora participou na televisão, em diferentes épocas e emissoras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTTtm4Q9dj8>. Acesso em 13 de fevereiro de 2022.

Salvador para que o espetáculo *Opinião* pudesse continuar sua temporada com a adolescente baiana em seu lugar. Agindo dessa forma, Nara colaborou como uma eficiente intermediária para que, no dizer de Caetano, houvesse a “constatação do inevitável”, ou, como preferiu Bethânia, que seu “conto de fadas” pessoal começasse (ou continuasse?) a ser “escrito”. Bethânia, a quem já chamamos aqui de “ponta-de-lança”, foi também, então, algo como uma “flecha” que primeiro atingiu as terras cariocas para, em seguida, já detendo relativo capital simbólico por ter deslanchado como cantora, graças a seu desempenho no *Opinião*, encarregar-se de trazer para junto de si os demais companheiros que haviam ficado na Bahia.

### **3.1.5 Uma cantora “internacional”**

Concebido para ser uma resposta, dentro das possibilidades, ao golpe militar e à ditadura recém-implantada, que àquela altura já fechara a UNE, o CPC e o CTI de que Nara Leão fizera parte, além de uma série de outros atos arbitrários, o espetáculo *Opinião* havia sido idealizado pelo Grupo Opinião e pelo Teatro de Arena, com texto assinado por Paulo Pontes, Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, que acumulava a direção geral. No elenco, Nara Leão e os compositores Zé Kéti e João do Vale, acompanhados no palco pelos músicos Roberto Nascimento, no violão; Alberto Hekel Tavares, na flauta; e João Jorge Vargas, na bateria. A direção musical ficou sob a responsabilidade de Dori Caymmi. O texto trazia uma colagem cujas fontes incluíam desde canções, notícias de jornal e citações de livros até dados estatísticos sobre migração de nordestinos para o Sudeste, além de depoimentos pessoais dos “atores” em cena. Enfim, funcionava, para quem o assistia, como uma sessão de cartarse coletiva. Chorava-se, aplaudia-se, vibrava-se. Afecções tornavam-se praticamente palpáveis no ambiente do teatro.

Criado na esteira do sucesso obtido pelo LP *Opinião de Nara*, o segundo da carreira da cantora, lançado pela Philips em novembro (e que servira de inspiração para os criadores), o espetáculo vinha alcançando bastante sucesso desde sua estreia, em 11 de dezembro de 1964, no teatro do Super Shopping Center, no bairro carioca de Copacabana. Em meio a esse sucesso de público, no final de janeiro de 1965, Nara alegou um problema nas cordas vocais e pediu para ser substituída. Provisoriamente, entrou em seu lugar Suzana de Moraes (1940-2015), filha de Vinícius. Entretanto, os incômodos nas cordas vocais – que de fato existiam – não eram os únicos empecilhos para que Nara continuasse envolvida com o espetáculo. Anos depois, em seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som, ela reconheceria ter havido

um desgaste. Porém, mais que cansaço físico e dor na garganta, havia uma espécie de desencanto com o que o *Opinião* havia se tornado – o que, a despeito do sucesso de público (ou justamente por isso), era menos do que ela esperava quando se juntou àquela empreitada de arte participante. Nara esperava que, dada sua condição de espetáculo de resistência, teria de haver algum resultado prático para além do êxito artístico e comercial. No mesmo depoimento, ela reconheceria que “não fez muita força para ficar boa” dos problemas nas cordas vocais.

Eu achava a proposta do *Opinião* muito importante, eu estava cumprindo um papel social e aquilo me agradava. [...] Mas depois que eu vi que era um sucesso e todo mundo gostava, me deu certa frustração, porque eu achei que ia acontecer alguma coisa e foi um sucesso, um consumo. (CARDOSO, 2021, p. 84)

Ato contínuo, pouco tempo depois, tocou o telefone na casa da família Velloso, em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo baiano. Segundo Calado (1997, p. 60), Bethânia ouvia *O último desejo*, samba de Noel Rosa, quando foi interrompida pelo ruído do aparelho telefônico e se levantou para atendê-lo. Calado (1997, p. 60) contabiliza que pelo menos três tentativas de conversa teriam sido abortadas pelo meio (afinal, a garota desligava o aparelho por achar que fosse um trote). Na quarta ligação, a atriz Nilda Spencer, do outro lado da linha, falando de Salvador, conseguiu transmitir o recado que recebera do Teatro de Arena, do Rio: queriam falar com uma jovem chamada Maria Bethânia, pois precisavam que ela fosse ao Rio com urgência para substituir Nara Leão na temporada do espetáculo *Opinião*. Depois de absorver o impacto da notícia, e após muita conversa em casa, seu Zeca concordou que a filha fosse ao Rio – desde que seu irmão Caetano fosse junto e a acompanhasse durante a temporada carioca. Anos mais tarde, Bethânia contaria que, ao partir para o Rio, deixou para trás uma paixão pelo diretor de teatro João Augusto de Azevedo, do Teatro dos Novos: “Ele que me pediu para não vir. Eu nunca duvidei, nunca pensei assim: vou ou não vou? Jamais. Vou. Sempre foi: vou. Fui falar com ele. Aí, ele disse: não vá. Ele me pediu. E eu era muito apaixonada por ele. Eu era perdida por ele. E eu falei: mas eu vou. E acabou<sup>64</sup>”.

Tomada a decisão, a dupla embarcou de ônibus para Salvador, onde já havia duas passagens aéreas à sua espera. De lá, os irmãos tomaram o avião com destino à capital carioca.

---

<sup>64</sup> Entrevista de Maria Bethânia ao programa *Conversa com Bial*, exibido pela TV Globo em 2 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqS0--IXAU>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2022.

Quando finalmente chegaram ao teatro e Bethânia se apresentou para o pessoal do Arena, começaram as primeiras reações – e diziam respeito à aparência física de Bethânia: o corpo muito magro, a pele morena, o nariz aquilino e os cabelos crespos a tornavam muito diferente do *layout* zona sul de Nara e até mesmo de Suzana de Moraes, que substituiria a titular enquanto Bethânia se preparava para assumir definitivamente o papel que lhe caberia na peça.

“Ela é muito feia!”, alguém chegou a dizer, antes mesmo que Bethânia tivesse a chance de fazer um teste.

Porém, a madrinha Nara Leão bateu o pé, argumentando:

“E daí? Ela fica iluminada quando canta!” (CALADO, 1997, p. 62)

Enquanto suas características físicas eram avaliadas sem que ela soubesse, Bethânia incomodou-se porque ninguém a chamava para ouvi-la cantar, nem lhe informavam quando ocorreria a audição. Impaciente, abordou o diretor Augusto Boal:

“O senhor não é o diretor?”

“Sim...”

“E não vai me ouvir cantar não?”

“Vou, na primeira oportunidade...”

“Mas como o senhor pode dizer que eu vou fazer o show se ainda não me ouviu cantar? Pelo amor de Deus, moço!”

Rindo muito, pela bronca que acabara de levar da espevitada garota, Boal marcou imediatamente uma audição, para a qual foram convidados alguns jornalistas e artistas. Sem ter tido tempo para aprender as canções do espetáculo, dois dias depois, Bethânia repetiu no palco do Teatro de Arena o repertório que estava acostumada a cantar, incluindo *De Manhã* (de Caetano) e *Mora na Filosofia* (Monsueto). (CALADO, 1997, p. 62)

A audição “foi um sucesso” (CALADO, 1997, p. 62). Boal recordaria, anos depois, que, quando enfim pôde ouvi-la cantar, ele se sentou no centro da arena e pediu que Bethânia se sentasse numa poltrona da plateia, à sua frente. Ao lado dela, o irmão Caetano a acompanhava ao violão. O diretor admite que, após o fim da primeira canção, já estava decidido a incorporá-la ao espetáculo. Mas, mesmo assim, pediu que ela cantasse mais. E, à medida que avançava de uma canção à outra, Boal se deu conta de que o teatro estava se enchendo de pessoas que estavam do lado de fora e, ao ouvirem aquela voz, entraram para ouvi-la e ver de quem era. “É por isso que eu digo que Bethânia foi a primeira atriz, ou a primeira cantora, a estrear no dia do teste”, diria Boal<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> A descrição da cena, incluindo a declaração final, é feita por Augusto Boal num documentário produzido para a televisão francesa. Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XtwB-S7cv2I>. Acesso em 16 de fevereiro de 2022.

Bethânia relata que Boal foi claro ao lhe dizer que ela substituiria Nara por apenas cinco dias, pois, assim que os problemas na voz se resolvessem e a titular estivesse recuperada, ela retornaria ao seu posto no espetáculo. Mas, já no teatro, Bethânia diz ter encontrado Nara, o que lhe causou espanto. Afinal, ela não estava doente e prestes a voltar? Seu relato confirma o que Nara dissera ao Museu da Imagem e do Som: “Estranhei a presença dela ali: ‘Ué, você não está gripada?’. E ela: ‘É tudo mentira, eu não tenho nada. Eu não quero mais fazer o *Opinião*. Quero fazer outra coisa. E é você quem vai fazer agora””. (CARDOSO, 2021, p. 85) Inquieta, Nara logo passaria a estrelar outro espetáculo com Paulo Autran: *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes, com direção de Flávio Rangel, no Teatro de Arena. Porém, ela fizera a exigência de participar apenas da temporada carioca de *Liberdade, liberdade*. Assim, caso o espetáculo se estendesse por outras capitais, ela evitaria o desgaste que experimentara no *Opinião*.

Em sua audição, logo depois de cantar as músicas às quais estava habituada desde os espetáculos do Vila Velha, e de verificar que afinal fora aprovada, Bethânia recebeu pessoalmente os cumprimentos do poeta Vinícius de Moraes. Quatro anos depois, ao conceder entrevista à 11ª edição d’*O Pasquim*, publicada em 5 de setembro de 1969, Bethânia foi lembrada pelos entrevistadores de que, nessa audição, o “poetinha” teria dedicado especial atenção a um aspecto de sua figura – e não era exatamente a voz:

**O PASQUIM** – Naquela noite que você cantou pela primeira vez no Rio, no Teatro Opinião, o Vinícius de Moraes dizia assim: olha que pezinho que ela tem, olha que pezinho.

**MARIA BETHÂNIA** – O Vinícius é tarado. Aliás, naquela noite ninguém queria me ouvir, nem o pessoal do teatro. Eu chamava o Boal e falava com ele: me ouve, me ouve, mas ele dizia: estou ocupado, estou ocupado. Como é que eles poderiam saber se eu prestava ou não? Mas o Vinícius sempre gostou do meu pé, principalmente porque meu segundo dedo é maior que o dedão. Ele diz que tenho pé de estátua. (O PASQUIM, 1976, p. 61)

Augusto Boal, o diretor, também não ficou imune às características do canto de sua nova colega de trabalho no palco. Em entrevista à revista *O Cruzeiro*, ele expressou a surpresa que lhe tomara e lhe mobilizara os sentidos: “Ela canta num misto de dureza macha e violência do agreste, sem, no entanto, perder sua suavidade de mulher sofrida. Foi uma grande descoberta para mim e, daqui por diante, teremos de reavaliar todos os padrões que temos sobre cantoras” (CALADO, 1997, p. 62). Nem parece que Boal falava de uma garota de 18 anos, ainda um tanto apegada à família e que jamais havia vivenciado na prática as agruras típicas da vida dos migrantes que eram obrigados a deixar seus lugares de origem em busca de

alguma oportunidade de trabalho. A figura de Bethânia fazia evocar a “dureza” de que Boal falava – dureza essa que, de fato, faltava a Nara, que era detentora de outras qualidades, igualmente marcantes, mas de natureza diferente, que antes conferiam ao espetáculo um clima bem diverso daquele que viria a se estabelecer com a intervenção artística de Bethânia. A presença da baiana não modificava o conteúdo do *Opinião* – a não ser pela inclusão de *É de manhã*, de Caetano, que ela cantara na primeira audição e conseguira incluir na montagem do espetáculo; no entanto, as modificações não eram a ponto de torná-lo *outro* espetáculo. Mas as reações de quem o assistia, as mobilizações afetivas que ele era capaz de causar no público, devido à presença de Bethânia, essas sim, eram de natureza completamente diversa das que Nara era capaz de provocar.

Perceba-se como a chegada de Bethânia, antes mesmo de estreiar oficialmente no palco, já mobilizava o ambiente, provocando a reorganização de elementos já existentes e criando outros novos. Se, após ouvi-la cantar pela primeira vez, o próprio Boal comentou que a “descoberta” já significava, para ele e para os outros, a obrigação de “reavaliar todos os padrões que temos sobre cantoras”, óbvio que queria dizer que a baiana acabava de alterar os critérios de avaliação para se considerar boas ou más cantoras. Tendo saído da Bahia pela primeira vez na qualidade de cantora profissional, a garota já se tornara – ao menos segundo avaliação de Guilherme Araújo – uma artista “internacional” – e, como tal, teria dali por diante seus primeiros dias como uma nova “estrela” da música popular brasileira.

Seus colegas de espetáculo, Zé Kéti e João do Vale, passavam a impressão de que não se esforçavam para interpretar um papel. Afinal, interpretavam a si mesmos. Zé Kéti, autor da canção que dava título ao espetáculo, era o autêntico protótipo do sambista carioca que cantava sobre o cotidiano do morro; João do Vale, autor de Carcará, não fazia tipo quando relatava sua sina de retirante nordestino: ele realmente saíra adolescente de São Luís do Maranhão, onde vendia laranjas na rua, e fizera uma longa viagem em direção ao Sudeste, passando antes por Ceará e Minas Gerais, alternando-se entre vagões de trem e boleias de caminhão. Quando finalmente chegou ao Rio de Janeiro, em 1950, ainda trabalhou como pedreiro, antes de se integrar ao cotidiano artístico da cidade. No espetáculo dirigido por Boal, Tanto Zé Kéti quanto João do Vale faziam ali o mesmo que já fazia o ator Flávio Migliaccio, cuja experiência já relatamos na introdução: ao ser dirigido no Teatro de Arena pelo mesmo Augusto Boal que agora dirigia Zé Kéti e João do Vale, ele não precisava se esforçar ou passar por algum processo de estudo para fazer o que seu diretor pedia: ser “natural”. Então,

como ele mesmo disse, apenas pôs seu corpo e sua voz no palco, deixando que seu *habitus* se manifestasse naturalmente. Era isso o que os dois compositores agora faziam, literalmente: punham seus corpos e suas vozes no palco do *Opinião* e deixavam que suas disposições se manifestassem perante o público. Até os textos que diziam, entre uma canção e outra, eram relatos de experiências pelas quais eles de fato haviam passado. Zé Kéti, por exemplo, contava como adquiriu o apelido que se tornou seu nome artístico: em criança, a mãe o deixava em casa e saía para trabalhar, e, quando retornava, ouvia lhe dizerem que, enquanto ela estivera fora, seu filho Zé havia se comportado, havia ficado “quieto”, ou “quietinho” – o que evoluiu para “Kéti”, que ele dizia ter feito questão de escrever com “K”. A plateia ria e aplaudia. João do Vale, por sua vez, contava o que ouvia dos caminhoneiros com quem trabalhara quando fora ajudante de caminhão, antes de chegar ao Rio. Tendo direito a apenas uma refeição por dia, eles pediam que ele escolhesse qual seria: “E aí, neguinho, hoje vai querer almoçar ou jantar?”

Para Bethânia, o processo criativo tinha de ser diferente. Se não havia como interpretar a garota carioca da zona sul vivida por Nara, por motivos óbvios (ora, a baiana não tinha o *physique du role* necessário para convencer no papel), ela teve de se esforçar para desenvolver suas veleidades de atriz e compor o personagem da retirante nordestina. Afinal, Bethânia crescera em uma família de classe média na região do Recôncavo baiano, onde a cor, o clima, as paisagens e as pessoas pouco têm em comum com a aridez do sertão existente em estados nordestinos – e mesmo em outras regiões sertanejas da própria Bahia, como nas cidades onde cresceram Gil e Tom Zé (Ituaçu e Irará, respectivamente).

Mas o desempenho de Bethânia levou a que aquela imagem de nordestina agreste, dura, ficasse impregnada à sua *persona* pública naquele momento inicial de sua carreira, tornando-a um exemplar autêntico do que então era chamado de “canção de protesto”. A pecha lhe chegou na mesma medida em que o sucesso de público e crítica se estabeleceu e a transformou rapidamente numa “estrela” da música popular, modificando-lhe a estatura enquanto artista. A garota que, ao chegar, fora chamada de “feia” e tivera de gritar para ser ouvida pelo diretor, transformou-se em pouco tempo numa artista de prestígio nacional. Em março, gravara pela RCA Victor o primeiro disco de sua carreira: um compacto simples que trazia, no lado A, o sucesso *Carcará*. No lado B, *É de manhã* – no que acabou por ser também o primeiro registro profissional em disco de uma música de Caetano. Depois do sucesso da temporada no Rio de Janeiro, *Opinião* seguiu para São Paulo e, em seguida, Porto Alegre.



Tornou-se um sucesso absoluto de público. Até agosto de 1965, havia sido visto por cerca de 100 mil espectadores (CASTRO, 2008, 349). Em meio a essa escalada, Bethânia sentira o volume de seu capital simbólico se dilatar a olhos vistos – apesar do tempo de carreira profissional absurdamente curto. Agora, Bethânia não só era ouvida, como era, ao mesmo tempo, solicitada para diversos compromissos e atendida em suas exigências.

Que o diga o próprio diretor Augusto Boal. Depois da temporada com o *Opinião*, e tendo já encenado um espetáculo posterior em São Paulo, o musical *Arena conta Zumbi*, assinado por Gianfrancesco Guarnieri e pelo jovem compositor Edu Lobo, Boal propusera a Bethânia que voltassem a trabalhar juntos num novo espetáculo para o Teatro de Arena, em São Paulo. A cantora topou. Mas, para que a “transa<sup>66</sup>” entre ambos, iniciada com o *Opinião*, pudesse prosseguir, ela impôs suas condições.

Maria Bethânia passou a ser para Boal a rainha da qual não queria mais se separar. Mesmo quando teve de se mudar para São Paulo para trabalhar no Teatro de Arena, esperou a ocasião certa para levar Bethânia consigo. Não conseguiu na primeira tentativa, mas só em setembro de 1965, quando lhe propôs um novo trabalho intitulado *Arena canta Bahia*, um espetáculo musical sobre a história mais recôndita da Bahia, que passava por personagens ilustres daquelas terras como Lampião, por exemplo. Nada muito ousado, poderíamos pensar. Para um olhar mais atento, no entanto, o espetáculo de Boal era um grito contra a repressão perpetrada pelo regime militar. Era a ocasião certa para envolver Bethânia, que aceitou com uma condição: Boal deveria contratar todos os músicos do grupo baiano.

Poucos dias depois, Tom Zé, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Piti, um jovem cantor que tinha participado de alguns espetáculos no Teatro Vila Velha, desembarcaram em São Paulo. Para completar o grupo faltavam alguns elementos. Boal chamou Jards Macalé, violonista que já tinha colaborado no espetáculo *Opinião* em São Paulo, Roberto Molim na bateria e Benê Dantas na flauta. Todo o elenco se hospedou no modesto Hotel Itaúna, na Avenida São João. Apenas Maria Bethânia ficou no luxuoso Excelsior. Os dias de ensaio eram particularmente intensos. Entre os músicos houve algum entrosamento e, ao mesmo tempo, algumas relações começaram a se complicar. Enquanto Jards Macalé teve de lidar com um amor não correspondido por Maria Bethânia, Tom Zé teve um pequeno envolvimento amoroso com Gal Costa. (SCARAMUZZO, 2020, p. 83)

Assim, exigindo que Boal incluísse seus companheiros no próximo espetáculo, Bethânia engrossava levemente os dados estatísticos (recitados por ela como recurso

---

<sup>66</sup> Aqui, o termo “transa” admite um sentido afetivo de natureza menos metafísica do que aquele que predomina em todo o trabalho. Explica-se: na entrevista que concedeu ao programa *Conversa com Bial*, da TV Globo, em 2 de agosto de 2019, Bethânia cometeu um ato falho ao se referir ao apresentador Pedro Bial como “Boal”. Depois de se dar conta do engano, disse estar pensando muito ultimamente em seu primeiro diretor da época do *Opinião*. Por fim, confidenciou: “É o meu primeiro amor. Você não queria saber?”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqS0--IXAU>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2022.

dramático em sua interpretação de *Carcará*<sup>67</sup>) sobre os contingentes de migrantes nordestinos na região Sudeste. Mantida, portanto, a coesão do grupo (apesar dos eventuais esbarros havidos por força da algumas diferenças em termos afetivos), a cantora assegurava que, pouco mais de um ano depois da estreia do *Nós, por exemplo* no teatro Vila Velha, em Salvador, a turma estreava um novo espetáculo, todos juntos novamente – e, pela primeira vez, fora das terras baianas. *Arena canta Bahia* estreava no dia 8 de setembro de 1965 no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e trazia para o público de São Paulo uma idealização da Bahia proposta por alguém com uma visão “de fora”. Como pudemos perceber de passagem no trecho extraído de Scaramuzzo (2020), biógrafo de Tom Zé, a prioridade fora dada pelo diretor Augusto Boal a uma mensagem de protesto contra a situação política e social do país, à época, e não propriamente às originalidades da cultura baiana. A mensagem política se sobrepôs aos elementos que pudessem remeter de fato ao imaginário baiano. De qualquer maneira, não houve grande sucesso de público ou de crítica. As possíveis sutilezas das mensagens políticas foram todas captadas pela censura, o que trazia contratempos diários para a montagem do espetáculo. As apresentações eram vigiadas diariamente. Os censores interviam nos roteiros, censurando algumas partes e comprometendo o conteúdo a tal ponto que o texto era, praticamente, reescrito a cada dia. O ápice dessa tensão se deu num episódio que demonstra, por uma via curiosa, a maneira como a figura de Bethânia alcançava notoriedade naqueles dias. Um coronel, responsável por fazer a vigilância num determinado dia, resolveu prender Plínio Marcos, então assistente de direção e, futuramente, consagrado como um dos principais dramaturgos do país. Não contente em detê-lo, o coronel ameaçou prender também os artistas. Como resposta, estes se recusaram a descer do palco para acompanhá-lo. A tensão atingiu seu auge. Até que a situação se resolveu, como relata Scaramuzzo (2020, p. 84): “O impasse foi resolvido graças à intercessão da filha do coronel, que convenceu o pai a deixar os artistas livres em troca de um autógrafa de Maria Bethânia”.

Depois de *Arena canta Bahia*, os baianos tiveram a oportunidade de gravar compactos simples pela RCA Victor. No entanto, mais uma vez, isso só ocorreu por conta da intervenção de Bethânia, que condicionou a gravação de seu disco a que a empresa gravasse também com seus companheiros. Scaramuzzo (2020, p. 85) registra que as gravações só se concretizaram

---

<sup>67</sup> Numa cena do *Opinião*, Bethânia interrompia a interpretação de *Carcará* para recitar números da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) sobre o fenômeno do êxodo rural no Brasil: “Em 1950, mais de 2 milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais; 10% da população do Ceará emigrou; 13% do Piauí; 15% da Bahia; 17% de Alagoas” (CALADO, 1997, p. 64).

“graças à habilidade de Maria Bethânia, que conseguiu convencer os produtores da RCA Victor”. Afinal, era uma cantora “internacional” – munida de legitimidade e alto grau de crença atribuída por outros agentes a seus “poderes”.

Em depoimento gravado para o documentário *Pedrinha de aruanda* (2006)<sup>68</sup>, a mãe de Bethânia e Caetano, dona Canô, relembra como ela e o marido, seu Zeca, se sentiram quando permitiram que a filha caçula fosse às pressas para o Rio, depois do telefonema de Nilda Spencer com a notícia de que o Teatro de Arena a queria para atuar no lugar de Nara Leão. “Quando ela saiu, Zeca ficou preocupado e eu disse: fica assim não, Zeca. Ela não fica lá, porque ela não pode substituir Nara Leão, a cantora que era Nara Leão. Portanto, não se preocupe, que ela vai voltar. Mas... Não voltou. Voltou outra. Maria Bethânia”.

De fato, Bethânia pôde substituir Nara – pelo menos no *Opinião*, registre-se. Na verdade, não a substituíra: entrara em seu lugar e desenvolvera um trabalho de natureza diferente, mobilizando afetos de natureza igualmente diferentes. E realmente ficou por lá. Quando voltou, já se tornara “outra” (quem somos nós para desmentir dona Canô?), dadas as experiências e as “transas” em que se envolveu por lá, sendo ainda tão jovem. “Foi duro”, admitiu a cantora, passados quase cinquenta anos. “Um exercício grande. Mas o alicerce que eles [*Canô e Zeca*] me deram, desde que nasci, foi o que me sustentou e me manteve, e me mantém. [...] Uma responsabilidade muito grande, muito cedo e muito inesperada [...] Faço psicanálise desde os 18 anos<sup>69</sup>”. E, além de ficar, também acumulou poderes suficientes para intervir de maneira decisiva para que os companheiros da “turma do Vila Velha” tivessem a opção de ficar – e de se tornarem “outros”. E também de se sustentarem e de se manterem, cada um à sua maneira e lidando com seus respectivos embates simbólicos e tendo à mão suas próprias estratégias.

### 3.1.6 Opiniões e reações

Enquanto o espetáculo *Opinião* fazia sucesso absoluto no Rio de Janeiro, primeiro com Nara Leão e depois com Maria Bethânia, a iniciativa de intervenção cultural esquerdizante imaginada pelo pessoal do *Opinião* se concretizava, pelo menos enquanto êxito de público. E, como se tratava de uma proposta estética acompanhada por uma postura de

<sup>68</sup> Dirigido por Andrucha Waddington e lançado em 2006, quando Maria Bethânia completou 60 anos, o documentário *Pedrinha de aruanda* mostra momentos de intimidade da cantora ao lado da mãe, dona Canô, e do irmão, Caetano Veloso, em Santo Amaro da Purificação.

<sup>69</sup> Entrevista de Maria Bethânia ao programa *Conversa com Bial*, exibido pela TV Globo em 2 de agosto de 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZqSO\\_-IXAU](https://www.youtube.com/watch?v=ZqSO_-IXAU). Acesso em: 16 de fevereiro de 2022.

resistência política de esquerda, naturalmente provocava *Reação*. Sim, não se espante, pois não há erro de digitação. O “R” é maiúsculo, mesmo, pois não se trata de um substantivo comum. É um nome próprio: nome que, por algum motivo, algum dos criadores do espetáculo imaginou que pudesse ser original. Mas que era isso mesmo que o título levava a crer: uma reação ao *Opinião* – agora, sim, em “r” minúscula, por ser, desta vez, um substantivo comum. Descontentes com o discurso abertamente contestador do espetáculo criado por Vianninha, Armando Costa e Paulo Pontes, e dirigido por Boal, alguns artistas se juntaram para criar um show que pudesse funcionar como uma reação à proposta do *Opinião*. E se tratava de uma “reação” em ambos os sentidos: por um lado, significava que alguns músicos, indignados com a linha ideológica que predominava no roteiro do espetáculo dirigido por Boal, acharam por bem reagir a ele. Por outro, seus criadores, em entrevistas, criticavam Nara e o que consideravam um “partidarismo” presente em *Opinião* – e, em razão disso, a fim de zelar pela “pureza” da música, que estava sendo ameaçada, diziam-se apolíticos. Era um espetáculo que, no dizer de seus próprios criadores, já nascera “reacionário”.

E que tinha sua existência justificada exatamente para isso: ser uma resposta ao sucesso de *Opinião* e de *Liberdade, liberdade*, espetáculos que, além de seus méritos artísticos, tinham o condão de transmitir uma mensagem de contestação. Os criadores de *Reação* acharam que era um absurdo o uso da música – especialmente da Bossa Nova – para a veiculação de mensagens políticas. E, talvez achando que não estavam eles próprios veiculando mensagens políticas, decidiram se juntar para montar o que consideravam uma necessidade de se combater os “subversivos”. Entre tais “subversivos”, estava Nara, que era destinatária explícita de um samba composto pelos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, chamado, não por acaso, *Resposta*: “Se alguém disser que teu samba/ Não tem valor/ Porque ele é feito somente/ De paz e de amor/ Não ligue não/ Que essa gente não sabe o que diz” (CARDOSO, 2021, p. 97). Além desse samba, o programa da peça trazia uma compilação de comentários feitos por Nara sobre a Bossa Nova, de modo a explicitar o que se supunha serem suas contradições. A isso, somavam-se comentários da imprensa sobre o mesmo assunto. Era recorrente, entre esses comentários, o nome do jornalista e compositor Sérgio Bittencourt, filho de Jacob do Bandolim e um dos mais contundentes críticos da virada à esquerda de Nara Leão após seu rompimento com a Bossa Nova.

Enquanto se organizava o show, os jornais da época começaram a anunciá-lo – o que parece ter despertado, na época, uma sensação de suspense em quem aguardava por novidades

a respeito dos espetáculos. O *Jornal do Brasil*, em sua edição de 14 de maio de 1965, trazia a seguinte nota:

**AGORA, REAÇÃO** – O Teatro Princesa Isabel anuncia, para o próximo dia 20, novo show noturno à base de música e texto: Reação, que segundo os produtores “dará oportunidade de defesa às críticas que serão feitas às situações musical e política da época atual”. Estarão em Reação Dorival Caimi Filho, Chico Feitosa, Marcos Valle, 3 – D Trio e *Maria da Graça (que veio da Bahia, com Maria Betânia)*. Texto de Roberto Jorge e Renato Sérgio, direção musical de Caimi Filho, coordenação de Maurício Tristão e direção-geral de Roberto Jorge<sup>70</sup>.

Leste corretamente, caro (a) leitor (a). O show *Reação* anuncia, como cantora, “Maria da Graça”, e faz questão de ressaltar, entre parênteses, tratar-se daquela garota “que veio da Bahia, com Maria Betânia”. Maria da Graça não é outra senão aquela que viria a se tornar Gal Costa, mas ainda utilizando seu nome de batismo, antes de ser artisticamente rebatizada por Guilherme Araújo, recém-chegada da Bahia e ainda desconhecida, enturmando-se nos meios artísticos em busca de oportunidades. E, neste caso, vendo-se escolhida como cantora num espetáculo teatral que se propunha a provocar uma polêmica reação a outro show que, naquele momento, contava com a participação em destaque de sua amiga da Bahia, Maria Bethânia.

Outro jornal carioca, *O Globo*, anunciava em sua edição de 15 de maio de 1965 a estreia de *Reação* para o dia 20 de maio, com a seguinte frase: “Vai dar o que falar dia 20, no Princesa Isabel<sup>71</sup>”. Um dia depois, em 16 de maio de 1965, o *Correio da Manhã* também trazia uma nota, um pouco mais prolixa do que a d’*O Globo*: “E como a moda pegou, do gênero que não é bem cá nem lá, os espetáculos musicais proliferam, já estando anunciado para dia 20 no Teatro Princesa Isabel o intitulado REAÇÃO, de Roberto Jorge e Renato Sérgio com Dorival Caymmi Filho, Chico Feitosa, Marcos Valle, 3 D Trio, e Maria da Graça”<sup>72</sup>.

No mesmo dia, *O Jornal* fazia coro ao concorrente da família Marinho, mas acrescentava um detalhe, ao cravar em “Maria da Graça” o epíteto de “grande revelação da

---

<sup>70</sup> *Jornal do Brasil*, 14 de maio de 1965. Material de arquivo compilado e disponibilizado pelo site *Caetano Veloso... En detalles*. Disponível em: <https://caetanoendetalles.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

<sup>71</sup> *O Globo*. 15 de maio de 1965. *Reação*. Material compilado e disponibilizado pelo site *Caetano Veloso... En detalles*. Disponível em: <https://caetanoendetalles.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

<sup>72</sup> *Correio da Manhã*, 16 de maio de 1965. Sem título. Disponível em: <https://caetanoendetalles.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

música da Bahia”: “A próxima produção do Teatro Princesa Isabel que tem sua estreia marcada para o dia 20 deste mês, será um espetáculo com música e textos, sob o título *Reação*. Participam dele, Dorival Caymmi Filho, Chico Feitosa, Marcos Valle, 3 D Trio e ainda, Maria da Graça, grande revelação da música da Bahia”<sup>73</sup>.

O *Diário de Notícias* de 16-17 de maio de 1965 trazia a mesma notícia, mas se permitia ser mais prolixo do que simplesmente informar a data de estreia do novo espetáculo. Trazia uma fotografia da jovem Maria da Graça, sob a qual havia a seguinte legenda: “Este é o ‘anjo da Bahia’, que Maria Bethania trouxe para o rio. Maria da Graça é o seu nome e vamos vê-la esta semana”<sup>74</sup>. A foto acompanha uma nota com três pequenas estrelas, que acumula novos elogios à jovem cantora:

A próxima produção do Teatro Princesa Isabel, já marcada para o dia 20, será um espetáculo com música e texto, com o título de ‘*Reação*’. Vai ter a participação de Dorival Caymi Filho, Chico Feitosa, Marcos Valle, 3 ‘D’ Trio e a beleza de ‘*anjo da Bahia*’, *Maria da Graça*, a revelação que *Maria Bethania trouxe da boa São Salvador*. O texto do espetáculo será de Roberto Jorge e Renato Sérgio e a direção musical ficará com Caymi filho”<sup>75</sup>.

Além de “anjo bom da Bahia”, Gal é tratada como “a revelação que Maria Bethânia trouxe da boa São Salvador”, na nota eivada de um certo deslumbramento. Já no dia 18 de maio de 1965, o *Jornal do Brasil* voltou ao mesmo assunto sobre o qual informara quatro dias antes, só que trazendo novidades interessantes – o que seria um “furo” em relação aos concorrentes. Uma fotografia da cantora trazia na legenda uma pista sobre a notícia inesperada: “Maria da Graça, fora de *Reação*”<sup>76</sup>. Segue-se, então, uma nota jornalisticamente mais sólida que as dos concorrentes, sob o título *As noturnas*. A nota possui ainda uma novidade: a mudança na informação sobre o dia da estreia do espetáculo – que era dia 20, e agora passa a ser dia 24 – talvez em razão dos fatos inesperados que são informados a seguir.

<sup>73</sup> *O Jornal*. 16 de maio de 1965. Sem título. Material compilado e disponibilizado pelo site *Caetano Veloso... En detalles*. Disponível em: <https://caetanoendetalles.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

<sup>74</sup> *Diário de Notícias*. 16-17 de maio de 1965. Sem título. Material compilado e disponibilizado pelo site *Caetano Veloso... En detalles*. Disponível em: <https://caetanoendetalles.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

<sup>75</sup> *Diário de Notícias*. 16-17 de maio de 1965. Sem título. Material compilado e disponibilizado pelo site *Caetano Veloso... En detalles*. Disponível em: <https://caetanoendetalles.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

<sup>76</sup> *Jornal do Brasil*. 18 de maio de 1965. *As noturnas*. 18 de maio de 1965. Disponível em: <https://caetanoendetalles.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

**REAÇÃO A REAÇÃO** – O novo show-verdade prometido para a noite, *Reação* – estreia marcada para o dia 24 no Teatro Princesa Isabel – entrou em crise pouco antes do lançamento: um dos seus principais nomes, *Maria da Graça, que veio da Bahia com Maria Betânia, quer deixar de cantar ao lado de Dorival Caimi Filho “porque o espetáculo é muito reacionário”*. Os organizadores de *Reação*, Roberto Jorge e Renato Sérgio, temendo a vaga de Maria da Graça, pensam em apresentar Luísa, nome jovem do Beco das Garrafas<sup>77</sup>.

*O Globo* voltou a tratar do mesmo assunto no dia 19 de maio, informando novamente sobre o show *Reação* e mantendo a data de estreia como sendo “amanhã, às 21h30m no Teatro Princesa Isabel<sup>78</sup>” – ou seja, no dia 20, o que gera confusão a respeito da informação publicada no *Jornal do Brasil*, de que a estreia seria no dia 24 de maio. A notinha mantém, também, o nome de “Maria da Graça” no elenco do show.

Talvez percebendo que a pauta renderia mais que o esperado, o *Diário de Notícias* voltou à carga no dia 21 de maio de 1965, não mais em notinhas, mas na coluna *Show*, assinada por Ney Machado. Ali, Machado relata acontecimentos e se posiciona em relação a eles, trazendo, compilados, trechos do texto de *Reação*:

“Reação” é mais que uma resposta aos espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo, apresentados no Super Shopping Center (“Opinião” e “Liberdade, Liberdade”, este, em cartaz com o mesmo sucesso do antecedente). É mais que uma resposta, dizíamos, é um grito de revolta contra o partidarismo político daqueles espetáculos. Foi o que vimos quando tivemos parte do texto em nossas mãos.

Há frases assim:

- “Somos contra qualquer política em arte. Queremos liberdade para cantar nosso povo, nosso amor, nossos sonhos e esperanças, como cada um sentir. O que nós queremos é um canto livre, de verdade. [...] Não achamos direito impingir ideias pessoais ou partidárias... principalmente usando-se a música para isso”<sup>79</sup>.

Machado prossegue relatando sobre as citações diretas a Nara Leão, feitas pelo espetáculo de modo a expô-la como “contraditória”. Aí, o jornalista se posiciona: “‘Reação’ vai atacar também, frontalmente, a cantora Nara Leão. Uma série de comentários da imprensa,

<sup>77</sup> *Jornal do Brasil*. 18 de maio de 1965. *As noturnas*. 18 de maio de 1965. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

<sup>78</sup> *O Globo*. 19 de maio de 1965. Sem título. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

<sup>79</sup> MACHADO, Ney. Nada de música engajada. *Diário de Notícias*. 21 de maio de 1965. Material compilado e disponibilizado no site Caetano Veloso en... Detalhes. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

a respeito de Nara, faz parte do ‘script’, assim como opiniões divergentes, paradoxais, da própria Nara sobre bossa nova e outros assuntos. O texto é tão pessoal e violento que três artistas deixaram o elenco: Edu Lobo, Caimmy Filho e Gracinha”<sup>80</sup>.

Após tratar das evasões, que parecem não terem se limitado à desistência da jovem baiana, Machado narra um diálogo que ele teria mantido com os responsáveis pelo show: “Vocês não têm razão em combater a arte e a música engajadas, se também fazem o mesmo, entrando violentamente pela direita”<sup>81</sup>. Ao que diz ter ouvido como resposta: “Somos reacionários contra qualquer extremismo, da esquerda ou da direita”<sup>82</sup>. Um discurso conhecido e, como se sabe, mais contemporâneo do que se imagina. Por fim, o colunista – que escreveu tal texto em 1965 para publicá-lo num jornal impresso, e não em 2022 para postá-lo no *twitter* – conclui: “A discussão poderia tornar-se longa, dialética, pois também o centro é uma forma de engajamento. Hoje em dia, até inocente útil está engajado, sem saber... Mas deixa isso prá lá. Parece que a estreia do “show” no Princesa Isabel acenderá um estopim e há muita gente querendo ver o circo pegar fogo”<sup>83</sup>.

No dia seguinte, 22 de maio de 1965, o mesmo *Diário de Notícias* trouxe um novo anúncio do show *Reação*, descrevendo-o como “O show da resposta”<sup>84</sup>. Ao descrever o elenco, informa que há Marcos Valle, Chico Feitosa, 3 D Trio e Luíza – e não mais Maria da Graça, que parece ter mesmo deixado o espetáculo antes da estreia. Por considerá-lo, como o próprio nome já diz – e como concordam os realizadores –, muito “reacionário”. Enfim, nada

---

<sup>80</sup> MACHADO, Ney. Nada de música engajada. *Diário de Notícias*. 21 de maio de 1965. Material compilado e disponibilizado no site Caetano Veloso en... Detalhes. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022

<sup>81</sup> MACHADO, Ney. Nada de música engajada. *Diário de Notícias*. 21 de maio de 1965. Material compilado e disponibilizado no site Caetano Veloso en... Detalhes. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022

<sup>82</sup> MACHADO, Ney. Nada de música engajada. *Diário de Notícias*. 21 de maio de 1965. Material compilado e disponibilizado no site Caetano Veloso en... Detalhes. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022

<sup>83</sup> MACHADO, Ney. *Nada de música engajada*. *Diário de Notícias*. 21 de maio de 1965. Material compilado e disponibilizado no site *Caetano Veloso en... Detalhes*. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022

<sup>84</sup> *Diário de Notícias*. 22 de maio de 1965. *Reação* (anúncio). Material compilado e disponibilizado pelo site *Caetano Veloso en... Detalhes*. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Maria%20da%20Gra%C3%A7a>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.



que fosse suficiente para estremecer a cumplicidade entre as duas Marias. Reunidas com os outros dois baianos que formam o quarteto-núcleo, elas veriam que, a partir daí, tornar-se-iam constantes as reações – muitas vezes indignadas – às intervenções artísticas que eles protagonizariam. Em muitas dessas reações, há elementos que transcendem a seara das meras discordâncias estéticas ou políticas. Ainda nos deteremos mais atentamente à evidência de que afetos como o desejo e o medo estão entre os que baseiam a imagem feita por alguns críticos a partir do que lhes inspira o “grupo baiano”. Como aconteceu, por exemplo, numa ocasião, exatamente oito anos depois. No festival Phono 73, não mais em shows concorrentes, mas reunidas no mesmo palco do Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, ambas estabelecidas como cantoras da música popular brasileira, Maria Bethânia e Gal Costa (não mais Maria da Graça ou Gracinha), encerrariam sua interpretação em conjunto da *Oração de Mãe Menininha* com um beijo na boca diante do público e da imprensa. Seriam elas, desta vez, as responsáveis por causar reações. O impacto causado pelos baianos, em manifestações como essas, passaria a ser um importante elemento na imagem que seria feita deles por parte da imprensa, do público e até mesmo do governo, como analisaremos mais adiante. Mas, antes disso, um grupo seria “inventado”, e mais de um inventor reivindicaria sua autoria.

### **3.1.7 A “invenção” do “grupo baiano”**

De acordo com nossos exercícios teóricos de análise, poder-se-ia dizer que, em lugar de tocar num “vespeiro”, como foi sugerido anteriormente, talvez fosse mais apropriado afirmar que Nara Leão agiu tal qual uma “alquimista” ao mandar chamar Maria Bethânia para o Rio de Janeiro e afastá-la temporariamente de seus companheiros da turma do teatro Vila Velha. Afinal, se estamos lidando aqui com o conceito de afinidades eletivas, podemos recorrer às ascendências alquímicas medievais do termo que dizia respeito às similaridades entre elementos distintos que os levavam a se atrair entre si, misturando-se, ou a se repelir. Transposta para a sociologia, tendo antes passado pela literatura, conforme já analisamos detidamente, tal ideia serviu como imagem apropriada para ilustrar o mesmo fenômeno, mas dizendo respeito a situações que envolvem seres humanos inseridos no espaço social e vulneráveis à interferência dos eventos relacionados às configurações sócio-históricas – ou, como diria Bourdieu, agentes imersos no mundo social e expostos às estruturas objetivas que cercam, influenciam e são influenciadas por suas disposições subjetivas. Bergson contribuiria, ainda, ao dizer que o encontro entre esses indivíduos os movimentava, mobiliza-os

afetivamente, instigando-os a pensar e a criar, de acordo com o que se espera do impulso vital, levando-os, com suas criações, a interferir e provocar mudanças no todo.

Já transpusemos tal ideia para o encontro entre Gil e Caetano, inicialmente, e em seguida para a maneira como os quatro elementos do “grupo-núcleo” se sentem atraídos entre si, em razão de suas afinidades eletivas. Vimos a forma como, tal qual a síntese que nos é oferecida a partir da contribuição de Löwy (1992), através da pesquisa de Nery (2009), os elementos se atraem e, com isso, modificam-se estruturalmente em relação ao que eram antes da atração, reforçando-se ou até mesmo se fundindo. E essa mistura dá origem à síntese que está contida na dimensão criativa presente no fenômeno, permitindo que se dê origem a mudanças provocadas pelo rearranjo dos elementos envolvidos. Portanto, temos elementos que nos permitem recorrer à imagem de que Nara, ao tocar na composição formada por aqueles quatro elementos principais (Bethânia, Gil, Gal e Caetano), agiu tal qual uma “alquimista”, pois interviu para provocar uma mudança que, afinal, Ihes alterou as características iniciais. Mudou, em suma, a estrutura do grupo e a natureza de suas substâncias componentes.

Ao atrair Bethânia para junto de si e de seu contexto social, convidando-a para substituí-la no *Opinião*, Nara deu margem a que a baiana, vendo-se afastada daqueles elementos com os quais originalmente mantinha um conjunto formado à base de afinidades eletivas, agisse para aglutiná-los novamente em torno de si. Seu tão decantado senso de independência não a impediu de querer acercar-se novamente daqueles a quem já conhecia, com quem já tinha familiaridade – já que, uma vez tendo aceitado o convite para ir ao Rio, vira-se num ambiente social que ainda lhe era “estranho”. Assim, a jovem cantora fez com que aquele composto se reorganizasse e, reunindo-o novamente, possibilitou que suas características originais – que, de certa forma, já se destacavam quando estavam em seu ambiente de origem, a Bahia – fossem expostas à vista do público do novo lugar, o Rio de Janeiro. E essas suas (as do grupo) especificidades se tornaram, então, dada a mudança no contexto, ainda mais originais. Elas se alteraram, reforçando-se. Mas essa alteração de natureza pode ter-se devido, em grande parte, à alteração do ponto de vista a partir do qual elas eram observadas. Não eram mais seus conterrâneos da Bahia; agora, quem os observava e avaliava eram os agentes que disputavam o “jogo” dos embates simbólicos em plena região Sudeste, inicialmente no Rio de Janeiro e, em seguida, em São Paulo. Isso levaria a que, de acordo com essa visão externa, eles se fundissem numa “entidade”, o tal “grupo baiano”.

Os exemplos supracitados, sobre como o capital simbólico de Bethânia se redimensionou de modo a permitir-lhe fazer as exigências que julgava necessárias, podem ser reforçados pelo que a própria cantora disse a respeito, na já mencionada entrevista para o jornal *O Pasquim* (edição nº 11, 5 de setembro de 1969). Num momento em que os outros três integrantes do “grupo” (Caetano, Gil e Gal) eram empresariados por Guilherme Araújo – e ela, não, pois já havia rompido com o empresário após pouco tempo de parceria –, os entrevistadores lhe perguntam por que ela “não se integrou no Grupo Baiano, com o empresário Guilherme Araújo e tudo?” Ao que a cantora responde, chamando para si a responsabilidade pela “invenção” dessa ideia de “grupo baiano”, e explicando por que a ideia de “grupo” dizia respeito a uma coesão maior, mais transcendente e mais intensa do que um grupo de artistas contratados por um empresário:

Olha, esse Grupo Baiano foi inventado por mim pelo seguinte: quando eu vim fazer o Teatro Opinião, ele [*Caetano*] veio só para tomar conta de mim porque meu pai mandou ele me acompanhar, mas aí eu cantei “De manhã”, cantei de araque mas todo mundo do teatro gostou. Aí o pessoal do Opinião pediu para eu botar no “show”. Quer dizer: foi uma colher, não foi? Um compositor que não era nem conhecido, não era um Zé Ketí, um João do Vale. Depois, me aborreci no teatro e ia ficar sem fazer nada, ia voltar para a Bahia, ia voltar a estudar e tudo o mais. Sem querer, mas eu ia voltar pra lá. Mas aí o Caetano ficou amigo do Augusto Boal e do Ferreira Gullar. E Caetano começou a mostrar umas coisas dele e agradava tudo que ele fazia. Aí eu fui para São Paulo, estourou o sucesso, aquele negócio, gravei o “Carcará”, foi aquele escândalo, sucesso geral, todo mundo conhecia, virei cantora popular, e o Caetano foi embora para a Baía. Ficou na fossa na Bahia e eu fiquei sozinha, com o Boal tomando conta de mim que meu pai deixou, com papel escrito, assinado no cartório e tudo.

[...] enquanto eu estivesse trabalhando a responsabilidade era dele. Tudo que me acontecesse ele era o responsável. Depois do sucesso em Porto Alegre, eu também fui para a Bahia, mas o Boal foi lá falar com meu pai, queria que eu fosse para São Paulo fazer outro “show”. Então eu falei: olha, Boal, eu faço, mas só sob uma condição, só se levar todo o pessoal que trabalhou comigo aqui na Bahia. Eram o Caetano, o Gil, a Gal Costa, o Piti, o Tom Zé. Então, ele falou: perfeito, genial, vamos fazer um “show” com todo o mundo da Bahia. Então, veio todo mundo pra cá. Era o Grupo Baiano. (O PASQUIM, 1976, pp. 54-55)

A seguir, Bethânia se refere às suas exigências para que também os colegas gravassem seus discos individuais pela RCA Victor, além de contar como eram algumas reações ao gregarismo presente nas relações internas do “grupo baiano”.

Havia até um problema na RCA Victor, porque obriguei todo mundo a gravar um disco, senão eu não gravava o meu elepê. Aí, eles gravaram um compacto com todos eles. Depois os caras falavam comigo: puxa, vocês são muito ligados, só conversam entre vocês, é um grupo muito fechado. Aí

ficou aquele negócio de Grupo Baiano em São Paulo. É um nome paulista, foi lá que foi inventado. Mas a verdade é que eu não conseguia me desligar de Caetano nem do resto do pessoal. Mas era com ele que eu me segurava, eu estava perdida, tinha 17 anos, não sabia de nada, estava no Rio de Janeiro, cantando, com o sucesso do “Carcará”, o que não é mole. Quer dizer: foi nessa época que foi criado o Grupo Baiano, não foi inventado pelo Guilherme Araújo. (O PASQUIM, 1976, p. 55)

De fato, Bethânia tinha motivos para negar a Guilherme Araújo o *status* de “inventor” do “grupo baiano”. E, diga-se de passagem, tinha razão, pois o “grupo” não se formara a partir de algo como o toque de um Midas (todo o trabalho de escrita desta tese está a evidenciar que não). Mas é forçoso reconhecer que, a despeito da animosidade que naquele momento já se havia instaurado entre a cantora e o empresário, Araújo foi um dos primeiros a olhar para aqueles jovens recém-saídos da Bahia com um olhar mais profissionalizado. E, quando os contratou, apenas Bethânia podia ser considerada uma artista nacionalmente famosa – Gil, Gal (ainda Gracinha) e Caetano eram conhecidos apenas no restrito meio musical carioca como uma novidade: o grupo de jovens baianos talentosos que gravitavam em torno de Bethânia, a começar pelo irmão tímido que lhe fizera as vezes de “guarda-costas” durante as temporadas do *Opinião*. Ainda assim, Araújo fora uma das primeiras pessoas a atestar as qualidades de Bethânia como cantora, ao ouvi-la cantar na audição em que fora aprovada por Boal para substituir Nara Leão. Naquela ocasião, ele se aproximou de Caetano e lhe resumiu as dimensões do “arrebato” que sentiu: “Você é o irmão de Maria Bethânia? Muito prazer. Meu nome é Guilherme Araújo. Eu sou assistente de Aloysio de Oliveira, na gravadora Elenco, e gostaria de conversar com a sua irmã. Ela é a primeira cantora internacional que eu encontro no Brasil!” (CALADO, 1997, p. 62).

A parceria profissional com Bethânia duraria pouco tempo, mas Araújo permaneceria responsável pelas carreiras de Gil, Caetano e Gal durante muitos anos, tendo um olhar para além do burocrático papel de guardião dos interesses financeiros. À parte o desentendimento que tivera com a cantora, o empresário jamais deixou de admirar e reconhecer seu talento, como relembra Caetano, ao contar que Bethânia acabou se tornando uma espécie de referência para os critérios utilizados pelo empresário ao avaliar os demais artistas do “grupo”:

Ele repetia sem cessar um elogio a Bethânia que era uma síntese do seu critério: “Internacional, meu querido. Ela é a mais internacional de todas as artistas brasileiras”. Para ele, nós, os outros baianos, éramos a confirmação do que ele vira em Bethânia. Éramos “chiques” e “modernos” e poderíamos ser “internacionais”. Mas, embora ele tenha vindo a trabalhar de fato com

todo o grupo – e tenha permanecido ao lado de Gil, de Gal e meu por muitos anos depois que Bethânia se desligou dele –, sempre me pareceu evidente que nenhum de nós jamais chegou a impressioná-lo como Bethânia o fez. (VELOSO, 2017, p. 148)

Araújo procurou Bethânia pela primeira vez cerca de um ano depois do final das apresentações do *Opinião*, quando a cantora descansava na Bahia. Propôs que ela retornasse ao Rio para uma temporada de apresentações na boate Cangaceiro. Bethânia aceitou. Mas impôs, como condição, que não tivesse de cantar *Carcará* nem qualquer outra canção que fosse identificada com o universo que rodeava o espetáculo. Afinal, o sucesso de sua participação no *Opinião* fora tal que, aos olhos da imprensa e de setores do próprio cenário artístico, a cantora acabou por ser confundida com a personagem que interpretara no palco. Agora, ela queria se desvencilhar dessa imagem de “musa da canção de protesto” (CALADO, 1997, p. 75) – operação que implicava elaborar um novo show cujo repertório fosse composto apenas por canções que já lhe afetassem de maneira natural: sambas antigos, canções românticas como boleros e sambas-canções (o que poderia soar, para boa parte do público que a assistira no *Opinião*, como um repertório de extremo “mau gosto”) e até composições mais novas, de autoria de Caetano e Gil. Afinal, embora tenha se revelado como cantora a partir do *Opinião* e de sua aura combativa, e mesmo a despeito da autenticidade dramática que emanava de sua interpretação no espetáculo, Bethânia não se identificava com o universo das canções ditas “de protesto” – da mesma maneira como não se considerava uma “bossanovista”, embora tenha sido tocada pela Bossa Nova por influência do irmão Caetano, este sim um joão gilbertiano juramentado. Tampouco podia ser considerada apenas uma cantora “romântica”, a julgar pelo repertório que apresentou na boate Cangaceiro, nem jamais seria, no futuro, uma tropicalista. A carga sentimental e, por assim dizer, predominantemente “clássica” de seu primeiro show pós-*Opinião* era uma maneira de proclamar o que para ela era inegociável: sua independência em termos artísticos, estéticos, musicais – pelo simples motivo de que ela não queria se impregnar de rótulo algum. “Sou meio à margem. [...] Prefiro ser fiel a mim. A isso eu não sei que nome as pessoas dão”, diria ela, anos depois, em entrevista para o documentário *Os doces bárbaros*.

A ruptura começava pelo aspecto visual. Quem foi assistir ao espetáculo – que se chamou *Recital* –, talvez tenha se impressionado com o novo visual da cantora: em lugar dos cabelos crespos, presos por um coque, penteado que se misturara irremediavelmente à sua

figura quando interpretava *Carcará*, agora ela aparecia com uma peruca de cabelos lisos e longos.

Por essa época, parte do “grito de independência”, que também incluía uma necessidade de autonomia existencial, e não apenas artística, fora direcionado até mesmo ao irmão Caetano, cuja ascendência sobre Bethânia era absoluta até então – o que se somava à responsabilidade que seu Zeca pusera sobre Caetano ao lhe encarregar de cuidar de sua irmã mais nova enquanto estivessem no Rio de Janeiro. Caetano relata que esse episódio alterou a natureza de sua “transa” com Bethânia para sempre. E destaca, inclusive – e é necessário ressaltar tal aspecto, para o satisfatório desenrolar deste exercício analítico –, que, a partir dali, sua condição de irmã mais nova de modo algum impediu que ela estendesse sobre ele, Caetano, o poder que emanava do capital simbólico de que ela dispunha junto a ele.

Datam desse período suas aparições usando peruca de cabelos lisos e o pedido explícito que me fez para que eu nunca mais opinasse sobre como ela deveria orientar seu trabalho ou sua vida. Esse pedido representava o golpe de misericórdia na responsabilidade sobre ela que meu pai tinha me outorgado – e significou para mim um considerável alívio. Para ela, era a emancipação oficial. Em consequência, embora eu a visse toda noite por grande parte do tempo que durou sua primeira temporada na boate [...], a convivência entre mim e Bethânia se rarefez consideravelmente. [...] Se Bethânia não queria meus conselhos, oferecia-me agora, em nossas conversas, uma versão mais consciente e explícita do seu modo típico de me ensinar sobre a vida. Nossas conversas eram mais raras, mas eram mais francas e, por parte dela, mais intencionais. (VELOSO, 2017, pp. 141-142)

A crença na legitimidade dessa “dominação” sempre pareceu ser compartilhada não apenas pelos integrantes do “grupo-núcleo”, mas também para além de tais limites. Caetano costuma repetir constantemente a seguinte frase, atribuindo-a ao colega Chico Buarque: “A Maria Bethânia e a Milton Nascimento, a gente sempre obedece”<sup>85</sup>. E o cantor e compositor parece ter-se adaptado a essa hierarquia afetiva, pois reiteradamente menciona episódios em que seguiu orientações da irmã e, posteriormente, colheu resultados. Uma delas foi a sugestão de que ele começasse a prestar atenção ao programa *Jovem Guarda*, na TV Record, para ver a “vitalidade” que ela enxergava em Roberto Carlos. Outro momento foi quando Bethânia lhe pediu que compusesse uma canção para ela – do que resultou *Baby*. A primeira sugestão teve como consequência uma “transa” com os elementos diretamente envolvidos com o rock and roll e a cultura pop em geral (sobretudo no som “agressivo” que resultava do uso das guitarras

---

<sup>85</sup> Comentário feito no programa *Conversa com Bial* em homenagem aos cinquenta anos do LP *Panis et circensis*, exibido pela TV Globo em 14 de dezembro de 2018.

elétricas, embora as canções de iê-iê-iê tivessem letras e arranjos pouco ousados), o que se revelaria fundamental para que os defensores do que viria a ser o tropicalismo encontrassem meios para deflagrar suas ideias e pô-las em prática através de atitudes e canções. Da segunda sugestão, cujas orientações bastante específicas<sup>86</sup> de Bethânia foram seguidas à risca por Caetano, resultou a canção que acabaria por ser o primeiro sucesso da carreira de Gal Costa, que a gravou para o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, em 1968.

Voltando ao show *Recital*, na boate Cangaceiro, o empresário Guilherme Araújo também seguiu à risca a posterior sugestão que seria feita por Chico Buarque: “obedeceu” de olhos fechados às exigências de Bethânia para aceitar aquela proposta profissional. O próprio Araújo assinou a direção do espetáculo – o que, em se tratando de Guilherme Araújo, não era exatamente uma novidade. Afinal, ele acumulava as funções de empresário e produtor, além de dar palpites no repertório, no aspecto visual dos artistas, nas letras e até nas roupas e no contato com a imprensa para divulgar seus contratados – atitudes que bem poderiam defini-lo como um assessor de *marketing*, termo que inexistia nos meios artísticos brasileiros naquele ano de 1966. Foi ele, por exemplo, o responsável por “batizar” artisticamente a garota Maria da Graça Costa Penna Burgos, sintetizando seu nome para o mais simples, sonoro e singelamente *pop* Gal Costa.

Esse comportamento conferia a Guilherme Araújo uma considerável *distinção* em relação aos outros empresários de artistas que atuavam no *show business* brasileiro naquele momento. Isso se devia à sua trajetória pregressa, durante a qual absorvera saberes que o habilitavam a agir dessa forma e lhe permitiam tomadas de posição diferentes das de seus colegas do ramo. Afinal, Araújo possuía uma formação artística que o aproximava do universo de seus contratados. Na juventude, frequentara o curso de direção teatral de Paschoal Carlos Magno, no teatro Duse. Em seguida, trabalhara na TV Tupi carioca como assistente de direção e produção em programas como *Discoteca do Chacrinha* e *Dentro da noite*, escrito pelo compositor e jornalista Antônio Maria (1921-1964) e apresentado pelo ator Paulo Autran. Depois, graças a uma bolsa de estudos oferecida pelo governo italiano, seguira para um estágio de quatro meses em Roma, a fim de estudar sobre o universo da televisão. Terminado o estágio, ainda permaneceu na Europa, totalizando um período de quase um ano e meio fora do Brasil. Quando voltou ao país, foi apresentado pela cantora Sylvia Telles a

---

<sup>86</sup> Caetano relata que, ao lhe encomendar a canção, Bethânia queria que o título fosse “Baby”; que a letra devia mencionar uma camiseta que estampasse a frase “I love you”; e que a canção tinha de terminar dizendo: “Leia na minha camisa, baby, I love you”. (VELOSO, 2017, p. 284)

Aloysio de Oliveira, que o contratou para trabalhar na área de promoção de sua gravadora Elenco – função que ocupava quando viu Bethânia cantar pela primeira vez. Ali, convivendo com artistas como Nara Leão, Edu Lobo e Roberto Menescal, aprofundou seus conhecimentos sobre a área, inclusive na produção de shows.

Com esse arcabouço profissional, Guilherme Araújo tinha um arsenal de informações e habilidades para pôr em prática com Bethânia, e, em seguida, com os outros integrantes do “grupo baiano” – o que fez durante vários anos, apesar dos desentendimentos que viria a ter, mais tarde, especialmente com Gil e Gal, além de um tumultuado rompimento com Bethânia depois da experiência do show *Recital*. Em sua citada entrevista para *O Pasquim* (5 de setembro de 1969), a cantora afirmou também ter sido ela que recomendou ao empresário que contratasse seus colegas baianos. Isso teria dado início às diferenças entre ambos, o que, segundo ela, teria sido reforçado de forma definitiva por discordâncias em relação a ganhos financeiros. Os detalhes pitorescos da suposta “briga” são descritos em detalhes por Bethânia:

Nem conhecia ele, fui conhecê-lo aqui [*no Rio de Janeiro*]. Fiz aquele “show”, depois o Guilherme apresentou também o Gilberto Gil no “Cangaceiro” e disse que ia fazer toda a série baiana, porque eu pedi para ele fazer. E eu falava com ele: assina contrato com os meninos, assina. Mas ele dizia que não, que o Caetano não queria trabalhar, não sei o quê, dava sapatos velhos para os meninos, sabe, para eles usarem, fazia horrores. Eu ficava muito irritada com aquilo. Até que um dia eu briguei com o Guilherme Araújo, eu, briguei, quem ganhava mais de todos era eu. Eu tive uma briga com ele porque não me pagou uma apresentação na TV Excelsior de São Paulo, e me cobrou uma conta de maquiagem de seiscentos contos durante seis meses. Mas eu falava com ele: Guilherme, já paguei. E ele ficava: seiscentos contos, seiscentos contos, seiscentos contos. Até que um dia eu não aguentava mais, dei uma surra nele.

[...] quebrei a cara dele toda. Havia até uns caras da televisão italiana que estavam filmando lá em casa, saiu todo mundo correndo. Eu estava tomando banho e ele estava falando, falando. Eu saí nua e dei uma surra nele, sabe?

[...] Eu estava molhada, saí nuazinha, pelada. Ele gritava: cuidado com o meu maxilar, cuidado com o meu maxilar, pelo amor de Deus. Joguei o abajour nele e ele gritava: cuidado com o meu maxilar, meu maxilar e tal. Fiquei inimiga dele, é claro. Aí ele disse que ia me processar. Foi pro jornal dizendo que ia para o advogado para me processar. Ele dizia: vou fazer isso e aquilo – porque, não sei se vocês sabem, meu contrato com ele era indefinido, eu era débil, de maneira que o contrato era indefinido. Quando eu li no jornal [...] eu disse: vai me processar? Vou ao escritório dele hoje. Fui lá, entrei, ele estava dormindo eu o acordei, disse pra ele: senta aí, olha pro chão e não diga uma palavra. Vai me ouvir. Aí falei pra ele tudo. Esculhambei bastante, falei mal dele, da mãe dele, da família dele toda, e disse: agora me dá o meu contrato que eu vou rasgar. E ele: não posso, não sei o quê. Eu disse: me dá hein. Aí ele me deu, rasguei o contrato todo, joguei na cara dele e disse: agora me processa. (O PASQUIM, 1976, pp. 55 e 56)



Sempre que foi perguntado sobre a “briga” que levou à ruptura de suas relações profissionais – e, aparentemente, pessoais – com Bethânia, que se tornaria folclórica, Araújo procuraria relativizá-la. Quatro anos depois de Bethânia contar a história à patota d’*O Pasquim*, o empresário foi entrevistado pelo mesmo jornal para a edição número 193, publicada em março de 1973. Questionado primeiro sobre o início de sua “transa” com Bethânia e os outros baianos, daria uma versão ligeiramente diferente: diria que, cerca de um ano depois de vê-la no *Opinião* (período durante o qual viajou à Europa pela segunda vez), entrou em contato com o jornalista Zevi Ghivelder, da Editora Bloch, e o resultado foi a publicação de uma foto de Bethânia na revista *Fatos & Fotos*, na qual se informava que ele, Guilherme Araújo, gostaria de produzir um espetáculo com ela. E, a partir daí, a revista teria chegado a Bethânia, que teria tomado a iniciativa de procurá-lo.

Nessa época eu ainda não conhecia ninguém da Bahia. Então – Caetano me contou essa história depois – Bethânia leu em *Fatos e Fotos* e viajou para o Rio, pra me procurar. Aí o Glauber Rocha me telefonou dizendo que Bethânia queria me conhecer. [...] Bethânia veio ao Rio e através do Glauber eu fui à casa do Macalé, que eu também não conhecia, pois Bethânia ficaria lá. Batemos um papo e começamos a trabalhar. Logo depois Caetano apareceu no Rio também, logo depois Gal, depois Gil e aí eu comecei a trabalhar também com Caetano e Gil, sem pensar em Gal ainda. Foi aí que surgiu o problema com Bethânia, pois ela tinha necessidade, nessa época, de uma pessoa que cuidasse das coisas dela, pois eu fiquei um pouco sem tempo e talvez por ciúme, não sei o que houve, mas entendo. Não sei, de repente eu estava só com Caetano e Gil, Gal, sem Bethânia. (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 283)

A respeito dos motivos do rompimento propriamente dito, Araújo seria lacônico ao resumir que “a gente estava com ideias diferentes com relação a trabalho” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 283). Admitiria que “ela brigou comigo realmente” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 283), mas negaria toda a cena de pugilato narrada por Bethânia: “Não, isso não aconteceu, é uma piada de Bethânia, uma mulher maravilhosa. Acabou, já passou” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 283). Muitos anos depois, em 1997, em outra entrevista, desta vez para o jornal *O Estado de S. Paulo*, Araújo manteria a versão reduzida do conflito: “Houve briga, sim, mas não a famosa surra que ela tinha vontade de ter me dado<sup>87</sup>” (VIEIRA, 2014).

---

<sup>87</sup> VIEIRA, Márcia. “Nunca fui santa”. *O Globo*. Panorama carioca. 20/09/2014. Conteúdo disponibilizado pelo site *Caetano Velloso... en detalle*. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2014/12/2014-guilherme-araujo.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

No dizer do jornalista Luiz Fernando Vianna, que escreveu o obituário de Guilherme Araújo na Folha de S. Paulo, por ocasião da morte do empresário e produtor, em 21 de março de 2007, aos 70 anos, os baianos foram “a melhor matéria-prima que [Araújo] poderia encontrar para pôr em prática seus sonhos”. Caetano (2017, p. 148), na mesma toada que Vianna, identifica, na “transa” entre o empresário e o grupo, as altas possibilidades oferecidas pelos artistas, que despertaram em Araújo o interesse de concretizar suas ambições. Ou seja, houve uma troca na qual ambos – grupo e empresário/produtor – deixaram e receberam o “tanto” a que se referiu o compositor Galvão na canção *O mistério do planeta*.

Guilherme era um personagem fascinante. Prognata, de braços finos e ombros estreitos, ele, que com sua feiura combinada a um ar imodesto tinha tudo para ser repulsivo, terminava por cativar quem quer que transpusesse a barreira do primeiro impacto e realmente dele se aproximasse. Havia uma espécie de nobreza no seu jeito franco de emitir opiniões originais sobre o mundo dos espetáculos. (VELOSO, 2017, p. 148)

O “ar imodesto” de fato se manifestou na mesma entrevista a *O Estado de S. Paulo* citada acima, quando Araújo afirmou que Caetano, Bethânia, Gil e Gal não existiriam artisticamente se não fosse por ele: “Estariam todos até hoje na Bahia, cantando para rodas de amigos” (VIEIRA, 2014).

Em suma, se Bethânia alega ter “inventado” o “grupo baiano”, e Guilherme Araújo afirma que, se não fosse por ele, “estariam todos até hoje na Bahia”, o que se pode afirmar é que o fato de o “grupo baiano” ter-se reunido fora da Bahia se seguiu à “transa” entre Nara Leão e Maria Bethânia, já que, como vimos, impressionada pela originalidade vocal da garota baiana, a carioca Nara agiu para que ela fosse para o Rio para substituí-la no *Opinião*. Indo Bethânia, Caetano seguiu junto para acompanhá-la – e, embora tenha ficado por pouco tempo e depois retornado à Bahia, essa viagem foi decisiva pelos contatos iniciais feitos por ele – tendo algumas de suas canções começando a ser conhecidas e gravadas por outros artistas – a começar por Bethânia, afinal tornada famosa, que gravou *É de manhã* em 1965. Ato contínuo, foi Bethânia quem exigiu junto a diferentes instâncias (o espetáculo teatral *Arena canta Bahia*, a gravadora RCA Victor, o contrato com o empresário) que os outros fossem também fossem incluídos, condicionando ao cumprimento desse pedido a sua própria resposta positiva aos compromissos profissionais que lhe eram oferecidos. Daí por diante, as carreiras desses artistas seriam, em vários momentos, diretamente afetadas pela colaboração com Guilherme Araújo – no que seria uma mútua contribuição, já que, essas colaborações se somavam às iniciativas impetuosas demandadas pelos artistas do “grupo baiano”, sempre tendo, a permeá-

las, as configurações sócio-históricas do momento. Se por certo não o “inventou”, Guilherme Araújo atuou para, de certa forma, “formatá-lo” em termos mercadológicos, de acordo com uma estética tão “internacional” quanto as qualidades que ele identificou no canto de Bethânia – além de dividir com eles os saberes cosmopolitas que absorveu a partir de sua experiência internacional no chamado “mundo dos espetáculos”, em sintonia com a cultura *pop*. Essa carga informacional, de certa forma, complementou as ideias de Gil e Caetano para pôr em prática o movimento tropicalista. Pode-se considerá-lo “responsável por parte da embalagem visual e comportamental do tropicalismo<sup>88</sup>” (VIANNA, 2007).

Portanto, não há por que se requerer uma única autoria ou responsabilidade para justificar a existência de algo que se forjou ao mesmo tempo em que foi forjado ao longo de sua inserção numa série de diferentes configurações sociais. Por sinal, a variedade de narrativas não se limita à invenção do “grupo baiano” em si, mas também às intervenções artísticas que brotaram de seu interior.

### 3.1.8 Tropicália e Marginália: disputas de sentido

A verdade é que, em meio aos encontros que mobilizavam as trajetórias dentro do “grupo baiano”, também havia “esbarros”. Os embates simbólicos, as disputas de sentido, também ocorriam no interior desse agrupamento e igualmente contribuía para que a natureza do nível de coesão se alterasse ao sabor da indeterminação que caracteriza o desenrolar das trajetórias sociais. Conforme vimos o que foi reconhecido por Caetano como uma alteração em sua relação com Bethânia a partir do momento em que a cantora julgou necessário se desprender da influência do irmão mais velho que lhe dera o nome (embora sem jamais sequer chegar perto de romper com ele ou com qualquer outro membro do “grupo”, nem tampouco deixar de reconhecer a coesão que une a ambos – e aos demais), também houve dissensões mais intensas que, da mesma forma, tiveram influência na imagem que se criou do “grupo”, em suas estruturas internas e nas tomadas de posição que brotaram de seu interior ao longo do tempo.

Vianna (2007) menciona, por exemplo, o que descreve como um “misto de fascínio e repulsa que sempre marcou a relação dos baianos com Araújo”. Se com Maria Bethânia a “repulsa” (mútua ou não) se instalou pouco tempo depois que Guilherme Araújo demonstrou

---

<sup>88</sup> VIANNA, Luiz Fernando. *Morre aos 70 produtor Guilherme Araújo*. Folha de S. Paulo. Ilustrada. 22 de março de 2007. [online] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200730.htm>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

seu “fascínio” por ela enquanto artista “internacional”, os outros integrantes do “grupo baiano” lidaram com os múltiplos afetos presentes nessa “transa” dialética de modo mais duradouro. O mesmo Caetano que o descreveu como “fascinante” e que se tornara famoso nacionalmente com roupas emprestadas<sup>89</sup> por Araújo, escolhidas a dedo, a fim de conferir a seu contratado a estética despojada e jovem que julgava apropriada, reconheceu que suas habilidades empresariais eram de eficiência questionável, mas, ainda assim, originais. No entanto, o compositor concede a Araújo sua parcela de responsabilidade, não na origem do “grupo baiano” – que já existia –, mas em sua moldagem visual e em seus entrelaçamentos com as engrenagens da indústria cultural. E é justamente considerando essas duas maneiras de intervenção que Caetano credita ao empresário-produtor a parte que lhe cabe na intervenção que resultou no movimento tropicalista – movimento esse que, antes, durante e depois de seu ápice, fora perpassado por disputas simbólicas de várias naturezas. Afinal, a empreitada não era somente estética ou musical e precisava de mecanismos práticos para se fazer ouvir. Mas Caetano identifica também uma contribuição de Araújo no que é considerado o nascedouro das ideias tropicalistas, quando o empresário acompanhou Gilberto Gil numa viagem a Pernambuco. Gil fora convidado pelo Teatro Popular do Nordeste a lançar ali seu primeiro LP, *Louvação*, cujas gravações haviam acabado de ser concluídas. Antes, portanto, de compor *Domingo no parque*, que seria apresentada no 3º Festival da TV Record e incluída em seu LP seguinte, já considerado “tropicalista”.

Atuando na linha dos antigos CPC’s, o Teatro Popular do Nordeste costumava desenvolver essa espécie de intercâmbio, convidando artistas de outras regiões para apresentarem seus trabalhos em Recife e, ao mesmo tempo, colocá-los em contato com as manifestações da cultura popular local. As montagens feitas pelo elenco do Teatro Popular do Nordeste, de inspiração brechtiana, serviam como uma trincheira de resistência à ditadura militar – no que se assemelhava ao Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, ao Teatro de Arena, em São Paulo, e ao Teatro dos Novos, na Bahia (o qual, como já sabemos, fazia parte do cotidiano de Caetano, Gil, Gal, Bethânia e Tom Zé no teatro Vila Velha). Apresentando-se ali durante um mês ali, sendo acompanhado por artistas locais, Gil conheceu músicos como Naná Vasconcelos (1944-2016), Teca Calazans e Geraldo Azevedo, todos em início de carreira. Gil

---

<sup>89</sup> O traje utilizado por Caetano no festival de música da TV Record de 1966, quando sua canção *Um dia*, interpretada pela cantora Maria Odette, ganhara o prêmio de melhor letra, foi um terno emprestado por Guilherme Araújo. Da mesma forma, no festival do ano seguinte, o terno xadrez marrom e a camisa de gola rulê cor-de-laranja, com os quais se consagrara cantando *Alegria, alegria*, foram pensados e arranjados pelo empresário.

também se aproximou de manifestações populares, como o maracatu, e se impressionou com a Banda de Pífanos de Caruaru. Aquilo o remeteu às suas origens musicais em Ituaçu, onde, ainda criança, deslumbrou-se com o som produzido pelo pernambucano Luiz Gonzaga. O compositor relatou, mais tarde, que todo esse amálgama cultural de inspiração tão regionalista levou-o a evocar algo de dimensões mundiais que conhecera havia pouco tempo: o revolucionário álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado pelos Beatles em maio de 1967 na Inglaterra, e um mês depois nos Estados Unidos. Aí, experienciou então uma espécie de “arrebato” que o impeliu a um estado de “emoção criadora”. Essa torrencial absorção de informações estéticas o impulsionou a pensar em uma grande necessidade de criação artística.

Tudo isso provocou em mim um desejo muito grande de revolver de uma forma mais generosa, mais ousada, revolver o terreno todo, arar de novo, replantar, semear coisas novas, trazer sementes novas, fazer os cultivares híbridos, plantar coisas novas, misturar laranja com mamão, o abacateiro, a ideia da “Refazenda” já estava ali. [...] Ave Maria, eu ia engolindo aquilo tudo. Eu me identificava com algo que já era minha identidade, porque aquilo tudo era uma reconstituição do Recôncavo da Bahia, dos subúrbios cariocas com o dedo do samba, era todo esse Brasil essência, autóctone, forte e ao mesmo tempo *Sgt. Pepper's*, esse estrangeiro sedutor que vinha com tanta coisa! (GIL e ZAPPA, 2013, pp. 121-122)

Tomado pelo impulso criador, com os sentidos em ebulição, Gil transmitiria a Caetano a “transa” que vivenciara em Pernambuco – numa tentativa de traduzir em palavras a reviravolta que lhe atizara os sentidos:

[...] Gil estava transformado. Talvez os muitos dias longe da família [...] o tivessem deixado mais sensível e receptivo aos estímulos do caráter cultural pernambucano, às insinuações da singularidade da nossa situação de brasileiros sob um governo militar que odiávamos, às contradições dos nossos projetos profissionais. O fato é que ele chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo – e, sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência. Ele falava da violência, da miséria e da força da inventividade artística: era a dupla lição de Pernambuco, da qual ele queria extrair um roteiro de conduta para nós. (VELOSO, 2017, p. 152)

O relato incluía ainda argumentos que defendiam o abandono de uma postura “defensiva” em relação à indústria (o que existia, por exemplo, na postura anticapitalista de artistas que se dedicavam às canções de protesto contra o regime militar), a sugestão de assumir abertamente o caráter industrial do trabalho que eles vinham fazendo em música popular, e ainda uma defesa da atuação sem culpas no mecanismo da cultura de massas, a fim de compreendê-la para, a partir daí, pensá-la com propriedade. Gil queria compartilhar

aquelas impressões com os colegas músicos e compositores – e isso queria dizer, realmente, “todos”, e não apenas os do “grupo baiano” – e convidá-los a participar da empreitada. Caetano (2017, p. 153) relata que já pensava em algo semelhante ao que Gil lhe dizia (vimos que as elucubrações a respeito de impor uma renovação à música popular brasileira já existiam entre eles desde a Bahia, ainda nos espetáculos do teatro Vila Velha).

Nada disso era propriamente novo para mim, exceto que tudo viesse assim de uma vez e tão sistematizado. Não deixava, porém, de ser surpreendente que partisse de Gil. [...] agora Gil vinha com uma clareza e uma veemência que quase assustavam, pois, apesar de ter tido sempre mais interesse em política do que eu, Gil é, de ordinário, adaptável e mesmo passivo. (VELOSO, 2017, p. 153)

Por isso, pela postura impetuosa então assumida por Gil, é que Caetano julga que, durante a viagem, o colega encontrara em Guilherme Araújo um incentivador do que a experiência de “arrebato” lhe podia fazer criar, em termos artísticos. O que ele relatou ao companheiro seria, então, uma síntese surgida a partir da troca de impressões com o empresário. A boa receptividade destas ideias, enquanto ainda eram esboçadas, levou-o a se empolgar e mesmo a sintetizar de forma mais nítida a “epifania” que experimentara – o que, a julgar pelo raciocínio de Caetano, talvez não tivesse ocorrido se Gil estivesse sozinho e guardasse para si os efeitos do impacto que vivenciara.

Guilherme Araújo – que tinha ido com ele para Recife – certamente aproveitara a oportunidade de estarem os dois a sós para espicaçar a ambição artística de Gil. Sim, porque Guilherme deve ser visto não apenas como um empresário com senso de oportunidade mas (talvez sobretudo) como um jovem de temperamento criativo, cujo sonho de mudar a face do show business brasileiro via no grupo baiano sua possibilidade de realização. Ele foi, de fato, um coidealizador do movimento. Suas habilidades propriamente empresariais foram sempre muito discutíveis (embora aí também ele mostrasse originalidade) – e se tornaram bastante desastrosas com o passar do tempo –, mas seu desejo de deixar uma marca indelével na história do entretenimento no Brasil realizou-se plenamente. (VELOSO, 2017, p. 153)

Porém, mesmo essa contribuição de Araújo não se daria sem que faíscas fossem provocadas em lutas simbólicas internas. Sim, porque, como já sabemos, disputas simbólicas também se davam no interior das estruturas do “grupo baiano”. Como todo aquele ideário de intervenção renovadora, manifestado por Gil e sistematizado em conjunto com as ideias de Caetano, não encontrara recepção positiva nas “reuniões de catequese” (VELOSO, 2017, p. 161) organizadas por Gil, nas quais ele expunha aos colegas as fontes das quais eles podiam extrair elementos para municiar suas energias criadoras (Beatles, Roberto Carlos, Chacrinha,

as manifestações de expressão rural do Nordeste, o cancionista romântico pré-Bossa Nova), restava aos baianos atuarem por si mesmos, contando com os aliados que pudessem encontrar.

E, nas discussões em torno das concepções artísticas que orientariam o processo criativo tropicalista, assim como seu embasamento teórico e sua maneira de operar, as discordâncias por certo apareceriam. Havia ali várias subjetividades em permanente estado de criação, cada uma delas com suas próprias disposições (adquiridas em diferentes experiências) e suas maneiras particulares de acioná-las diante das circunstâncias objetivas – e, portanto, é natural que houvesse discordâncias e desinteligências sobre qual “realidade” prevaleceria. E nesse ambiente, por exemplo, se Guilherme Araújo era o responsável por “embalar” as propostas artísticas de seus contratados e “vendê-las” da forma como julgasse mais viável, havia quem não se afinasse com os métodos do empresário e produtor. E, entre os personagens que gravitavam em torno do núcleo do “grupo baiano”, talvez tenha sido Rogério Duarte aquele que se tenha oposto às estratégias comerciais de Araújo com maior intensidade.

Ao comentar a maneira como se davam as estratégias criativas no interior do “grupo”, antes da deflagração do tropicalismo, Caetano identifica Duarte como um “fatal antípoda” de Araújo. Mas se apressa a ressaltar que essa “oposição” menos prejudicava do que auxiliava o processo criativo desenvolvido ali, por considerar que as visões opostas se “complementariam”. Um exemplo de como se manifestavam essas diferenças é a discussão que resultou na definição, por Guilherme Araújo, do nome artístico de Gal Costa.

Lembro de comentar com Rogério a discussão e ouvir dele a declaração de que sempre estaria no extremo oposto de Guilherme, de quem se sabia fatal antípoda: “É impossível que o que ele planeja seja o mesmo que eu planejo, pois ele é o empresário e eu sou o desempresário”. Contudo, e apesar de falar com alguma ira na voz, ele se esforçava para me fazer entender que ele pensava mais numa dialética necessária ao processo, ou, melhor ainda, numa complementaridade, do que numa competição que implicasse inimizade reles. (VELOSO, 2017, p. 151)

O que estava em jogo, nessa discussão, não era somente o nome artístico, mas os planos que se traçavam para o lançamento de Gal como cantora. Mas Duarte não era o único que demonstrava insegurança com relação às estratégias de Araújo. Na linha do “fascínio” e da “repulsa”, o risco de se cair na frivolidade – ou até mesmo na vulgaridade – fazia com que até mesmo outras pessoas temessem pela cantora. A começar por Dedé, então namorada de Caetano e amiga de Gal.

Quanto a Gal, esta sim devia viver de cantar e ele via mesmo um futuro radioso para ela na profissão, bastava que nós todos víssemos que, com sua

voz lindíssima e sua figura doce, ela poderia tornar-se uma espécie de nova rainha do iê-iê-iê. Não uma cantora comercial qualquer, mas uma nova forma de cantora comercial, uma super-Wanderléa com um repertório inteligente. Isso ele dizia, e sorria de nossa reação temerosa e desconfiada. Sobretudo Dedé, para quem Gal era uma quase irmã, temia que Guilherme viesse a atirá-la na mais degradante vulgaridade. (VELOSO, 2017, p. 149)

Surpreendentemente, a “dialética” vista por Caetano na relação entre o “empresário” e o “desempresário” não impedia que houvesse eventuais sintonias entre suas respectivas tomadas de posição com relação ao elemento em comum – Gal Costa e seu potencial artístico. E o irmão de Bethânia se equilibrava entre ambas as visões, descobrindo nelas uma complexa inter-relação tão perceptível quanto inesperada:

O curioso é que os planos de Guilherme para Gal eram, afinal de contas, muito semelhantes aos que Rogério e eu estávamos a ponto de lhe propor. Eu nada dizia a Guilherme sobre isso, pois tinha medo de enfraquecer minha resistência a suas ideias mais frívolas, ou de contaminar a nobreza de propósitos do projeto rogeriano com o que corria o risco de ser mero comercialismo empresarial. (VELOSO, 2017, p. 149)

Antes de prosseguir com a narrativa a respeito das disputas pelo consenso a respeito da realidade no seio do “grupo baiano”, é preciso relembrar o lugar ocupado por Rogério Duarte no contexto em que se deram os eventos descritos aqui. Vimos no final da primeira “estação” que Duarte e Caetano se conheceram em fins de 1964 – e que fora ele o autor da definição segundo a qual, na parceria entre Gil e Caetano, o primeiro seria o “profeta”, enquanto o segundo ocuparia o lugar de “apóstolo”. Observando tal frase, e considerando-se a reverência com que Caetano a acatou quando a ouviu, depreende-se que Duarte era suficientemente próximo de ambos para traduzir-lhes as “afinidades eletivas”, comparando-os à dupla em que um seria o visionário, mais sensível aos estímulos que lhes permitiam enxergar coisas supostamente “evidentes”, mas que não necessariamente o eram para os outros que não detinham tal nível de sensibilidade; aí é que entraria o papel desempenhado pelo outro que, conhecendo a fundo o parceiro, era capaz de traduzir-lhe e interpretar-lhe as visões, decodificando-a e tornando-a acessível a um maior número de pessoas.

À altura do biênio 1966-67, quando se iniciam as disputas simbólicas a respeito das primeiras noções do que desembocaria no tropicalismo, Caetano já punha Duarte na conta de “um verdadeiro amigo” (VELOSO, 2017, p. 129). Se o encontro com ele ocorrera no apagar das luzes do ano em que se concretizara o golpe militar, isso não significa que já não o conhecesse antes, de certa forma. Quando Caetano se mudou para Salvador, em 1960, Duarte acabara de sair de lá para o Rio de Janeiro, levado por uma bolsa de estudos concedida pelo



Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos – que era dirigido por seu tio, Anísio Teixeira (1900-1971). A bolsa, que exigia apenas o envio de relatórios periódicos para o então Ministério de Educação e Cultura, permitia que ele frequentasse cursos em instituições como a Escola de Belas Artes, o Museu de Arte Moderna e a Escolinha de Arte do Brasil. Nesse período, foi aluno de Aloísio Magalhães (1927-1982), figura lendária do design gráfico brasileiro.

Antes disso, enquanto esteve em Salvador, Duarte absorvera tudo o que pôde da efervescência cultural de que Caetano apenas começava a desfrutar. Inscrevera-se nos Seminários Livres promovidos pela Universidade Federal da Bahia, onde cursara disciplinas nas escolas de música, teatro e artes plásticas. Convivera com artistas como Mário Cravo (1923-2018), Carlos Bastos (1925-2004) e Martim Gonçalves. Tido como um intelectual inquieto, escrevia poesias e contos e ainda praticava violão clássico. E era amigo de João Gilberto e, sobretudo, de Glauber Rocha, a quem, no fim da vida, descreveria como “o melhor amigo da minha vida<sup>90</sup>”, embora a longa amizade, até a morte do cineasta, em 1981, também tenha tido momentos tumultuados.

Em Salvador, conversando com seus colegas da Faculdade de Filosofia, Caetano ouvira falar de Duarte e das impressões que ele deixara por lá. Ouvira, principalmente, sobre a paixão inclassificável e incondicional que ele dedicara à irmã de Glauber, a atriz Anecy Rocha (1942-1977), com quem Duarte tivera um relacionamento em 1959, antes de sair de Salvador e antes de ela se casar. O *affair* chegara ao fim, mas não a paixão que Duarte sentia pela irmã de Glauber. Duarte lembraria: “Todo mundo fala de Anecy como uma mulher bonita, como atriz, como não sei o quê. Eu acho que eu me apaixonei mais por ela por causa da inteligência dela. Porque ela era um gênio”<sup>91</sup>.

Caetano talvez compreendesse melhor a personalidade do amigo a partir dessa informação sobre seu passado. Afinal, também ele, Caetano, nutrira uma paixão, pouco tempo depois, pela mesma Anecy. Na época em que estava envolvido na trilha sonora do curta-metragem *Moleques de rua*, Caetano fora apresentado a ela por Álvaro Guimarães, antes mesmo que este o apresentasse a Glauber Rocha. Anecy era casada, mas o relacionamento não ia bem – tanto que ela viajara a Salvador sozinha. Na capital baiana, aproveitara para

---

<sup>90</sup> Rogério Duarte se refere assim a Glauber Rocha no documentário *Rogério Duarte, o tropikaoslista* (2016), dirigido por José Walter Lima.

<sup>91</sup> Rogério Duarte se refere assim a Glauber Rocha no documentário *Rogério Duarte, o tropikaoslista* (2016), dirigido por José Walter Lima.

encontrar o amigo Álvaro, que viu aí uma oportunidade de apresentar a grande amiga ao compositor de trilhas de seu curta-metragem – que, é bom lembrar, era produzido pelo irmão de Anecy, Glauber.

Segundo Drummond e Nolasco (2017), biógrafos de Caetano que trazem à tona a história da “transa” (em termos metafísicos, mas também em outros termos) entre Anecy e Caetano, o caso durara pouco tempo, mas fora o suficiente para marcar o jovem compositor.

Anecy passou como um furacão na vida de Caetano. Foram poucos dias intensos de amor, suficientes para deixá-lo caído por ela. Aí ele entendeu o que levou um rapaz de nome Rogério Duarte a ganhar a fama do cara mais apaixonado que pisou em terras baianas. Bem antes do casamento de Anecy, os dois tiveram um romance que não foi à frente. O sentimento dele, contudo, se manteve e continuaria assim por muitos anos. Algo parecido aconteceu com Caetano. Mesmo após o retorno de Anecy para o Rio de Janeiro, continuariam a se falar por cartas. Quando Alvinho fosse sonorizar *Moleques de Rua*, na capital carioca, teria chance de revê-la. Ficaria feliz, mas a situação não era tão simples de administrar. Embora gostasse muito dela, estava convencido de que não teria recursos para assumir algo mais sério. A influência da moça ficaria na memória. Uma pontinha de esperança também. A desistência definitiva, porém, só aconteceria bem mais tarde, quando chegasse por telefone a notícia de que ela se casaria novamente. (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 96)

O próprio Caetano admite o impacto causado em sua personalidade por seu encontro com Anecy. Ao lembrar os tempos em que a presença de Rogério Duarte começou a se fazer sentir para ele, antes de conhecê-lo pessoalmente no Rio, sua memória esbarra na figura da irmã de Glauber:

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. Igualmente lendária se tornou sua paixão por uma moça à porta de cuja casa, no bairro dos Barris, contava-se que ele se deixava ficar noites inteiras em muda serenata. Tratava-se de Anecir, a irmã mais nova de Glauber, que, no tempo em que eu ainda estava na faculdade, pouco antes do meu encontro com Rogério, *desempenhou papel decisivo em minha vida*. (VELOSO, 2017, p. 129; grifo nosso)

Mas o fato de ambos terem amado a mesma mulher, em momentos diferentes, era apenas um entre os vários elementos que mantinham o envolvimento de Caetano com Rogério Duarte. Ao discorrer sobre algumas de suas disposições subjetivas – as quais, inclusive, anos depois seriam mais associadas à sua *persona* pública e às suas tomadas de posição –, Caetano

reconhece tê-las as absorvido a partir de sua “transa” com os dotes intelectuais de Duarte (assim como de outros agentes com quem se encontrou posteriormente em sua trajetória), como relataria em suas memórias:

Suponho que escrevi esse livro como passei a falar depois de conhecer Rogério Duarte, que não pronunciava os dêns dos gerúndios (sabe? “fazeno”, “andano”, “dizeno”...) mas ousava articular frases complexas e corretas como as que usamos na língua escrita – isso sem perder a paixão do argumento ou da descrição. (VELOSO, 2017, p. 12)

Falo aqui de assuntos livrescos porque aceitei, depois de muito resistir, escrever um livro. Quando o faço, é com a sem-cerimônia para que sempre tive vocação mas que só se desamarrou quando entrei em contato com falantes como Rogério Duarte e Jorge Mautner. Uma figura como Haroldo de Campos também tirou de mim a vergonha de, em conversas, expor arrazoados sem deixar de fora menções eruditas mas nem por isso perder a naturalidade. Haroldo, contudo, era um erudito de verdade e, com seu papo nunca chato nem mesmo para quem desconhecesse quase todas as referências, via-se que ele tinha o direito de falar à vontade sobre Goethe, Barthes, Peirce ou Dante. Décio Pignatari, também grande estudioso, o fazia de maneira mais irreverente. Com ambos aprendi a não me intimidar. [...] Mas Rogério e Mautner eram, como eu, pessoas que não tinham suas prateleiras organizadas. (VELOSO, 2017, p. 38)

Quando os dois finalmente se encontraram no Rio de Janeiro, à saída de uma das apresentações do *Opinião*, Duarte já havia se aproximado do proscrito Partido Comunista Brasileiro, do qual se tornara militante de agitação e propaganda, e atuara na coordenação do setor de artes visuais do Centro Popular de Cultura, também tornado oficialmente inexistente após o golpe militar. Levava para a militância a sua experiência do design gráfico com tintas de vanguarda, que se materializava nos cartazes que Duarte produzia para sindicatos e eventos, e até mesmo para a Petrobras. Nessas peças publicitárias, ele punha em ação suas influências vanguardistas que absorvera de Aloísio Magalhães, as quais o levavam a enxergar a cultura de massas com menos desprezo do que a maioria dos colegas de militância. Esse comportamento, que entrava em choque com a estética do realismo socialista, preconizada pelo Partidão, em geral lhe rendia críticas e embates entre os companheiros marxistas mais ortodoxos, como o poeta Ferreira Gullar (1930-2016). Duarte explicaria sua postura: “A forma é o conteúdo. Não vou transformar um cartaz numa reprodução de uma obra de arte. Vou fazer com que a técnica industrial seja uma mídia de um novo tipo de obra que é o design. Então, é uma nova linguagem que realmente eu percebia”. Entretanto, o que ele buscava, com essa abordagem da arte nas peças de propaganda do Partidão e do CPC, era a mesma que seus críticos esperavam – ou seja, a simplicidade que os levava a ser acessíveis,

diretos, objetivos em sua função de informar algo. Duarte punha todo o seu saber vanguardista e sofisticado a serviço desses propósitos.

O design não é uma profissão. É um mundo, um *approach*, um método de você abordar as coisas. Eu sempre trabalhei e trabalho com uma coisa que eu considero muito popular. Por exemplo, um cartaz, por mais que ele possa ser genial, ou o que for, ele tem que ser entendido por todo mundo. No mínimo de tempo. Ele tem que ter um impacto. Ele tem que ter um tipo de simplicidade.<sup>92</sup>

Se Caetano inclui Duarte entre os que mais intensamente o influenciaram, também ele tivera suas inspirações. Vivera envolvido numa teia de subjetividades que se destacavam pelo exercício intelectual, e com eles admite ter aprendido muito. Nessa relação de troca, recebera um volume considerável de informações – não tanto pelo estudo convencional, visto que não chegara a concluir o nível que, á época, era equivalente ao atual Ensino Médio. Foram, sobretudo, suas relações que lhe forneceram boa parte dos saberes que complementarria com um intenso ímpeto pela leitura, pela escrita e por outras buscas de aprendizado mais sensoriais – e, nisso, ele antecipa o elemento da “antropofagia” (absorver, “devorar” os elementos que seriam interessantes, para, a partir dessa absorção, criar posteriormente algo novo), que seria caro ao *modus operandi* dos tropicalistas, e que encontra eco na maneira como aqui encaramos a criação a partir do movimento circular entre circunstâncias objetivas e disposições subjetivas. Além de João Gilberto e Glauber Rocha, e ainda do tio Anísio Teixeira, seus interlocutores incluíam Elizabeth Bishop e Lota Macêdo Soares: “Sempre tive uma sorte muito grande em minha vida. Eu sempre vivi cercado das pessoas mais inteligentes e mais cultas. Então, eu, que era um jovem do interior, fui antropofagicamente absorvendo, com o convívio destas pessoas, muita informação<sup>93</sup>”. Em outras palavras, Duarte deixou e recebeu “um tanto”.

Duarte desenhara e criara muito no Rio de Janeiro, nos anos anteriores ao golpe militar. “Tudo foi mágico até 1964. Aí veio a realidade e acabou a magia”, lembraria. No entanto, mesmo tendo a “magia” sido abortada pelos militares, ele ainda continuaria a pôr sua energia criativa a serviço da resistência através da arte – pelo menos, enquanto isso fosse possível. Quando conheceu Caetano, havia acabado de produzir aquela que viria a ser considerada sua criação mais famosa: o cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* – uma

<sup>92</sup> Falas extraídas do filme *Rogério Duarte, o tropikaoslista* (2016), dirigido por José Walter Lima.

<sup>93</sup> Depoimento de Rogério Duarte ao documentário *Rogério Duarte, o tropikaoslista* (2016), dirigido por José Walter Lima.

de suas várias “transas” com o amigo Glauber Rocha. Esse arcabouço cultural impressionara bastante o jovem compositor.

Nada do que me tivessem dito sobre ele na Bahia poderia ter me dado a medida da impressão que ele me causou. Sua voz era mais potente, sua mente mais rápida e suas ideias mais desconcertantes do que eu teria sido capaz de imaginar. Haia entre ele e seus discursos um comprometimento a um tempo visceral e metafísico que multiplicava o poder persuasivo dos argumentos. E ele era surpreendentemente gentil e amigável. Foi carinhoso e irônico por estar tratando com baianos um tanto mais novos do que ele, e a gente sentia que era por estar comovido que ele idealizava uma nossa suposta pureza dizendo: “Vocês não são neuróticos, vocês são diferentes daquela gente do meu tempo na Bahia”. Isso não o impedia, no entanto, de dinamitar nossa ingenuidade com tiradas politicamente blasfemas. Ele parecia a um tempo querer nos resguardar de um certo cinismo amargo que a vida já lhe tinha ensinado e nos alertar contra a adesão inocente ao ideário dominante nos meios intelectuais. (VELOSO, 2017, p. 130)

Embora houvesse se filiado ao Partido Comunista Brasileiro e feito parte do CPC, Duarte possuía uma complexidade de pensamento que muitas vezes o tornara incompreendido pelos próprios companheiros de militância – e não apenas por conta de suas relações com a estética de vanguarda. Havia em suas ideias um apreço pela liberdade que o fazia repudiar qualquer forma de opressão, mesmo as que ousassem surgir nos grupos que se propunham a combatê-la. Caetano se identificara com essa combatividade, sobretudo na maneira original como ela se manifestava.

[...] ele detectava embriões de estruturas opressivas no seio mesmo dos grupos que lutavam contra a opressão, mas nem por isso iria confundir-se com os atuais opressores destes. Esse mesmo brilho de inteligência e essa mesma inquietação de espírito é que tinham levado alguns líderes esquerdistas da UNE – de quem, sem embargo, ele era amigo – a apelidá-lo de Rogério Caos. E o valor pejorativo atribuído a esse apelido o magoara duplamente: chamavam de caótico exatamente o que nele era mais lógico e construtivo, e desprezavam o Caos que ele, em outro nível, era capaz de amar. (VELOSO, 2017, p. 130)

Portanto, tal reverência levava Caetano a considerar relevante qualquer opinião que fosse manifestada por Rogério Duarte – assim como, por outros motivos, também a ascendência de Guilherme Araújo sobre ele, nessa época, levava-o a se equilibrar em meio à convivência com ambos. Um teria papel fundamental nas discussões teóricas provindas da convivência dos tropicalistas com as artes de vanguarda. O outro seria o elo entre o movimento tropicalista e as engrenagens do mercado.

Segundo Duarte, a “transa” dos tropicalistas com as artes de vanguarda são bem mais intensas do que poderia sugerir o nome *Tropicália*, que originalmente fora dado por Hélio

Oiticica a uma intervenção de sua autoria na exposição Nova Objetividade Brasileira, em 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A história é conhecida: ao ouvir Caetano cantar uma nova composição, ainda sem nome, o então fotógrafo e futuro cineasta e produtor Luís Carlos Barreto<sup>94</sup> teria dito que a letra lhe fazia evocar a obra de Oiticica, que ele visitara: “Era uma coisa maravilhosa. Um labirinto cheio de plantas e pássaros onde, depois de atravessá-lo, você encontra uma televisão” (CALADO, 1997, p. 162). O nome, então, que a princípio desagradara Caetano, acabou por ficar de forma definitiva como o título da canção *Tropicália*. E, por extensão, abrangeu todo o movimento artístico que transcendia a música, envolvendo ainda elementos de arte de vanguarda, cinema, teatro e televisão, e que poderia ter naquela música uma espécie de síntese. Duarte defendeu que, a partir de certo momento, as contribuições surgidas das discussões vanguardistas teriam sido subjugadas pelos componentes que se sobrepuseram no ambiente musical do movimento – e que, segundo ele, predominaram nas discussões sobre quais foram, de fato, os componentes que levaram à composição do conteúdo ideológico do tropicalismo.

“Eu chamaria anarcotropicalista, porque era uma tentativa de subversão. Há um componente político na Tropicália, que ficou um pouco esquecido”, afirma Duarte. “Se vamos falar do nosso Tropicalismo, da Tropicália, do Hélio, também do Caetano, sem dúvida nenhuma. Mas não essa coisa que diz que é da música popular, que virou grife meio colonizada. Também muito importante, mas não tem a mesma contundência que o protesto de manifestação, de revolução, de transformação num nível político”. O artista gráfico observa que o ideário tropicalista envolvia bem mais que os acordes musicais e os arranjos elétricos que ficaram famosos nos festivais de música de 1967 e 1968. A “contundência” a que Duarte se refere teria sido, então, deixada de lado pelo predomínio da estética de procedência estrangeira, trazida pelo empresário Guilherme Araújo. “A música não era Caetano e Gil. Era uma organização, tipo um partido. A gente queria, com a palavra tropicalismo, e tropical, definir uma brasilidade”, recorda.

“Havia ideias tropicalistas que foram abandonadas. As próprias roupas que a gente usou, na época do movimento, que o Guilherme comprava de Carnaby Street, a ideia inicial eram figurinos feitos por Lina Bardi”, relata. “Então, o Guilherme dá um jeito de *beatlizar* o

---

<sup>94</sup> Luís Carlos Barreto, o “Barretão”, havia atuado como fotógrafo nos filmes *Vidas secas* (1963), de Néilson Pereira dos Santos, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Mais tarde, tornou-se um dos mais profícuos produtores do cinema brasileiro.

tropicalismo. Na medida em que o *establishment* reincorporou o tropicalismo e o colocou a seu serviço, eu disse: estou fora”.

Duarte está identificado com uma onda estética surgida no seio do grupo intelectual que forneceu densidade às discussões em torno do movimento tropicalista, o qual se convencionou chamar de Marginalia. As ideias geralmente associadas a essa denominação simbólica propunham um caminho mais radical e transgressor para os dilemas que se apresentavam no cenário cultural brasileiro de então. Além de Duarte, outros autores como José Carlos Capinan, Waly Salomão, Hélio Oiticica e Torquato Neto passaram a apontar, em seus textos, a necessidade dessa radicalização. As intervenções artísticas situadas nesse ideário traziam, entre seus componentes, a arte brasileira e o cotidiano das grandes cidades – no que se incluíam elementos referentes à violência diária. Pretendia-se, acima dos propósitos mais específicos, criticar de maneira contundente os conservadorismos presentes na sociedade.

Convencionalmente, algumas obras são incluídas no que se entende por Marginalia, como os filmes *Câncer* (1968), de Glauber Rocha, *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Na literatura, há exemplares como *Me segura qu' eu vou dar um troço* (1972), de Waly Salomão, e *Urubu-Rei* (1972), de Gramiro de Mattos, além de textos de Hélio Oiticica, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos (estes últimos formavam a tríade concretista), e ainda do próprio Rogério Duarte, publicados em jornais alternativos como *Flor do Mal*, *Presença* e *Verbo Encantado*. Além disso, havia a presença de artistas ligados à Marginalia na imprensa convencional, a exemplo de Torquato Neto, que mantinha a coluna *Geleia geral* no jornal *Última Hora*. Gramiro de Mattos, cuja poesia era apreciada por Jorge Amado, relembra os propósitos da turma: “Naquela época, estávamos buscando inovações para fazer uma anarquia na cultura. Eram provocações, porque se sentia que havia a necessidade de um movimento cultural, que já era feito na música, mas que faltava na literatura”<sup>95</sup>.

A aproximação entre setores da vanguarda brasileira e os tropicalistas se materializa numa “transa” em que ambas as partes deixam e recebem “um tanto”. Os vanguardistas, sobretudo os representantes do concretismo, já então estabelecidos enquanto figuras de autoridade no debate intelectual – ainda que minoritários nesse lugar –, conferem aos músicos

---

<sup>95</sup> TORRES, Bolívar. *Gramiro de Matos, o tropicalista esquecido, retorna às livrarias*. O Globo. Cultura. 5 de abril de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/gramiro-de-matos-tropicalista-esquecido-volta-as-livrarias-21161786>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

e poetas do movimento um respaldo intelectual que lhes confere certa “seriedade”, o que lhes garante uma “legitimidade” para além dos circuitos musicais onde propunham sua “revolução” particular. Houve quem criticasse tal adesão por considerá-la “mero oportunismo”, como destaca Hollanda (2004, p. 75). Mas o fato é que tal encontro intelecto-artístico significou um adensamento das discussões que eram propostas ali, inclusive mantendo-as em pauta após a prisão e o exílio de Caetano e Gil – no que se considera o período pós-tropicalista.

Esse contato, que muitos consideram um mero “oportunismo” de uma vanguarda sem saídas, mostrou-se bem mais do que mera apropriação, um contato mutuamente proveitoso, no sentido de troca de informações e de um apoio “pedagógico” por parte dos concretistas, que assim forneceram elementos teóricos, permitindo aos compositores e poetas pensar sua produção e situá-la frente a outras manifestações e ao próprio processo cultural brasileiro. Reconhecendo-se em diversos temas e diversos princípios da produção tropicalista e pós-tropicalistas, tentaram os concretistas, com seu aval, testar um outro circuito e legitimar um debate que tendia a ser isolado ou não levado a sério pela produção oficial e por setores da crítica universitária. Em relação a esse isolamento, alguns dos produtores de cultura do pós-Tropicalismo identificam-se aos concretistas através de uma certa situação de transgressão e, portanto, de marginalidade, estabelecendo-se nesse nível, entre os dois movimentos, uma cumplicidade. Essa atribuição não deixa de ser contraditória, na medida em que a vanguarda, ainda que minoritária e criticada, já havia de há muito conquistado uma posição de poder no campo intelectual, tendo boa parte de seus integrantes próximos às instâncias de legitimação cultural do sistema. (HOLLANDA, 2004, p. 75)

Com esse reforço teórico, os tropicalistas (ou, no caso, pós-tropicalistas) puderam, digamos, ter a oportunidade de levar às últimas consequências certos pontos da atitude tropicalista – não é coincidência aqui a similaridade entre tal atitude e os ditames da contracultura, que chegavam dos Estados Unidos e da Inglaterra, na constituição de um universo comportamental que, no Brasil, será chamado de “desbunde” – e ao qual, mais tarde, serão diretamente associados os baianos que compõe o “grupo” que analisamos neste trabalho – Gil e Caetano, após o retorno do exílio, e ainda Gal Costa, que será tornada a “musa” dessa cena hedonista, presente geograficamente no pedaço da praia de Ipanema situado à rua Farne de Amoedo, historicamente conhecido como “Dunas da Gal”, ou “Dunas do barato”, no início dos anos 1970. Hollanda (2004, pp. 76-77) destrincha as consequências desse aspecto da “transa” ora analisada:

A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambiguidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação



a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.

O suicídio de Torquato, em 10 de novembro de 1972, é considerado um marco do que se considera o ocaso da Marginalia. No entanto, costuma-se datar simbolicamente o que seria o “fim” do movimento tropicalista como o lançamento da revista *Navilouca*, em edição única, organizada por Torquato e Waly Salomão, e lançada em 1974 – portanto, depois da morte do poeta piauiense. *Navilouca* é simplesmente a publicação mais relevante desse período, por sintetizar em suas páginas a produção mais experimental e sintonizada com o ideário radicalizado do imediato pós-tropicalismo. A valorização do marginal e do que se considerava como “loucura”, a transgressão pela forma, já começa pelo título, um neologismo criado por Waly que remete a *Stultifera Navis*, o navio que, na Idade Média, navegava pela costa a fim de recolher aqueles que eram considerados “marginais”: os loucos, os idiotas, os desgarrados de maneira geral. Dessa forma, a *Navilouca* reunia artistas e intelectuais considerados marginalizados, mas também alguns que não estavam tão fora da margem assim – como a tríade concretista: Pignatari e os irmãos Campos, e ainda o próprio Caetano Veloso, recém-repatriado. Além destes, há textos de Torquato, Waly – que, àquela altura, assinava Sailormoon –, Duda Machado, Jorge Salomão (irmão de Waly), Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, Ivan Cardoso, Lygia Clark e Rogério Duarte, todos compondo uma “tripulação” que envolvia músicos, poetas, artistas plásticos, cineastas, etc. Um grupo à primeira vista heterogêneo, mas reunido em torno da mesma ideia do experimentalismo radical – embora, num rasgo de ambiguidade, a publicação tenha sido patrocinada pela Philips, a mais importante gravadora do Brasil na época, da qual Caetano era contratado e pela qual lançara, dois anos antes, seu álbum *Araçá azul*, um exemplar de experimentalismo levado às últimas consequências, em sintonia com o conteúdo literário que viria a ser publicado pela revista. Nesse disco, Caetano se valera, como método de criação, do exercício da memória como livre orientadora, através de saberes que ele incorporara antes, durante as “loucuras” tropicalistas, e agora fazia chegar a novas elaborações criativas através de filtros sensoriais de seu corpo. Como diria, anos depois, o conteúdo de *Araçá azul* era “ostensivamente experimental” – e podia ser interpretado como uma “atualização” de lembranças que haviam sido interrompidas:

O *Araçá azul* foi uma retomada dos pensamentos que vinham a minha cabeça antes de ser preso, que de uma certa maneira me aproximava da poesia concreta, do experimentalismo, das letras de poucas palavras. Eu disse: “Vou fazer um disco ostensivamente experimental”, e assim o fiz. Inclusive, “experimentando” no estúdio, sem amparo de ninguém, de nada. “Vou sozinho com meu violão, meu corpo e minha voz”. Depois, se precisar, chamo músicos para colaborar<sup>96</sup>.

Em suma, estavam todos, nas páginas de *Navilouca*, “transando a mesma loucura”, como definiu Waly (HOLLANDA, 2004, p. 80). Como esclarece Heloísa Buarque de Hollanda, (2004), “transar” essa mesma “loucura” significa a recusa das formas acadêmicas e institucionais da racionalidade e uma deliberada abertura ao sensorial – ou seja, o que Caetano fez ao se trancar no estúdio da Philips para pôr seus experimentalismos no repertório do álbum *Araçá azul*. Havia então preocupação em se abrir a uma “nova sensibilidade”, empenhando-se coletivamente na experimentação radical e estendendo tal atitude à própria postura existencial – inclusive na recusa às convenções ortográficas, como fez o próprio Waly em seu livro *Me segura qu’ eu vou dar um troço*, citado por Hollanda (2004): “Morte às linguagens existentes, morte às linguagens exigentes, experimente livremente. estratégia de vida: mobilidade no eixo rio são paulo bahia. viagens dentro e fora da BR. deixar de confundir minha vida com o fim do mundo (SAILORMOON apud HOLLANDA, 2004, p. 81).

Hollanda também ressalta o papel desempenhado por Rogério Duarte junto a essa vertente mais radicalizada do Tropicalismo. Define-o como uma espécie de “guru” de uma geração – algo parecido com o que Caetano expressa ao comentar sobre sua influência sobre ele.

Músico, cineasta, designer, poeta, ator, Rogério é como que eleito feiticeiro e pajé dessa tribo. Investido de um “saber superior” avalizado por um bom número de leituras e de um “poder” conferido pela experimentação sensível limite, até mesmo próxima da loucura, Rogério traz em si os índices constitutivos da vivência tropicalista. É nesse sentido que a “aprovação” e a presença de seus textos fazem-se obrigatórias – ainda que com significação bem diferente da não menos obrigatória presença concretista – em todas as manifestações e publicações dessa tendência. (HOLLANDA, 2004, p. 81)

Portanto, como ponto de convergência do pensamento original tropicalista, Duarte se define como estando entre os elementos mais à esquerda do movimento, pela “contundência” do que defendia – não por acaso, o setor que parece não ter prevalecido na narrativa

---

<sup>96</sup> **Todo o Caetano que houver nessa vida.** Correio Braziliense, 3 de janeiro de 2003. Texto disponível no site *Caetano en detalle*, em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/>. Acesso em: 17 de março de 2022.

predominante do movimento tropicalista. A partir do momento em que, diante das investidas de Guilherme Araújo junto ao universo anglo-saxão do universo pop e ele se sentiu “fora”, sua reação foi através da literatura – igualmente contundente e alegórica: “Como a gente era, digamos assim, a *gauche* da Tropicália, eu fiz um texto e pus o nome Marginália. Sou marginal porque descobri que a margem fica dentro do rio. Isso era o ponto mais importante, porque era um paradoxo, a margem ficar dentro do rio, e não na margem. Mas o rio era o Rio de Janeiro”.

Tributário da efervescência cultural que vivenciara pessoalmente na Salvador da segunda metade da década de 1950, Duarte considera que ali está o nascedouro do Tropicalismo. É assim que ele o enxerga, como uma obra de sua geração:

Falar de qualquer coisa dessa época é um pouco falar de mim e da minha turma. A nossa turma. O espírito do tempo é essa geração de pessoas que estavam todas de uma maneira ou de outra interligadas. Glauber Rocha, quando ele faz *Terra em transe*, você vê os mesmos componentes que vai ver n’*O Rei da Vela* e em uma série de outras manifestações que estavam sintonizadas com o que eu chamei de *zeitgeist*.<sup>97</sup>

Daí o fato de simbolizar a tendência ao “colonialismo” com o fato de Guilherme Araújo ter buscado inspiração para vestir os tropicalistas na *Swingin London* e em sua *Carnaby Street beatlemaníaca*, e não na Bahia moderna que, com Lina Bo Bardi, fora o celeiro cultural onde tanto ele quanto os demais tropicalistas se formaram:

Entre 55 e 60, período juscelinista, foi a maior revolução cultural do Brasil aqui na Bahia. E já tava Glauber Rocha com as jogralescas. Já tava Anecy Rocha recitando. Já tinha Calazans Neto. Já tinha a revista *Mapa*, a revista *Ângulos*. A escola de teatro de Martim Gonçalves, a Reitoria da Universidade, onde a gente viu os maiores músicos do mundo aqui. Lina Bardi! Então, o Tropicalismo, pra mim, a origem é isto.<sup>98</sup>

A “transa” de Duarte com o “grupo baiano” não se limitaria ao período do auge tropicalista. É ele o autor das capas dos álbuns “tropicalistas” de Caetano e Gil, lançados em 1968. Ambas as capas são multicoloridas e possuem motivos psicodélicos, em sintonia com a tendência pop da época. Faria ainda a capa de *Qualquer coisa*, LP lançado por Caetano em 1975. É dele também a capa do disco *Brasil*, de João Gilberto, lançado em 1981 – do qual participam Caetano, Gil e Bethânia. Duarte também se notabilizara pela produção de cartazes

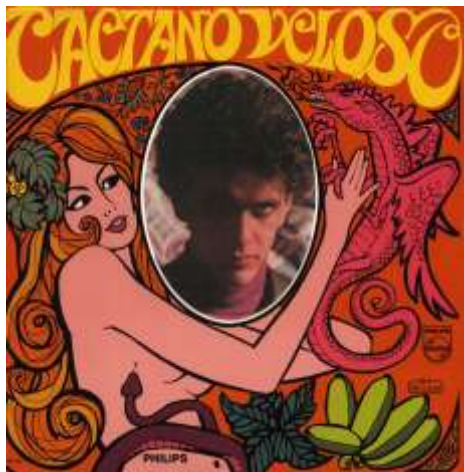
<sup>97</sup> Depoimento extraído do documentário *Rogério Duarte, o tropikaoslista* (2018). Direção de José Walter Lima.

<sup>98</sup> Depoimento extraído do documentário *Rogério Duarte, o tropikaoslista* (2018). Direção de José Walter Lima.

para cinema. Além do já mencionado cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, sua produção inclui as artes para a publicidade de *Terra em transe* e *A idade da terra* (1980), ambos de Glauber; *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *Cara a cara* (1967), de Júlio Bressane; *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues; e *Meteorango Kid, Herói Intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira, entre outros trabalhos.

**Figura 2: LP Caetano Veloso, 1968. Fonte:**

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/caetano-veloso-1968>



**Figura 3: LP Gilberto Gil, 1968. Fonte:**

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/gilberto-gil-1968>



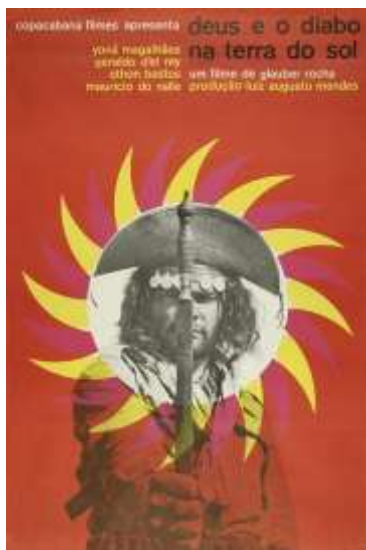
**Figura 4: LP *Brasil*, João Gilberto, 1981. Fonte:** <https://www.mdiscovinil.com/product-page/lp-jo%C3%A3o-gilberto-caetano-veloso-gilberto-gil-maria-beth%C3%A2nia-brasil>



Figura 5: Cartaz do filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-2672/>



Figura 6: Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67136/cartaz-do-filme-deus-e-o-diabo-da-terra-do-sol>



**Figura 7:** Cartaz do filme *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965). Fonte <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67159/o-desafio-cartaz>



**Figura 8:** Cartaz do filme *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966). Fonte <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-60089/>



Figura 9: Cartaz do filme *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1967). Fonte <https://filmow.com/cara-a-cara-t27012/>



Figura 10: Cartaz do filme *Meteorango Kid, Herói Intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969). Fonte <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-241958/>



O encontro entre eles também teve, em meio à diversidade de naturezas de afetos, um espaço para o compartilhamento de dores: em 4 de abril de 1968, Duarte e seu irmão Ronaldo foram sequestrados por agentes da repressão quando chegavam à Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, para assistir à missa de sétimo dia pela morte do estudante Édson Luís Lima Souto (1950-1968), assassinado por policiais militares em 28 de abril. Os dois foram levados para uma vila militar e submetidos a torturas durante dez dias. Ao sair, foram aconselhados a não comentar o assunto. No entanto, a primeira coisa que fizeram, assim que puseram os pés nas ruas novamente, foi denunciar a prisão e a tortura à imprensa. Pouco tempo depois, Duarte foi informado de que corria o risco de ser pego novamente. Então, fugiu para se esconder no interior da Bahia, numa fazenda de propriedade de sua família. A partir daí, estigmatizado, passou por maus bocados no que diz respeito à saúde mental.

Eu fui uma pessoa muito próspera e auspiciosa até uma determinada época. Depois da prisão, eu fui para o hospício, eu fui arrasado, digamos assim. Quando eu saí da prisão, eu vi a diferença: ninguém queria mais conversa comigo porque os homens estavam atrás de mim, entende? Todos fecharam a porta. Todos. Primeiro, eu fui preso em abril e torturado, mas escapei e fiquei meio louco. Durante esse período, até o fim do ano, eu vivi uma vida de zumbi. Foi aí que ninguém queria mais me receber em lugar nenhum. Aí, eu pirei legal, né? Até que minha família me pegou e internou em São Paulo. No fim do exílio de Caetano, encontrei com ele na Bahia e disse: “Agora,



nunca mais vou dar sopa. Aquele charme discreto da burguesia nunca mais vai me pegar de novo”<sup>99</sup>.

Caetano (2017, p. 409) costuma relembrar que, depois de sair da prisão, Duarte lhe disse que “quando a gente é preso, é preso para sempre” – fato que ele vivenciaria na própria pele, ao lado de Gil, em 27 de dezembro do mesmo ano de 1968. Depois da experiência de internação psiquiátrica, Duarte optaria por se retirar para viver o que ele mesmo chamou de “inxílio”, ou seja, um exílio dentro do seu próprio país, diferentemente do de Caetano, Gil e outros brasileiros, que tiveram de se refugiar fora do Brasil. Mas nem só de dores foi composta a convivência posterior entre Duarte e os outros baianos. Gil compôs a canção *Não tenho medo da vida* após uma conversa com o amigo. E Caetano convidaria Duarte para ser padrinho de seu primeiro filho, Moreno, nascido em 1972 – ano em que Caetano retornou do exílio e reencontrou Rogério Duarte na Bahia.

### 3.1.9 “Transas” entre cinema, vanguardismo e João Gilberto

Em 1968, os brasileiros que adquiriram o LP *Tropicália ou panis et circencis*, lançado pela Philips, depararam-se com uma obra que primava pela ironia, aliada a um sutil ímpeto transgressor. Os artistas participantes do álbum posaram juntos para a fotografia de capa, evidenciando o caráter coletivo do álbum<sup>100</sup>. Mas, além da pose considerada inusitada, em razão de uma pretensa “seriedade” constituída de intenso deboche (um dos retratados, o maestro Rogério Duprat, empunhava um penico como se fosse uma caneca; Tom Zé segurava uma mala e vestia um traje característico do que no interior da Bahia se chama de “tabaréu”, ou seja, um rapaz interiorano, ingênuo e imaturo diante dos “perigos” da cidade grande), havia na contracapa um texto cuja estrutura emulava um roteiro de cinema, com a descrição detalhada de cenas, sequências, indicações de interferências técnicas etc.

**Figura 11: Capa do LP *Tropicália ou panis et circencis*, (fotografia de Olivier Perroy, 1968). Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/08/07/tropicalia-ou-panis-et-circencis-completa-50-anos-conheca-os-bastidores-do-disco.ghtml>**

<sup>99</sup> Declaração presente no documentário *Rogério Duarte, o tropikaoslista* (2016), dirigido por José Walter Lima.

<sup>100</sup> A fotografia, de autoria de Olivier Perroy, traz Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Tom Zé, o maestro Rogério Duprat e a banda Os Mutantes (Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista). José Carlos Capinan e Nara Leão, que não puderam participar da sessão de fotos, aparecem em retratos mostrados pelos artistas. (CALADO, 1997)



É sabido que João Gilberto, o principal difusor da bossa nova, louvado desde o início pelos tropicalistas, fora um dos principais inspiradores do conteúdo de *Panis et circensis* – como, de resto, de tudo o que Caetano produzira artisticamente desde que o ouvira pela primeira vez. Juntamente com o baiano de Juazeiro, a ocupar o espaço de possíveis explorado pelo “grupo baiano” e seus aliados de primeira hora, havia a relação de Caetano com o cinema – cujo início, por ocasião do “arrebato” provocado por *La Strada*, de Fellini, já conhecemos. E, por fim, havia a ideia de que, à maneira do que Caetano defendia, em seu *joãogilbertianismo ortodoxo*, havia que se conceder novos valores àquilo que, em regra, no passado musical brasileiro, era tido como desprezível e de “mau gosto” – afinal, no entender de Caetano, isso significava simplesmente fazer o que o “mestre” mandava. E a isso ele se dedicava desde os tempos do teatro Vila Velha – no que encontrava o apoio dos companheiros de turma.

Portanto, retomando o que já consideramos a respeito de como nossa individuação e percepção enquanto subjetividades se formam em meio às relações – ou, por outra, se somos agentes sociais, enquanto esquemas de disposições, forjados histórica, social e biologicamente, pensamos no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis* como uma síntese da absorção de elementos já existentes no universo dos possíveis, à guisa de “matéria-

prima” para a criação de algo novo em termos artísticos. Uma *tradição* servindo à criatividade – e esta como um motor, levado à plenitude pela memória, a impulsionar e mobilizar afetos em direção à construção e ao armazenamento de novos arcabouços de memória.

De modo que, em sua antilinearidade, o texto-roteiro presente na contracapa também trazia uma série de camadas de memória que podem traduzir as maneiras como se estabeleceu a “transa” entre o Tropicalismo e o cinema. Tal qual boa parte das canções trazidas pelo álbum (como de resto a maioria das canções ditas tropicalistas), sua estrutura apresenta uma espécie de colagem de imagens, clichês, citações, tudo ao gosto da cultura *pop*. Há referências irônicas à cultura popular de massa e ao purismo dos que a criticavam. Os personagens são os próprios participantes do disco – mais a presença de alguém que não passara pelo estúdio da Philips, mas cuja presença era absoluta em tudo o que faziam: João Gilberto, cuja frase teria mesmo sido dita por ele ao poeta Augusto de Campos nos Estados Unidos, onde morava o criador da bossa nova, como um recado ao “grupo baiano” (CALADO, 1997, p. 198). Eis alguns trechos:

[...]

Cena 5

EXTERIOR, DIA CINZENTO. O MAESTRO ROGÉRIO DUPRAT NO ALTO DE UMA TORRE DE TV. AO FUNDO A CIDADE DE SÃO PAULO.

Rogério Duprat: A música não existe mais. Entretanto, sinto que é necessário criar algo novo. [...] Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas e vocês, mal saídos do calor do borralho, vocês baianos, terão coragem de se procurar comigo? Terão coragem de fuçar o chão do real? Como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? Com que olhar verão um jovem paulista nascido na época de Celly Campelo e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia? Terão coragem para reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar?

[...]

A NOITE CAI REPENTINAMENTE. ZOOM SILHUETA DO MAESTRO AGARRADO À TORRE DE TV. ACENDE-SE A LUZ VERMELHA NO ALTO DA TORRE. OUVI-SE UMA VOZ AO LONGE EM RESPOSTA AO CHAMADO DO MAESTRO.

ADROALDO RIBEIRO COSTA – (VOZ OFF, LONGÍNQUA) – Enquanto nós cantarmos haverá Brasil.

CORTA.

[...]

CENA 6

INTERIOR. NOITE. PAREDE AZUL. OS PERSONAGENS ENTRAM EM CAMPO, UM A UM. DIZEM SUAS FRASES E SAEM EM SEGUIDA.

TORQUATO – Pode dizer palavrão?

CAETANO – Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?

[...]

CENA 10

INTERIOR. DIA. SALA DE UMA CASA EM NEW JERSEY. PLANO AMERICANO. CÂMERA IMÓVEL. JOÃO GILBERTO E AUGUSTO DE CAMPOS SENTADOS.

AUGUSTO – E o que é que eu digo a eles?

JOÃO – Diga que eu estou daqui olhando pra eles.<sup>101</sup>

O LP *Tropicália ou panis et circensis* surge, então, como uma síntese da absorção do universo cinematográfico pelo Tropicalismo – ou, antes, como a materialização da “transa” entre ambos, tendo Caetano como um intermediário. O artista foi mobilizado afetivamente por essa relação e se dedicou a criar obras musicais com base nessa experiência. Tal absorção de saberes, agora, era exposta no disco, tanto por meio do material sonoro quanto através do conteúdo fotográfico e textual de sua capa.

Já sabemos, desde o início deste trabalho, que “transas” (pelo menos no holístico teor semântico com que utilizamos tal termo aqui) não se dão somente entre pessoas. Podem envolver, também, mobilizações afetivas a que elas se entregam a partir do contato com tudo o que puder afetá-las. Assim, considera-se que a “transa” envolve memória, afeto e criação – partindo do pressuposto de que a carga de mobilização afetiva pode instigar os agentes a criações artísticas posteriores. Aqui, interessa-nos a potência que as manifestações artísticas – especificamente a música e o cinema – apresentam nesse sentido.

Portanto, é necessário que consideremos rapidamente as “transas” a que Caetano se dedicara, em meio ao universo de possíveis no período anterior à deflagração do Tropicalismo e ao lançamento de *Tropicália ou panis et circensis*. De acordo com Duarte (2018, p. 77), os deflagradores do movimento tropicalista se depararam com uma tradição de intervenções artísticas de vanguarda que remontam ao Romantismo alemão do final do século 18. Haveria características paralelas entre ambas essas empreitadas, como observa o autor: “lá, como cá, constituiu-se um movimento coletivo, ou seja, um grupo articulado de indivíduos com obras e ações comuns, não somente um punhado de artistas com estilos semelhantes”. Conforme já explicamos, o Tropicalismo propunha uma continuidade do processo de desenvolvimento da música popular brasileira, a partir do que houve com a criação da Bossa Nova, em fins da década de 1950. A título de ilustração, Duarte (2018, p. 77) registra a mencionada frase atribuída a João Gilberto, incluída no já citado roteiro fictício: “Diga que eu estou daqui

---

<sup>101</sup> Disponível em: <http://conteudo.ebc.com.br/portal/projetos/2017/tropicalia/>. Acesso em: 2 de setembro de 2021.

olhando para eles”. Segundo o autor, tal “bênção imaginária serviria para o Tropicalismo combinar a concisão clássica da estética bossa-novista – diluída nos epígonos de João Gilberto – com o espírito romântico de abertura pop e até kitsch mais disposto ao embate na cultura brasileira”. (DUARTE, 2018, p. 77) Como embasamento, Duarte (2018, p. 78) enumera três elementos que, desde o Romantismo alemão, acompanham todos os movimentos modernos de vanguarda: “a produção coletiva, a inovação na arte e a crítica cultural”. É importante ressaltar os encontros, já antecipados páginas atrás, que mobilizaram afetos com o artista plástico Hélio Oiticica, o cineasta Glauber Rocha, o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa e o poeta Augusto de Campos. Estes nomes representam influências que seriam absorvidas pelos tropicalistas e poderiam ser vistos nos resultados musicais das “transas” e “tramas” que caracterizaram as relações entre o “velho” e o “novo” em seu processo de criação.

Os futuros tropicalistas fizeram alianças com todas essas movimentações culturais que os precederam. Com Hélio aprenderam a violência crítica marginal, com Glauber desmistificaram o populismo, com Zé Celso descobriram a força da antropofagia de Oswald de Andrade, com Augusto de Campos assimilaram a nova cultura urbana massificada. (DUARTE, 2018, p. 80)

Eis, portanto, a “transa” que envolveu os tropicalistas, o Cinema Novo e seu maior inspirador, Glauber Rocha – a quem, conforme já foi largamente informado nas páginas anteriores, o autor do texto-roteiro, Caetano Veloso, já admirava desde o início da década de 1960, quando ainda morava em Santo Amaro da Purificação e escrevia críticas de cinema para o jornal local *O Archote*.

### **3.1.10 “Intersemiose”: uma “transa” artística**

O cinema, filtrado pelas concepções do Cinema Novo, está no cerne do “grupo baiano” – e, conseqüentemente, na aventura tropicalista. Ao analisar as relações de absorção e incorporação de influências entre os tropicalistas e os processos de criação em outras áreas da cultura de vanguarda brasileira, Santaella (2017) utiliza o termo “aberturas intersemióticas”, informando que “intersemiose significa a conjunção de linguagens distintas em uma unidade coesa” (SANTAELLA, 2017, pp. 31-32). No caso do processo de criação tropicalista, a autora destaca que “se fundem poesia e música, canto e fala, música e gesto, poesia e dança, corpo e voz, roupa e cena, num jogo de complementaridades e oposições que faz da música um espetáculo – ritual e festa – ao mesmo tempo que o desmascara” (SANTAELLA, 2017, p. 32)

Como exemplos dessas “aberturas intersemióticas”, Santaella (2017, p. 32) enumera, entre os tropicalistas, a “mise-en-scène teatral de suas apresentações”, a “escultura plástica do corpo vivo”, e, principalmente, a “incorporação de traços da sintaxe cinematográfica, muito clara, por exemplo, na composição poética da letra de ‘Tropicália’”. Carlos Calado (2017, p. 42) também observa a estrutura de *Tropicália* como um exemplo da cultura cinematográfica de Caetano a iluminar seu processo de composição. Como resultado, há um caleidoscópio de informações relacionadas à cultura pop em versão brasileira:

Trata-se de uma síntese das conversas e discussões que Caetano vinha tendo com outros artistas e membros do grupo que formalizou o tropicalismo: seu parceiro Gil, o artista plástico Rogério Duarte, o poeta Torquato Neto, o escritor José Agrippino de Paula e o produtor Guilherme Araújo. Inspirado pela violência poética de “Terra em Transe”, Caetano utilizou nos versos dessa canção uma linguagem quase cinematográfica. Como se imaginasse cenas bem curtas, traçou um retrato delirante e alegórico do Brasil, recheado de ícones expressivos, como mulatas, caminhões, chapadões, monumentos, urubus, girassóis, Carmen Miranda e, naturalmente, o carnaval. (CALADO, 2017, p. 42)

Seguindo uma linha de interpretação já consolidada na historiografia da música popular brasileira, e que também viria a ser reafirmada por Duarte (2018), Carlos Calado (1997, p. 173) registra que a canção *Tropicália* “tinha tudo a ver com o delírio tropical de *Terra em Transe*, de Glauber, ou com a antropofagia oswaldiana da peça *O Rei da Vela*”. Eis abaixo a letra completa:

Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés, os caminhões/ Aponta contra os chapadões, meu nariz// Eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro o monumento/ No planalto central do país// Viva a bossa, sa, sa/ Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça// O monumento é de papel crepom e prata/ Os olhos verdes da mulata/ A cabeleira esconde atrás da verde mata/ O luar do sertão// O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga, estreita e torta/ E no joelho uma criança sorridente, feia e morta, estende a mão// Viva a mata, ta, ta/ Viva a mulata, ta, ta, ta, ta// No pátio interno há uma piscina/ Com água azul de Amaralina/ Coqueiro, brisa e fala nordestina// E faróis/ Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna primavera/ E no jardim os urubus passeiam/ A tarde inteira entre os girassóis// Viva Maria, ia, ia/ Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia// No pulso esquerdo o bang-bang/ Em suas veias corre muito pouco sangue/ Mas seu coração/ Balança a um samba de tamborim// Emite acordes dissonantes/ Pelos cinco mil alto-falantes/ Senhoras e senhores/ Ele põe os olhos grandes sobre mim// Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma// Domingo é o fino-da-bossa/ Segunda-feira está na fossa/ Terça-feira vai à roça// Porém, o monumento/ É bem moderno/ Não disse nada do modelo/ Do meu terno/ Que tudo mais vá pro inferno,

meu bem/ Que tudo mais vá pro inferno, meu bem// Viva a banda, da, da/  
Carmen Miranda, da, da, da da<sup>102</sup>.

Quanto ao nome dado ao movimento, o autor revela que os responsáveis por criá-lo, acrescentando o sufixo *ismo* à palavra que nomeava originalmente a instalação de Hélio Oiticica e que posteriormente fora adotada como título da música de Caetano Veloso, surgira despretensiosamente num encontro boêmio que reunira o “estado maior” do Cinema Novo.

Naquela noite quente de verão carioca, os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Arnaldo Jabor, o fotógrafo Luís Carlos Barreto e o repórter Nelson Motta divertiam-se em uma mesa do restaurante Alpino, no Jardim de Alah, imaginando uma grande festa. Quase aos gritos, rindo muito a cada nova tirada, os seis começaram a planejar um extravagante banquete à Oswald de Andrade.

A ideia era celebrar algo que ninguém sabia ainda explicar muito bem, mas já estava acontecendo. (CALADO, 1997, p. 173)

Tanto a canção de Caetano quanto a instalação de Oiticica já eram conhecidas quando o jornalista Nelson Motta, inspirado pela conversa com os cineastas e valendo-se da coluna que assinava no jornal *Última Hora*, digamos, lançou o movimento chamado jocosamente de Tropicalismo, numa leitura irônica e caricatural, eivada de cores, bananas e muita cafonice (CALADO, 1997, p. 175). Inicialmente rechaçado pelos participantes – sobretudo por Caetano –, o novo nome foi posteriormente absorvido, inclusive transcendendo os limites da empreitada musical. Note-se, portanto, a participação decisiva do Cinema Novo na nomeação das investidas estéticas tropicalistas. E reforce-se, também, que, admitindo-se que os cinemanovistas de fato tenham sido responsáveis por isso, acabaram dando nome a uma iniciativa que eles próprios, involuntariamente, teriam ajudado a criar.

Afinal, o próprio Caetano chegou a reconhecer que não teria surgido o Tropicalismo se ele não houvesse assistido a *Terra em transe*, por ocasião de seu lançamento nos cinemas cariocas, em 1967. O compositor relata ter sido mobilizado de forma definitiva pelo filme de Glauber Rocha:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* [...] se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos

---

<sup>102</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/tropicalia.html>. Acesso em: 4 de setembro de 2021.

inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 2017, p. 123)

Configura-se no relato do artista aquilo que Duarte (2018) nomeara de “desmistificação do populismo”, um dos elementos de *Terra em transe* a ter causado controvérsias, também, entre as esquerdas (além de, naturalmente, ter desagradado à direita a ponto de inicialmente ter sido censurado pelo regime militar). Controvérsias semelhantes foram provocadas entre as mesmas esquerdas pelas propostas tropicalistas, cujo discurso cosmopolita, sintonizado com a então recente e onipresente cultura pop vinda do hemisfério norte (leia-se os ingleses Beatles e Rolling Stones, principalmente), aliada a uma leitura *sui generis* da mencionada “realidade” brasileira, passava longe do purismo estético que predominava em parte dos artistas da época. Arroubos de nacionalismo, em sintonia com a necessidade de confrontar a situação política já dominada pela ditadura militar instalada pelo Golpe de 1964, adentravam a música popular brasileira. Artistas com posturas mais radicais em defesa do que consideravam a “verdadeira” música brasileira chegavam a demonizar até o uso das guitarras elétricas tão caras à linguagem tropicalista, por considerar que esses instrumentos musicais seriam a materialização do “imperialismo” estadunidense a que os militares se sujeitavam.

Tais conflitos, provenientes da dita “desmistificação”, Caetano dirá que decorrem da “morte do populismo”, referindo-se ao mesmo tema que também seria caro à empreitada tropicalista. Uma contestação que se baseava menos na crítica direta de ordem política (alinhada à influência cultural do Partido Comunista) do que na explicitação desavergonhada dos contrastes dessa “realidade”, a ponto de exhibir sem rodeios seus elementos ridículos ou “cafonas”. Era um comportamento transgressor, agressivo, rebelde, investido de um deboche que, ao invés de propor ou defender abertamente uma alternativa à esquerda para o país, optava por insultar o moralismo pequeno-burguês que era característico do conservadorismo em suas manifestações no comportamento e na música – mas que também parecia vigorar no seio da esquerda tradicional, dificultando que esta aceitasse ou mesmo compreendesse a narrativa de *Terra em transe*, e, por extensão, do Tropicalismo. Marcelo Ridenti (2017) considera que, entre os motivos para a discórdia, estava a opção dos tropicalistas por não se restringirem ao discurso nacionalista na criação artística e a interagirem sem culpas com a incipiente indústria cultural brasileira.



A partir de 1967, os músicos baianos afastaram-se da tradição nacional-popular com o surgimento do tropicalismo, movimento atuante nas várias artes, que não se propunha a difundir a revolução política em sentido estrito, mas a revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana. Buscavam inserir-se nos mecanismos do mercado de produção cultural e na sociedade de massa, sem deixar de criticá-los, bem como de questionar de um lado a ordem estabelecida pela ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística. (RIDENTI, 2017, pp. 57-58)

Caetano analisa as polêmicas causadas por *Terra em transe*, acompanhadas com atenção por ele no calor do momento em que se empenhava, com os parceiros artísticos, no movimento musical em que poria em prática muito do que apreendera em sua “transa” com o Cinema Novo. E menciona uma das cenas mais emblemáticas do filme, em que aparecem os personagens interpretados por Jardel Filho (o “poeta”) e Flávio Migliaccio (o “homem miserável”):

Alguns líderes do teatro engajado chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde ele era exibido comercialmente. Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós, na sala do cinema): “Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!” Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos close-ups destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema. (VELOSO, 2017, pp. 127-128)

Aqui, Caetano percebe que Glauber, em lugar de representar o “Povo” da forma como este costumava aparecer na narrativa tradicional da esquerda – ou seja, heróis injustiçados em busca da transformação social –, optara por problematizá-lo de maneira mais aprofundada, questionando sua possibilidade de mobilização. Ridiculariza-se, claro, os poderosos, mas não se mistifica os injustiçados. Prefere-se expor o seu despreparo e a sua ignorância, consequências exatamente da exploração a que são submetidos. Uma alegoria acerca do embate de forças que se configurava no Brasil recém-tomado pelo Golpe Militar. Em breve, os tropicalistas absorveriam essa postura e colheriam consequências semelhantes, embora em proporções outras. Mas Caetano parece afirmar que seria como se os cinemanovistas tivessem aberto um caminho que viria a ser trilhado por ele e seus companheiros de viagem tropical.

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então [...]: a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar de “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático. (VELOSO, 2017, p. 128)

Aqui, o artista descreve o que, à primeira vista, pode parecer o entrelaçamento contraditório entre um “momento traumático”, causado pela experiência de *Terra em transe*, e a consequente “libertação” que ele pôde significar – ao menos, para ele próprio, enquanto criador.

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam sobre nosso destino. Uma grande cruz na praia domina um grupo formado por demagogos políticos, bichas com fantasias de luxo do baile do Municipal e índios de Carnaval: experimenta-se a um tempo o grotesco e o arejado da situação dessa ilha sempre recém-descoberta e sempre oculta, o Brasil; em meio à multidão de um comício, um velhinho samba de maneira graciosa e ridícula, lúbrica e angelical, alegremente perdido: o povo brasileiro é captado em seus paradoxos que não se sabe se são desesperantes ou sugestivos; decisões políticas são discutidas num pátio cimentado em que as linhas negras de divisão entre as lajes ressaltam e desmentem as entradas e saídas das personagens; a câmera passeia por entre os grupos de quatro, cinco, seis inquietos agitadores, discordantes em suas táticas e seus movimentos corporais; tudo numa fotografia em preto e branco em que enormes espaços de luz são assombrados por dominadoras manchas negras. Era dramaturgia política distinta da usual redução de tudo a uma caricatura da ideia de luta de classes. Sobretudo, era a retórica e a poética da vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir. (VELOSO, 2017, pp. 128-129)

Se *Terra em transe*, de certa maneira, preparou Caetano para as discussões que viriam a ser travadas pelo Tropicalismo, outras “transas” anteriores teriam lhe fornecido a “abertura” necessária para absorver o filme de Glauber. Tais experiências ocorreram anos antes, ainda na Bahia. Mesmo em Santo Amaro da Purificação, ele se mantinha atento ao que ocorria em

Salvador, que passava por um período de efervescência em termos culturais. Na coluna *Humberto, França e Bahia*, publicada por *O Archote* em 4 de março de 1962, o jovem crítico analisa a maneira como a Bahia vinha se destacando como polo cinematográfico – e a forma como os personagens locais se movimentavam em meio a esse cenário. Parecia querer chamar a atenção dos santo-amarenses para as manifestações de vanguarda que despontavam na capital baiana.

Embora vivendo nesta cidade tão próxima a Salvador, a maioria de nós não sabe que a capital da Bahia está se tornando o centro cinematográfico do Brasil. Não só pela existência de um Clube de Cinema que promove estágios culturais, cinematográficos e festivais retrospectivos, mas também, e principalmente, pelo trabalho de uma equipe de jovens cineastas, produtores, atores e iluminadores que estão realizando, aqui na Bahia, a despeito de tudo, o renascimento do cinema nacional. (VELOSO, 2005, p. 240)

Nesse jornal, em 1962, Caetano chegou a resenhar o primeiro longa-metragem de Glauber, *Barravento*, definindo-o como “um filme cheio de intenções” (VELOSO, 2005, p. 233) e procurando situá-lo na historiografia cinematográfica brasileira de maneira didática para os leitores.

Como todos os filmes que têm surgido do movimento Cinema Novo, ele não é uma obra gratuita: é uma tentativa de cinema vinculado com a verdade e a cultura do Brasil. Um cinema que supere a nossa pré-história (chanchada) e redima os erros dos que tentaram iniciar uma arte brasileira do filme, mas que correram para o preciosismo alienado ou que não saíram da intenção de fazer cinema caboclo. (Vera Cruz; produtores independentes). (VELOSO, 2005, p. 233)

Na mesma crítica para *O Archote* que citamos acima (*Humberto, França e Bahia*), em que Caetano convoca seus conterrâneos a se atentarem para as dimensões tomadas pelo Cinema Novo – já àquela altura notadas por ele –, o futuro tropicalista discorria especificamente sobre o cineclube que ele já conhecia a fundo, descrevendo-lhe os personagens envolvidos e a natureza das discussões em grupo. Além disso, procura registrar os créditos devidos a Walter da Silveira por seu trabalho de difusão da cultura cinematográfica na Bahia:

Filmes como *A grande feira*, *Festival de areias*, *O pátio*, *Rampa*, *Barravento* provam a existência de uma atividade surpreendente e (o que é mais importante) de uma consciência artística e social em formação. Nomes como os dos realizadores Roberto Pires e Glauber Rocha, dos produtores Rex Schindler, Braga Netto e Davi Singer, dos atores Helena Ignêz, Antônio Sampaio, Geraldo D’el Rey e Luiza Maranhão estão intimamente ligados à História do Cinema Brasileiro. Outro nome, o de Walter da Silveira (embora ele não apareça como diretor, produtor ou fotógrafo, e como ator apenas casualmente) não deve ser esquecido. Porque se tudo isso existe, se há um

Glauber, uma Iglu, um Orlando Senna, tudo isso se deve a Walter da Silveira, que trouxe a cultura cinematográfica para a Bahia. Ainda há pouco, e com muita importância para nós, estudantes de cinema, jovens críticos e realizadores, o Clube de Cinema, que ele dirige, promoveu um festival retrospectivo do cinema francês onde foram exibidos filmes desde os primitivos Lumière e Meliès até os modernos (e geniais) documentários de Alain Resnais, passando pelas belíssimas comédias de René Clair. (VELOSO, 2004, pp. 240-241)

Em suma, se temos o álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circensis* como uma síntese bem acabada daquilo a que se propôs o movimento tropicalista, é de se supor que esse LP também explicita o quanto o cinema se impôs na constituição desse amálgama estético. Não apenas o roteiro fictício presente na contracapa, escrito por Caetano, com palpites de Torquato (CALADO, 1997, p. 196), mas também o conteúdo de canções como *Tropicália*, apresentam, em sua composição, elementos possíveis de serem identificados na linguagem cinematográfica – em meio a outros processos de criação, como o teatro, a poesia concreta, as artes visuais etc.

A fim de explicar essa presença cinematográfica, há que se pensar em trajetória – no caso, a de Caetano Veloso e o cinema, desde a adolescência. Aí está um exemplo de como o processo de individuação do agente, desde o início de sua convivência social, constitui-se num fundo de conhecimentos gerados a partir de encontros com outros agentes (que tanto podem ser seus contemporâneos quanto provenientes de gerações anteriores) e com manifestações artísticas que o mobilizaram afetivamente a ponto de instá-lo a, também, criar. A maneira como o artista se revela tomado de forma definitiva pelas imagens fellinianas, antes mesmo que as glauberianas o instigassem a compartilhar com os colegas as propostas do que viria a ser o movimento tropicalista, é ilustrativa de como um *habitus* se constitui, e cujas disposições, futuramente, passam a ser capazes de promover continuidade em outros processos criativos.

É necessário, no entanto, que essas disposições estejam predispostas a serem acionadas pelo agente – ou, antes, que este agente esteja predisposto a acioná-las. Registre-se que essa predisposição não se dá de forma determinada, mas sim mediante um processo em que o agente, digamos, “enriquecido” por experiências e vivências anteriores, esteja apto a acionar suas disposições de acordo com as circunstâncias em que se envolve. Assim se desenvolve a formação do *habitus* – e, assim, o artista se investe de uma abertura necessária à disposição de contribuir para que se constitua um novo *habitus* no ambiente em que atua. Foi isso o que os tropicalistas fizeram nos meses em que agitaram o campo artístico brasileiro,

entre 1967 e 1968. Coincidentemente, esse foi o auge do período em que o Cinema Novo, sob a inspiração maior de Glauber Rocha, propôs que os filmes produzidos sob seu ideário estético, mais que o entretenimento garantido pelas chanchadas ou pelo apuro técnico da companhia Vera Cruz, instigassem seus espectadores a pensar a partir de uma perspectiva crítica. Não apenas em termos estritamente cinematográficos, mas (em sintonia com a torrencial ambição pregada por Glauber) também sobre a realidade cultural e social brasileira e seu papel no mundo.

Porém, não satisfeito em se ter afetado, Caetano se propôs a, também ele, criar a partir daquilo. Um encontro inspirador, portanto. Uma “transa” promissora. Da qual resultou a canção *Tropicália*, um dos hinos do Tropicalismo, e boa parte da concepção crítica que serviu ao movimento. Eliete Negreiros (2012) observa, a respeito da estrutura dessa canção, a presença da fragmentação em lugar da organicidade, e da assimetria em lugar da simetria característica das produções tradicionais. A análise feita pela autora, a seguir, bem poderia tratar da forma de narrativa presente em *Terra em transe*, dada a semelhança entre as características formais de ambas as obras artísticas.

A letra parece uma colagem, onde partes fragmentadas vão formando um todo multifacetado, de onde emerge uma visão ruínosa do mundo. Essa idéia de composição fragmentada se contrapõe à de composição orgânica: trata-se de uma outra unidade, não a unidade que mantém as partes em harmonia, em equilíbrio, mas a unidade resultante da assimetria, do contraste, do desequilíbrio entre as partes. [...].

Na primeira estrofe, por exemplo, uma série de imagens é lançada numa sequência rápida: imagens da modernidade – aviões, caminhões; imagens da natureza – chapadões, planalto central; imagens de partes do corpo: cabeça, pés, nariz; imagens do Brasil – carnaval. Aqui já podemos ver dois elementos estruturais da canção. O primeiro é esta idéia de uma composição feita de imagens fragmentadas, de estilhaços do real, algo que faz lembrar o cubismo (cabeça, pés e nariz) e a colagem, procedimento da pop art. A segunda, a presença de elementos da modernidade, elementos fabricados pela indústria (avião, caminhão) contrastando com elementos da natureza (os chapadões). No refrão, o contraste entre o moderno (a bossa) e o antigo (a palhoça) é reafirmado. No entanto estes elementos contrastantes são colocados num mesmo plano, isto é, sem nenhuma valoração do tipo o antigo é melhor, ou o novo é melhor, sem nenhum princípio de exclusão, mas sim lado a lado, convivendo e confrontando-se.

Em *Tropicália* estão presentes elementos poéticos dissonantes que compõem o imaginário inquieto e genial daquele período da cultura brasileira e aí é feita uma nova representação do Brasil, onde as fraturas da nossa sociedade são e estão expostas, onde diversas vozes se entrecruzam sem se fundir, criando uma dissonância, onde não há projeto nem utopia, mas sim uma

explosão e exposição de estilhaços culturais, recalçados ou não, que compõe o panorama cultural daquele momento<sup>103</sup>. (NEGREIROS, 2012)

Não seria exagero dizer que tais elementos, presentes na estrutura narrativa assimétrica e fragmentada de *Tropicália* e nas propostas formais do Tropicalismo, Caetano já os teria encontrado enquanto viveu em Salvador, antes mesmo de partir para o eixo Rio-São Paulo e se profissionalizar como músico. Os encontros na capital baiana já prenunciavam o que serviria como tema de debate anos depois. Discussões sobre arcaísmo e modernidade, assim como os contrastes entre ambos, eram sentidos na própria Salvador, cujo caldo de cultura era engrossado, àquela altura, pelos artistas de vanguarda trazidos da Europa para a Universidade Federal da Bahia pelo reitor Edgard Santos. Ao mesmo tempo, agitadores culturais locais, a exemplo de Glauber Rocha enriqueciam os caldos culturais do cinema europeu com a exportação de sua militância em favor de um cinema forjado a partir da realidade genuinamente brasileira (sem que os “fragmentos” da miséria nacional fossem desprezados; antes, soavam como elementos constitutivos dessa narrativa) – e, em nível internacional, “terceiro-mundista”.

Atento a esses sinais, Caetano aprendeu sobre as vanguardas artísticas com Lina Bo Bardi, muito antes que a obra de Hélio Oiticica lhe fosse apresentada por Luís Carlos Barreto. O cosmopolitismo que predominaria nos ânimos tropicalistas, ele começou a vivenciá-lo na Bahia, enquanto convivia simultaneamente com a antiguidade da “palhoça” e a modernidade da “bossa” – em torno da qual ele se reuniria com seus companheiros de viagem Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e, meio titubeante, sua irmã Maria Bethânia, entre outros, que seguiriam para o Rio de Janeiro e, ali, se engajariam em outros embates simbólicos. Mesmo a autoridade intelectual de Glauber, exercida fora da Bahia e em nível internacional, o jovem cinéfilo de Santo Amaro já o conhecia, por assim dizer, de outros carnavais (talvez os de Salvador, antes que os do Rio de Janeiro se lhe apresentassem). O Tropicalismo incorporaria tais elementos e os poria em contraste, de forma “dissonante” (como os acordes da bossa nova), sem, no entanto, negarem-se entre si. A construção desse senso de sofisticação, que se viu amadurecido pelas imagens violentamente poéticas de *Terra em transe*, passara antes pela aridez das cenas fellinianas, aprendera nas leituras sobre cinema, e encontrara ressonância, reforço teórico e estofamento formal nas discussões do Clube de Cinema da Bahia. Todo esse

---

<sup>103</sup> Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/fragmentos-de-um-discurso-tropicalista-para-caetano/>. Acesso em: 4 de setembro de 2021.

acúmulo informacional entrou em erupção durante a tempestade criativa tropicalista, ecoando pelos ares os saberes absorvidos ao longo das curvas dessa trajetória – desde a Bahia.

### 3.1.11 Questões de imagem

Se nos detivemos, ao longo de toda a primeira “estação”, às afetações circulares entre as circunstâncias objetivas e as disposições subjetivas, envolvendo memória, afeto e criação, que levaram à formação do que aqui chamamos de “grupo baiano”, podemos continuar a analisar o que mais nos interessa na atual etapa: as evocações que surgem a partir desse conjunto de artistas. Ou seja, tratamos aqui da autoimagem desse grupo e, também, da imagem que lhes é atribuída por outrem. Igualmente, pode-se admitir que não se trata apenas de uma forma de autoimagem, e sim de várias; da mesma maneira que as imagens que o grupo evoca para os outros são diversas, sempre variando ao sabor das circunstâncias sócio-históricas em questão – e, principalmente, dos afetos envolvidos nesses olhares.

Gal Costa, por exemplo, interpreta o “grupo” em sintonia com as disposições subjetivas que incorporou a partir das “transas” em que passou a se envolver a certa altura de sua vida – mais especificamente, a partir de 1973, quando aderiu ao candomblé e gravou *Oração de Mãe Menininha*, canção composta por Dorival Caymmi em homenagem à ialorixá Maria Escolástica da Conceição Nazaré (1894-1986), líder histórica do terreiro do Gantois, em Salvador. Ou seja, possui uma interpretação mística e impregnada do fatalismo que é comum a certas narrativas de fundamentação religiosa, semelhante à que é demonstrada por Bethânia, conforme já vimos, ao tratar do papel exercido por Nara Leão em sua trajetória. Diz Gal:

Nós quatro temos uma irmandade espiritual. Sentia que conhecia Caetano e Gil há oitocentos e noventa anos. Bethânia também. Éramos velhas almas conhecidas. [...] Na época, as pessoas me chamavam de Bethânia e Bethânia de Gal, Caetano de Gil e Gil de Caetano. É essa aura que paira entre nós. Somos os quatro cavaleiros do após-calipso<sup>104</sup>.

Ao se referir a si e a seus companheiros como elementos que se confundem e dão origem a uma espécie de “entidade” espiritual, a cantora se põe em sintonia com o que já dissemos a respeito de como encaramos a “irmandade” alegada pelos baianos de acordo com a noção de “afinidades eletivas”, embora nos valhamos de uma inspiração sociológica, diferentemente da abordagem mística utilizada por Gal. Em outra oportunidade em que foi

<sup>104</sup> Extraído de entrevista disponível em: [http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr\\_gal.php](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr_gal.php). Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

convidada a definir a sincronia entre os quatro elementos do grupo-núcleo, a artista recorreu a uma imagem que ela atribuiu ao parceiro Gil: “Gil disse uma vez que nós quatro, Gil, Bethânia, Caetano e eu, somos um. Os Doces Bárbaros. As quatro entidades são independentes, mas juntas formamos uma entidade única. Somos os quatro fortemente espiritualizados. Temos uma estranha comunhão de espírito. Juntos, formamos uma quarta energia” (COSTA apud GIL e ZAPPA, 2013, p. 182). A artista dá o mesmo tom à análise que faz de sua própria trajetória, ao afirmar que jamais considerou seguir qualquer outra profissão por sempre lhe ter sido evidente que seria cantora – mas aqui abre espaço para o que podemos considerar um impulso criador, à maneira de Bergson, que a mobiliza a provocar mudanças no todo: “Desde pequena, quando vivia na Bahia, eu queria ser cantora. Segui a intuição. Saí da Bahia com dinheiro emprestado de um primo, fui pro Rio, passei dificuldade. Mas era uma missão, que é como encaro o meu trabalho. Faço bem às pessoas por meio da música<sup>105</sup>”. Em relação a “fazer bem às pessoas por meio da música”, compreenda-se mobilizá-las afetivamente através dessa forma de estímulo sensorial e, com isso, tomar parte numa “transa” com elas, permitindo que também elas, ao se envolverem nesse processo, sintam-se impelidas a criar e mobilizar – da mesma forma como ela própria, Gal, sempre disse ter-se sentido após tomar contato com a música de João Gilberto.

Ao alegar também uma tradição religiosa para elencar pontos em comum às trajetórias que compõem o “grupo baiano”, Caetano (talvez, entre os quatro, o que menos se descreva como praticante de crenças religiosas, embora se diga tributário delas e as exalte recorrentemente) é um primor de exaltação cultural e ambiguidade:

A gente sente necessidade de exercer a nossa religiosidade, embora a gente não esteja nitidamente seguindo a disciplina de nenhuma das religiões existentes. Embora a gente sinta aproximação, atração e... E fé com relação a muitos aspectos de todas elas. E, no caso do candomblé, que é muito forte pra nós, é uma questão mesmo de área cultural nossa. Na Bahia e... E depois, se você vai no Gantois, se você vê Mãe Menininha, se você vê Cleuza, se você vê o ritmo do lugar, se você passa lá, realmente você tem uma experiência do que seja fé que só enriquece sua alma. E depois, é a nossa mitologia, né? Quer dizer, sei lá...<sup>106</sup>

Em termos de construção de imagem, quando se trata do “grupo baiano”, é preciso que nos remetamos novamente a 1965, quando Bethânia foi a primeira a chegar e despertou

<sup>105</sup> Extraído de entrevista disponível em: [http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr\\_gal.php](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr_gal.php). Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

<sup>106</sup> Depoimento de Caetano Veloso para o documentário *Os doces bárbaros* (1976). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amtwiqQIn6E>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2022.



reações (não apenas o espetáculo rival que utilizou esse nome) entre o público e a imprensa carioca. Conforme já tratamos, sua interpretação remetia à ideia de uma figura dura, forte, agressiva, intrinsecamente ligada à aridez nordestina – e, graças à temática do espetáculo *Opinião*, a aura do protesto impregnou-se a ela. Mas podemos perceber que, mesmo naqueles primeiros momentos, Bethânia se esforçou para ter algum controle sobre sua própria imagem. Em 10 de fevereiro daquele ano, um dia antes de estreiar numa apresentação para um público restrito, formado por jornalistas e intelectuais<sup>107</sup> (e dias antes de sua estreia para o público pagante, no dia 12), a cantora de 18 anos já era tema de uma pequena reportagem do *Correio da Manhã* sob o título: “Bethânia dá opinião: gosto mais é de Noel”. Ali, o jornal faz uma rápida síntese da trajetória progressista da jovem baiana, informa sobre suas participações nas montagens teatrais de Álvaro Guimarães e no teatro Vila Velha, e revela que suas preferências musicais são diferentes do que podem parecer a princípio: “A baiana de Santo Amaro da Purificação, Maria Bethânia, que veio ao Rio para substituir Nara Leão na peça ‘Opinião’, disse-nos ontem que, embora integrada num grupo de divulgação da ‘bossa nova’ em Salvador, gosta mesmo é de Noel Rosa”.

Nota-se que é uma das primeiras menções a um “grupo”. Ainda que a única face conhecida seja Bethânia, o jornal faz questão de informar que ela é integrada a um “grupo de divulgação da ‘bossa nova’”. Mesmo quando a única “estrela” era ela, o “grupo” já se fazia notar, embora pouco se soubesse ainda a respeito de seus integrantes, além do fato de que se dedicavam a divulgar a Bossa Nova. A matéria traz a informação de que Bethânia cantara no curta-metragem *Moleques de rua*, do mesmo Álvaro Guimarães, e em seguidas apresentações solo na TV e no teatro – mas, apesar de seus trabalhos individuais, ela está sempre vinculada ao tal “grupo”. O texto registra ainda uma sutil ressalva ao destacar que, apesar do gosto por Noel Rosa (a quem, como vimos, Bethânia e Caetano ouviam desde criança, principalmente nas interpretações de Aracy de Almeida que seu Zeca costumava ouvir), ela aprecia outros nomes mais contemporâneos e sintonizados com o espetáculo de que iria participar.

Seguiram-se apresentações na TV baiana, onde a convite, fez três programas. Mas, conforme revelou, sua atenção estava sempre voltada para o grupo que a lançou e, por isso, no Teatro Vila Velha, reduto do “Grupo dos Jovens”, de

---

<sup>107</sup> O *Jornal do Brasil*, em sua edição de 11 de fevereiro de 1965, na página 8, 1º caderno, traz uma pequena nota, assinada por Pedro Andrade Gomes, na qual informa que “Maria Betânia estreia hoje no Teatro de Arena, numa noite dedicada à classe teatral e à intelectualidade”. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=%22maria%20beth%20C3%A2nia%22&pagfis=64586](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22maria%20beth%20C3%A2nia%22&pagfis=64586). Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

Álvaro Guimarães, está Maria Bethânia em 1964, cantando num show de “bossa nova”. Oito pessoas faziam os espetáculos que de tão bons, segundo contou, continuaram. [...]

“Mas se eu gosto de Noel Rosa” – prossegue Bethânia – “gosto também do Zé Kéti, de Monsueto, de Tom, de Sérgio Ricardo”<sup>108</sup>.

Ainda na matéria, Bethânia informa que, quando recebeu o convite do Grupo Opinião, estava em vias de participar de apresentações na TV com artistas como Aracy de Almeida, Orlando Silva e Cyro Monteiro: “Eu havia topado cantar com esses cantores, quando um amigo do Oduvaldo Viana Filho – um dos produtores de ‘Opinião’ – me descobriu. Aceitei o convite e aqui estou, muito espantada ainda. Tudo foi muito rápido”<sup>109</sup>.

No entanto, o concorrente *Jornal do Brasil* havia sido mais rápido. Registrou a novidade no dia 31 de janeiro, apenas dois dias depois da chegada de Bethânia ao Rio de Janeiro, numa nota ilustrada por três fotografias da baiana. Além de informar sobre a mudança no elenco do *Opinião*, o jornal, aproveita para fazer as primeiras comparações entre as duas “musas”:

[...] Após o impacto, a busca. Busca daqui, busca dali, encontraram Suzana de Moraes, que – apenas para evitar o pânico – concordou em substituir Nara até dia 5. Como a Opinião não pode parar, a busca continuou e o resultado – vindo da Bahia – chegou sexta-feira ao Rio: Maria Betânia – nome de música antiga – menina-moça de 18 anos, esguia, um pouco inquieta (em Ipanema passará a doida-doida), de cabelos escorridos, pronta toda para o êxito. Voz ela tem, beleza também, o violão é quase igual ao de Nara, o *charme*, esse é diferente, mas é bastante. *Opinião*, portanto, continuará. Apenas a musa muda, de vez<sup>110</sup>. (grifo original do texto)

No dia 11 de fevereiro, data estreia de Bethânia para o público selecionado, o mesmo *Jornal do Brasil* a pôs na capa de seu Caderno B. Ao lado de fotografias em que Nara Leão aparece ao lado do cineasta Ruy Guerra nas areias da praia de Copacabana, encabeçando uma nota sob o título *E aconteceu que a musa foi ao mar*, Bethânia é retratada cantando no *Opinião*, sob título sutilmente diferente: *Do mar surgiu uma nova musa* – referência mais do

<sup>108</sup> Correio da Manhã. *Betânia dá opinião: gosto mesmo é de Noel*. 1º caderno. 10 de fevereiro de 1965, p. 5. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&Pesq=%22maria%20beth%c3%a2nia%22&pagfis=61910](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22maria%20beth%c3%a2nia%22&pagfis=61910). Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

<sup>109</sup> Correio da Manhã. *Bethânia dá opinião: gosto mesmo é de Noel*. 1º Caderno. 10 de fevereiro de 1965. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&Pesq=%22maria%20beth%c3%a2nia%22&pagfis=61910](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22maria%20beth%c3%a2nia%22&pagfis=61910). Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

<sup>110</sup> *Jornal do Brasil*. *Musa muda em Opinião*. Caderno B. 31 de janeiro de 1965, p. 5. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=%22maria%20beth%C3%A2nia%22&pagfis=64036](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22maria%20beth%C3%A2nia%22&pagfis=64036). Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

que clara ao mar da Bahia, que parece ser a principal referência, entre os cariocas, a respeito das terras baianas. O tom poético do texto de saudação dá destaque às péssimas relações da cantora com os números, mas é incrementado pela citação a Glauber Rocha, um baiano de peso, figura de autoridade à época, para legitimar o talento da cantora ainda desconhecida, recém-chegada dos “mares baianos”.

Magra, esguia, tímida, Maria Betânia, a moça dos mares da Bahia que veio substituir Nara, em *Opinião*, mas teve de voltar a Salvador para fazer uma segunda época de Matemática, confirma Noel Rosa, aquele que disse, cantando, que samba não se aprende no colégio. Se tirasse com a sua voz e o seu violão as mesmas notas da quarta série ginásial, Maria Betânia seria, apenas, uma moça com nome de música, e não a própria música como os baianos a chamam: faz 4 anos que ela repete o ano, estragando as férias, sempre por culpa da Matemática. Mas como, para ser a cantora que é, Maria Betânia não teve que arranjar professor, nem resolver teorema, ela veio, certa do sucesso, e com um jeito de ser, assim explicado pelos que, como Glauber Rocha, a conhecem: some a beleza da voz, multiplique pelos gestos de mãos e pés, muito importantes para ela, subtraia a timidez, e você acabará dando nota 10 para a nova estrela de *Opinião*, e que, na Bahia, é um pouco musa<sup>111</sup>.

Já no dia 12 de fevereiro, data da estreia para o público pagante em geral, o *Correio da Manhã* estampou um anúncio<sup>112</sup> do *Opinião*, descrito como “O melhor espetáculo da temporada” e informando a estreia para logo mais, às 21h30, e destacando, “a partir de hoje”, a estreia de Bethânia. Seguem-se, logo abaixo, num recurso comumente utilizado em espetáculos teatrais, frases elogiosas ditas por figuras de relevância do cenário da crítica especializada, em relação à nova cantora. O jornalista Otto Lara Resende resume: “Personalidade fabulosa”. Sérgio Cabral afirma: “Depois do lançamento de *Opinião*, Maria Bethânia foi o acontecimento musical mais surpreendente dos últimos tempos”. Já o insuspeito Millôr Fernandes, coautor (ao lado de Flávio Rangel) do espetáculo *Liberdade, liberdade*, para o qual Nara Leão iria após ceder seu lugar a Bethânia em *Opinião*, ecoa os elogios anteriores e faz prognósticos positivos para a carreira da cantora: “É uma voz admirável e uma personalidade. Seis meses e um diretor farão dela a maior cantora brasileira”.

<sup>111</sup> Jornal do Brasil. *Do mar surgiu uma nova musa*. Caderno B. 11 de fevereiro de 1965, p. 17. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=%22maria%20bet%20c3%a2nia%22&pagfis=64595](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22maria%20bet%20c3%a2nia%22&pagfis=64595). Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

<sup>112</sup> O anúncio foi publicado na página 9 do 2º Caderno do *Correio da Manhã*, em 12 de fevereiro de 1965. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&Pesq=%22maria%20beth%20c3%a2nia%22&pagfis=61974](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22maria%20beth%20c3%a2nia%22&pagfis=61974). Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

A “força” e a “agressividade” do canto de Bethânia são elogiadas pelo crítico de teatro Yan Michalski no mesmo Jornal do Brasil de 25 de fevereiro de 1965. Ao analisar os espetáculos em cartaz, detendo-se sobre o *Opinião*, Michalski afirma ser incorreto comparar as interpretações de Nara e de Bethânia, mas, ao enveredar pela análise do desempenho de Bethânia, acaba por... compará-las:

[...] trata-se de duas personalidades por demais diferentes para que se possa dizer que uma é melhor que a outra. Maria Betânia tem apenas 18 anos e um tipo rapazinho, habilmente explorado pela direção; o seu material vocal é excelente, o seu timbre limpo e bonito, embora o controle técnico de sua voz seja aparentemente ainda bastante cru. Mas o que mais impressiona na substituta de Nara é sem dúvida a força interior da sua interpretação, a sua maneira de cantar agressiva e comunicativa, a sua exemplar concentração. O ponto alto do trabalho da jovem baiana é indiscutivelmente a sua interpretação de Carcará, realmente empolgante, e que mexe profundamente com a sensibilidade do espectador. Enfim, parece-nos que o maior elogio que possamos fazer a Betânia será constatando que o show não perdeu nada da sua ótima qualidade com a saída da musa, que parecia insubstituível. Sob certos aspectos, o espetáculo está agora melhor do que na época da estreia: o ritmo está mais vivo, e os intérpretes – principalmente João do Vale – estão mais à vontade, mais relaxados, exploram melhor a incrível comunicação que o espetáculo estabelece com a plateia<sup>113</sup>.

Percebe-se o impacto causado pela presença da cantora e, dessa forma, compreende-se a maneira como essa primeira impressão, totalmente baseada em seu desempenho no *Opinião*, especialmente em sua interpretação de *Carcará*, impregnou-se à sua personalidade artística. Daí, sua opção por limar a canção do repertório de seu show seguinte *Recital*, na boate Cangaceiro, na tentativa de desprender-se da imagem que a perseguia.

Imagem essa que também deve sua força à própria atuação impetuosa da própria Bethânia. Mesmo tendo sido, posteriormente, associada a uma postura por demais individual, pouco afeita a grupos – mesmo o seu grupo de origem –, neste momento inicial ela falava enquanto verdadeira líder do núcleo baiano. E, ainda que fosse a única famosa entre os companheiros, cuidada de citá-los sempre que podia, reforçando assim a imagem de um coletivo pequeno, mas coeso – e em nome do qual, pelo menos por enquanto, quem falava era ela, Bethânia. Quando a trupe do *Opinião* se apresentou em Porto Alegre, seus integrantes foram recebidos e tratados como *celebridades* – embora o termo não fosse de uso corrente naquele ano de 1965. Tratada como “estrela”, Bethânia atendeu a fãs que foram à Galeria

<sup>113</sup> MICHALSKI, Yan. *Jabuticabeira continua florida*. Jornal do Brasil. Caderno B. Teatro. 25 de fevereiro de 1965, p. 4. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=%22maria%20bet%c3%a2nia%22&p\\_agfis=65198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22maria%20bet%c3%a2nia%22&p_agfis=65198). Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

Malcon em busca de autógrafos nas capas de exemplares do compacto simples com *Carcará e É de manhã*. Antes da estreia no espetáculo na capital gaúcha em 26 de fevereiro, o elenco chegou a posar para fotografias ao lado do compositor Lupicínio Rodrigues. No dia seguinte à estreia, o jornal gaúcho Diário de Notícias trouxe uma reportagem sobre aquele que era “um espetáculo diferente, é verdade, principalmente para os gaúchos, pois que ele tem quase que unicamente coisas do Nordeste”. O texto traz pequenos boxes que trazem depoimentos dos três astros de Opinião. João do Vale e Zé Kéti fazem seus relatos, apresentando-se resumidamente. Bethânia também. E, ao fazê-lo, começa por relatar um fato pouco citado em sua biografia, cuja veracidade não é possível atestar, mas que parecia conveniente àquele contexto: “Agora sou cantora, mas até os 12 anos eu era *meia-esquerda* do time de Santo Amaro, onde nasci”. Não se sabe se Bethânia realmente jogava futebol, mas, se jogava, era *pela esquerda*, o mesmo setor do campo onde se postavam todos os criadores do *Opinião*.

Mas à frente, aparentando voltar a falar a sério, mas ainda bem-humorada, a cantora relembra o telefonema que recebera em Salvador, que dera início a tudo aquilo e reforça a imagem de mulher forte – embora só tivesse 18 anos – e líder de um grupo, talvez representante de todos os conterrâneos baianos, e ainda (por que não?) de todo o Brasil, já que, pelo teor de seu pronunciamento, a Bahia representaria todos os brasileiros na “transa” internacional a que *seu* “grupo” se propõe:

Uma amiga minha na Bahia me procurou: - Berré, querem que você vá pro Rio correndo substituir a Nara Leão. Eu disse – sei, minha filha, mas não é possível, também me chamaram de Nova York pra substituir a Ella Fitzgerald, mas... – É verdade, Bethânia. Era verdade, sim. Aí, fui consultar o *meu grupo*. Nós somos um grupo – jovens cantores, compositores, músicos. Queremos fazer na Bahia o que se faz em todo o Brasil – cantar nossas filosofias e nossas esperanças. Então um do grupo me disse, como bom baiano – Ó, que felicidade! Você deve ir, Bethânia. *Não é você quem foi convidada, foi o nosso grupo, foi o trabalho que a gente já fez. Você vai lá, mostra que a Bahia também está na jogada e volta. [...]*

Assim eu topei. Estou aqui – em nome da Bahia, em nome do meu grupo – pra dizer que Opinião na Bahia (fala com sotaque) se diz Opinião, mas é a mesma. Nosso grupo já fazia samba de roda – mas depois [do] Zicartola, do Zé Kéti, do João do Vale, da bossa nova – nós resolvemos também cantar da Bahia para o mundo. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 27 de junho de 1965; grifos nossos)

De modo que, com demonstrações de *poder* desse tipo, foi essa imagem, fortemente associada à aridez nordestina, crua, forte, ligada à Bethânia do *Carcará*, que foi transposta por Augusto Boal para o espetáculo *Arena canta Bahia*. Para se ter uma ideia, a partir de setembro de 1966, cerca de um ano depois do fim das temporadas de *Opinião*, e quando

Bethânia já havia participado de *Arena canta Bahia* e do show *Recital*, este com repertório e imagem completamente diferentes do que fora no espetáculo do *Carcará*, a cantora participou do show *Pois é...*, no Teatro de Arena, em Copacabana, ao lado de Vinícius de Moraes e Gilberto Gil. Escrito por Caetano Veloso, José Carlos Capinan e Torquato Neto, com direção musical de Francis Hime e direção geral do ator Nelson Xavier (1941-2017), o espetáculo era produzido pela mesma Suzana de Moraes que substituíra Nara Leão enquanto Bethânia se preparava para assumir em definitivo a vaga aberta no *Opinião* com a saída de Nara. Mesmo tendo já se passado todo esse tempo, Accioly Neto (1906-2001), ao avaliar o espetáculo na revista *O Cruzeiro*, em 17 de dezembro de 1966, escreveu o seguinte sobre Bethânia: “Maria Bethania é uma voz quente e sensível que veio do Nordeste e que sabe transmitir, intacta, a rústica beleza primitiva de brasilidade”. Uma imagem, por assim dizer, totalmente agreste, ligada ainda ao cenário árido e seco do imaginário nordestino. Mesmo Gil, que nesse momento pré-tropicalista também era ainda associado ao universo da canção de protesto, é descrito por Accioly Neto como um “talento novo, borbulhante, que alia a qualidades inatas de cantador, autêntico e espontâneo, a força telúrica de melodista sertanejo”. O crítico assinala ainda que as canções de Gil “são das melhores do cancioneiro regional”. Ou seja, percebe-se, por parte da crítica, uma imagem do “grupo baiano” ainda atada ao regionalismo, embora, desde seu surgimento, a turma de baianos sempre tenha sido associada à Bossa Nova. De passagem, pode-se notar ainda uma tendência a vê-los com reiterada simpatia.

Compreende-se que essa imagem talvez seja uma herança não apenas da presença de Bethânia no *Opinião*, mas também da participação de todo o “grupo baiano” no *Arena canta Bahia* – embora este musical não tenha chegado perto de repetir o sucesso de público e crítica do anterior. Apesar de ter sua importância histórica por ter sido o espetáculo que reuniu o “grupo baiano” pela primeira vez, fora da Bahia, a temporada no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, foi curta. Os “desenhos” humanos que Boal orientava os baianos a fazerem com seus corpos, numa espécie de coreografia, todos vestindo roupas iguais, emprestavam beleza plástica, mas aqueles artistas baianos pareciam cantar uma Bahia à qual não estavam habituados – pelo menos, no caso de Caetano e Bethânia, que vinham do Recôncavo, e de Gal, que era natural de Salvador. Mesmo Gil, que passara os primeiros anos da infância na sertaneja Ituaçu, vivera a maior parte da vida na capital baiana, onde nascera. Talvez Tom Zé, vindo de uma família de classe média de Irará, próxima a Feira de Santana e a Salvador, fosse o que mais familiaridade tinha com relação a cenários de seca e miséria. O

mote do espetáculo, semelhante ao que se pode considerar um “recorte” do que se vira em *Opinião*, era mostrar novamente a realidade de nordestinos pobres que tinham de sair de seus estados para tentar alcançar condições de vida menos miseráveis. O tom era dado pela crítica social, e a ideia do Arena não era propriamente “cantar” o lirismo ou as belezas da Bahia – ideia que não foi acolhida com unanimidade dentro do próprio elenco.

Caetano ficou especialmente incomodado com a forma com que eram concebidos os arranjos, semelhantes ao que então se fazia nos números musicais encenados no programa *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina na TV Record. Tais arranjos, gestados no Beco das Garrafas e reunindo elementos de samba e jazz, com repiques e pesadas percussões, eram defendidos pelos músicos mais nacionalistas como um desdobramento da Bossa Nova, embora fossem plasticamente bem mais espalhafatosos do que a discricção que era buscada nos arranjos ortodoxos bossanovistas (um exemplo ilustrativo desse tipo de arranjo foi o de *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis no I Festival de Música da TV Excelsior, em 1965, do qual saíra vencedora). Outro ponto que deixara o baiano inquieto era a ausência de canções de Dorival Caymmi, que haviam sido recusadas por Boal por não estarem, segundo ele, em sintonia com a proposta estética do musical.

Boal considerou – com extrema delicadeza – que tendíamos para uma atmosfera demasiado lírica e, abandonando de todo as nossas ideias de enredo, passou a escolher, entre as canções que selecionamos, um repertório que lhe permitisse encenar algo condizente com o seu prestigiado teatro de luta. Duas coisas me saltaram à vista: ele não aceitou uma só canção de Dorival Caymmi, de quem, naturalmente, tínhamos sugerido muitas; e, diante das minhas restrições aos arranjos cheios de tiques [...] que encontravam nele fácil acolhida quando sugeridos pelos músicos, ele se justificou dizendo mais ou menos o seguinte: “Você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos, eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem”. [...] O fato é que, em 65, participei com entusiasmo do *Arena canta Bahia*, pois era estimulante observar a maestria de Boal em compor desenhos moventes com nossos corpos, e era uma felicidade estar ao lado de Bethânia, Gil, Gal, Tom Zé e Piti, mas disse a todos eles – e repeti inúmeras vezes para mim mesmo – que devia haver algo fundamentalmente errado em se montar um musical sobre a Bahia em que não havia lugar para uma canção de Caymmi. As canções escolhidas tinham em comum uma caracterização nordestina que as afastava do estilo propriamente baiano – da graça, do gosto, da visão de mundo que vige na região do recôncavo e na Cidade do Salvador. Mas o Nordeste do “Carcará” era já marca da persona pública de Bethânia e da música de protesto em geral. (VELOSO, 2017, pp. 109-110)

Aqui, Caetano visivelmente adere à tendência a se considerar como “propriamente baiano” aquilo que se relaciona ao microcosmo formado por Salvador, Recôncavo e

adjacências – um cenário litorâneo de cores quentes, sensuais, úmidas, que mais se assemelha ao clima de *É doce morrer no mar*, de Caymmi, e ao enredo de *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado do que à aridez presente em *Os sertões* de Euclides da Cunha. Afinal, também estão situados na Bahia cenários como o de Monte Santo (no norte baiano, próximo a Canudos), onde Glauber Rocha filmara *Deus e o diabo na terra do sol*, e várias paisagens semiáridas do sudoeste baiano, região que inclui Vitória da Conquista, terra natal do cineasta e de sua irmã Anecy, em cujas paragens também se podem avistar carcarás – os mesmos da realidade maranhense cantada por João do Vale na canção que revelou Bethânia. Porém, tal comportamento está sintonizado com o que se estuda nesta tese: não se trata de julgar, aqui, se há, por parte de Caetano, a supervalorização de uma determinada região em detrimento de outras; apenas se constata que o compositor, ao reproduzir tal discurso, deixa-se levar pelas disposições de seu *habitus* de nativo do Recôncavo. Na disputa de sentidos com Boal, prevaleceram as disposições deste, que fazia de seu ofício uma ferramenta de luta a favor da causa em que acreditava – e não seria diferente no caso da montagem de *Arena canta Bahia*. Boal, faria com que o Arena “cantasse” os elementos ditos da Bahia que fossem úteis a seus propósitos de contestação e resistência – e ignoraria aqueles que, de acordo com sua leitura, não servissem ao que ele queria criar.

Boal defende seu ponto de vista:

Bethânia queria ajudar seus amigos baianos, lançá-los no Sul onde eram desconhecidos. Além de Caetano, ela me apresentou Maria da Graça (que virou Gal Costa), Gilberto Gil, Tom Zé e Piti e com eles fiz um segundo ato, músicas de Caetano e Gil, e um texto lírico de Caetano [...]. Decidimos fazer um musical contando histórias de nordestinos que vinham para o sul em busca de trabalho, fugindo da fome. As canções de *Arena canta Bahia* foram escolhidas pelas letras, para contar uma história de retirantes. Não era seleção das mais belas músicas baianas: eu queria mostrar famílias que sofriam seca e buscavam miragens de esperanças. Gente com medo de sonhar colorido: sonhava preto e branco. Sonhavam gotas de orvalho, sem coragem de sonhar oceanos. Caetano não se conformava: inconcebível espetáculo cujo título continha a palavra mágica, Bahia, Caymmi estando ausente. Sempre gostei de Caymmi [...] Não se tratava, porém, de gostar ou não, mas de escolher músicas que condenassem a ditadura, cada vez mais desumana. (BOAL, 2000, pp. 232-233)

Caetano cita como referência, para suas discordâncias com Boal, outro musical que estreara no Rio de Janeiro naquele momento, chamado *Rosa de Ouro*, do qual participavam os sambistas Paulinho da Viola, aos 24 anos, e Clementina de Jesus, aos 60. Caetano diz que conseguia enxergar nesse espetáculo o que ele mesmo almejava para *Arena canta Bahia* – ao



mesmo tempo em que Boal discordava de sua visão sobre *Rosa de Ouro* pelos mesmos motivos pelos quais concebera o formato de *Arena canta Bahia* da forma como foi apresentado no TBC.

Para Boal, esse espetáculo que me comovia pelo modo poético como apresentava músicos autênticos da mais refinada tradição de samba carioca, era “folclórico”. Naturalmente eu era tímido demais para argumentar contra Boal, a quem respeitava e admirava – e ele demasiadamente despreocupado das minhas opiniões para encorajar uma verdadeira discussão. Mas me pareceu que descartar um espetáculo como aquele seria jogar fora uma oportunidade rara de ver exposto claramente o que sugerimos como beleza possível para nós. E também que o nacionalismo dos intelectuais de esquerda, sendo uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou – o que mais me interessava – com propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções originais para os problemas do homem e do mundo. A solução única já era conhecida e chegara aqui pronta: alcançar o socialismo. E para isso todo truque era bom. Qualquer interesse em refinar-se a sensibilidade – fosse no aprofundamento do contato com nossas formas populares tradicionais, fosse na atitude vanguardista experimental – era considerado um desvio perigoso e irresponsável. (VELOSO, 2017, pp. 111-112)

Entretanto, para além das discordâncias de ordem política ou de estética, evidencia-se que a Bahia que Boal queria “cantar” não era a mesma que os baianos, especialmente Caetano, almejavam retratar. Ou, para ser mais exato, havia dissintonia quanto à forma e ao conteúdo do espetáculo. Em meio à disputa sobre a “verdade” que se tornaria “consensual” e se imporia, prevaleceu o poder simbólico de Boal, o prestigiado diretor do Teatro de Arena, cujo capital simbólico naturalmente se sobrepunha ao do jovem, tímido e ainda desconhecido “irmão de Bethânia”.

Mas, afinal, já que aqui se trata de imagem, voltemos à questão levantada acima: qual a imagem da Bahia que Caetano e seus companheiros prefeririam ver “cantada” pelo Arena? Por certo, pode-se dizer que seria aquela que eles incorporaram a partir de suas experiências de vida. A que, como personagens baseados na “Bahia” – não o estado, mas a Cidade do Salvador, à qual eles se acostumaram a se referir como “a Bahia” –, habituaram-se a ver cantada por Dorival Caymmi, o velho baiano cuja ausência no espetáculo fora sentida por Caetano. É essa a Bahia a que eles, enquanto “grupo baiano”, pareciam estar associados – ou, pelo menos, pareciam querer se associar naquele momento específico (ou, se não se limitavam a essa descrição, ao menos a preferiam em relação ao modelo defendido por Boal). Uma ideia de Bahia, aliás, que pode ser sintetizada na canção *São Salvador*, de Caymmi, que viria a ser regravada por Gal Costa dez anos depois, em seu LP *Gal canta Caymmi*:

São Salvador/ Bahia de São Salvador/ A terra do Nosso Senhor/ Pedaco de terra que é meu// São Salvador/ Bahia de São Salvador/ A terra do branco mulato/ A terra do preto doutor// São Salvador/ Bahia de São Salvador/ A terra do Nosso Senhor/ Do Nosso Senhor do Bonfim// Oh Bahia/ Bahia cidade de São Salvador/ Bahia oh, Bahia/ Bahia cidade de São Salvador/ Bahia oh, Bahia/ Bahia cidade de São Salvador// São Salvador/ Bahia de São Salvador/ A terra do Nosso Senhor/ Pedaco de terra que é meu// São Salvador/ Bahia de São Salvador/ A terra do branco mulato/ A terra do preto doutor// São Salvador/ Bahia de São Salvador/ A terra do Nosso Senhor/ Do/ Nosso Senhor do Bonfim// Oh Bahia/ Bahia cidade de São Salvador/ Bahia oh, Bahia/ Bahia cidade de São Salvador/ Oh Bahia oh, Bahia/ Bahia cidade de São Salvador...

Tal descrição remete a uma “Bahia” que se limita à “Cidade de São Salvador”, sobre o qual o eu lírico afirma sua posse, ao se referir ao “pedaco de terra que é meu”. As várias repetições do refrão, que tornam a música uma verdadeira ode a essa Bahia *caymmiana* – doce, sensual, praieira, ensolarada –, que se caracteriza pela religiosidade sincrética (“terra do Nosso Senhor do Bonfim”) e pela miscigenação de seus moradores (“terra do branco mulato e do preto doutor”). Uma descrição que se encaixaria razoavelmente na imagem baiana retratada por Glauber Rocha em seu longa-metragem de estreia, *Barravento* – imagem do qual Glauber também se desapegaria posteriormente, ao conferir às suas narrativas cinematográficas uma complexidade que se intensificava na mesma proporção em que se tornavam mais densas suas preocupações estéticas e políticas.

As discordâncias com relação à forma e ao conteúdo, vistas em *Arena canta Bahia*, parecem não ter sido tão intensas no espetáculo seguinte do Teatro de Arena, *Tempo de guerra*, dirigido por Boal ainda com Bethânia no elenco – e não mais com Caetano, que, após a experiência anterior, preferiu retornar a Salvador (onde, certamente, poderia curtir livremente a *sua* Bahia). Apresentado a partir de outubro de 1965 no teatro Oficina, *Tempo de guerra* não era exatamente inédito, pois já havia sido encenado por Boal no teatro Vila Velha, em Salvador, em julho, numa coprodução com o Teatro dos Novos e também com Maria Bethânia como protagonista. Na montagem paulista, o roteiro sofreu modificações, como informou o jornal *O Estado de S. Paulo* em 29 de setembro de 1965:

O espetáculo baiano era constituído de poemas de Brecht, arranjados de tal forma que pareciam apresentar as músicas populares brasileiras constantes do ‘show’. Em São Paulo, o espetáculo terá nova dimensão: durando aproximadamente 50 minutos, será a segunda parte do programa, enquanto a primeira se denominará ‘Brecht fala do homem’ e será feita de forma inversa: textos de músicas brasileiras apresentarão poemas e canções do dramaturgo alemão.

O carioca *Jornal do Brasil*, na edição de 26 de outubro de 1965, trouxe novas informações sobre os problemas que o espetáculo vinha enfrentando com a censura em São Paulo, como atrasos que prejudicaram a estreia. Ao comentar sobre o conteúdo do espetáculo em si, o JB foi sucinto: “*Em Tempo de Guerra* é mais um musical de Augusto Boal, do tipo de *Opinião* e *Arena Canta Zumbi* e *Arena Canta Bahia*, desta vez aproveitando trechos da obra de Brecht. O título do espetáculo é extraído de um dos poemas do dramaturgo alemão”.

Uma estratégia utilizada pelo Arena, a fim de divulgar o espetáculo, foi oferecer em anúncios pequenas “pílulas” da obra poética de Bertolt Brecht. Dessa forma, trechos de poemas do autor iam se alternando em diferentes anúncios publicados pelos jornais paulistas. Cada anúncio trazia as informações de praxe, como o nome do show, o local, a data, o horário, a direção, etc. – e, no topo do pequeno quadro, um trecho de poema brechtiano. Em 2 de novembro, na *Folha de S. Paulo*, o anúncio trazia: “eu vivo num tempo de guerra. O homem ri só porque ainda não lhe disseram as novidades terríveis”. No dia seguinte a mesma Folha publicava outro reclame, desta vez com o trecho: “as vacas estão sendo ordenhadas: quem beberá o leite? Assim vai o mundo... E o mundo não vai bem...”. Já no dia 7 de novembro, no mesmo jornal, outro anúncio do espetáculo: “minha voz não pode muito, mas gritar eu bem gritei: é um tempo de guerra”. Aqui, não havia dúvidas: a atmosfera de combate, inspirada pela poesia engajada de Brecht, misturava sem culpas o lirismo das canções de autores como Carlos Lyra, Carlos Castilho, Zé Kéti, João do Vale, Edu Lobo, Macalé e ainda Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil, com a contundência dos textos do dramaturgo alemão.

Percebe-se que as primeiras imagens transmitidas pelo “grupo baiano”, em seus tempos iniciais no Sudeste, foram herdadas daquela na qual foi moldada a figura de Maria Bethânia, por ocasião do sucesso de seu personagem em *Opinião*. Essa imagem combativa, associada ao protesto, foi reforçada pelos outros espetáculos teatrais de que a cantora participou em seguida – agora, acompanhada pelos companheiros baianos: eram todos, digamos, “bossanovistas”, “modernos” e “combativos”, além de atraírem certa simpatia por parte da imprensa. É óbvio, também, que eles não são capazes de manter algum controle sobre as reações às suas intervenções artísticas. E essas reações se diversificariam, em grande medida, devido às afecções mobilizadas pelas criações do “grupo baiano”, que nem sempre estariam em consonância com o que certos setores do público e da crítica esperavam deles. Assim, as disputas simbólicas seriam intensificadas e tornadas mais complexas – na mesma

medida em que também se adensavam e se tornavam mais delineados os planos que os baianos acalentavam desde o teatro Vila Velha, a fim de pôr em prática as ideias de ruptura que, sistematizadas, ganhariam o nome generalizante de Tropicalismo – a essa altura, já descritas em síntese aqui. O fato é que as evocações provocadas pelo “grupo baiano” envolveriam mobilizações afetivas que se revelariam em reverses bem mais reais e palpáveis do que eventuais críticas ou vaias.

### **3.1.12 Desejo e medo como armas nas lutas simbólicas**

Em se tratando de imagem, ou de construção de imagens a respeito de seres humanos envolvidos em relações sociais, convém recorrer novamente a Elias (1994) e à sua maneira de analisar as noções de “indivíduo” e “sociedade”. E, com isso, verificar de que maneira o autor interpreta a forma como os indivíduos criam imagens a respeito uns dos outros – o que permeia essa “criação”, digamos assim. Anteriormente, já vimos a maneira como o autor (1994) considera que os afetos permeiam as relações humanas – tanto o processo de desenvolvimento cultural do indivíduo quanto as estratégias para se manter esse mesmo indivíduo condicionado a uma série de limitações que seriam “necessárias” à sua convivência social. Com relação ao que nos interessa neste momento, o autor defende a ideia central de que os afetos interferem na forma como as imagens são construídas pelos indivíduos a respeito uns dos outros – e, por isso, pela maneira com que principalmente o desejo e o medo estão a impregnar essas compreensões, torna-se mais difícil que cheguemos a compreensões menos carregadas de preconceitos. Por isso, a ausência de explicações satisfatórias ou plenamente convincentes a respeito de nossas trajetórias, ou do sentido que atribuímos às nossas vidas, ou mesmo das diversas vulnerabilidades a que estamos naturalmente expostos no mundo social, diante do que não conseguimos compreender a contento, tendemos a recorrer a tais afecções (medo e desejo) numa tentativa de, supostamente, assegurar a nós mesmos a sensação de que temos algum controle sobre a situação. Tememos aquilo que não conhecemos, ou que não compreendemos – e que, em razão disso, nos parecem perigosos; desejamos demonstrar poder e controle diante daquilo que se nos revela ameaçador simplesmente porque não o conhecemos. Essa sensação de insegurança nos leva a que nos apeguemos a imagens, digamos, fantasiosas, inspiradas justamente pelo desejo e pelo medo. Em suma: levados por um instinto de nos sentirmos protegidos, detentores do poder de manter a situação sob controle, recorreremos a explicações baseadas nesses dois sentimentos quando

estamos diante do desconhecido. Em outras palavras, o temor e o desejo nos regem quando nos sentimos ameaçados e, por isso, precisamos nos apegar a alguma sensação de controle.

Registre-se que os limites entre o que se teme e o que se deseja podem ser bem menos perceptíveis do que se imagina – e essa indefinição pode causar, em determinados indivíduos, o temor em relação ao próprio desejo; daí, a sublimação da dúvida, do desconhecido, leva-o à agressividade, à intolerância, a recorrer ao que for preciso para conseguir uma narrativa (fantasiosa, mítica) que justifique a anulação daquilo de que se tem pavor, ou simplesmente incompreensão.

Elias (1994) exemplifica ao tratar das antigas sociedades mais simples, nas quais as pessoas recorriam a explicações mágicas e míticas para explicar os fenômenos da natureza, que influenciavam o sucesso ou o insucesso das lavouras e, por isso, tinham vultosa importância para suas vidas. O autor transpõe essa explicação para as relações sociais entre os seres humanos, a fim de compreender, inclusive, os mecanismos que os levam a causar tanto mal uns aos outros a ponto de se aniquilarem – ou mesmo, sem que se chegue a tais situações extremas, a imagem também ilustra os conflitos, os embates simbólicos entre os agentes sociais e a forma como os grupos se combatem entre si.

Pensemos, por exemplo, no uso da magia. Por um lado, como forma de pensamento e ação, ela ajuda as pessoas a adquirirem controle, na fantasia, de processos que elas ainda mal são capazes de influenciar na realidade – por exemplo, a prosperidade ou não de seus campos e rebanhos, bem como os relâmpagos, a chuva, a peste e outros processos naturais que lhes afetam profundamente a vida. Os pensamentos fantasiosos e os atos de magia ajudam-nas a aliviar uma situação de outro modo insuportável, na qual se encontram inteiramente expostas, como crianças pequenas, a forças misteriosas e incontroláveis. As fórmulas e práticas mágicas possibilitam encobrir e banir da consciência os horrores dessa situação, a total insegurança e vulnerabilidade que ela traz consigo e a perspectiva sempre presente do sofrimento e da morte. Elas levam as pessoas que as usam a supor que tenham obtido um discernimento da natureza das coisas e um poder sobre seu curso. [...] Por conseguinte, essa ligação do pensamento e da ação a formas mágico-míticas de experiência, impregnadas de fantasia e afeto, sempre dificulta, e às vezes impossibilita, que as pessoas empreguem formas de conhecimento e comportamento mais realistas para reduzir a ameaça decorrente de acontecimentos naturais não controlados e colocá-los mais completamente sob seu controle. (ELIAS, 1994, p. 70)

A seguir, Elias se refere diretamente à questão da autoimagem inspirada por medos e desejos e na forma como isso interfere nas relações sociais:

[...] as ciências humanas e as ideias gerais que as pessoas têm de si como “indivíduos” e “sociedades” são determinadas, em sua forma atual, por uma situação em que os seres humanos, como indivíduos e como sociedades,

introduzem na vida uns dos outros perigos e temores consideráveis e basicamente incontroláveis. E essas formas de conhecimento e pensamento sobre as coisas e as pessoas contribuem, por sua vez, para a constante reprodução desses perigos e temores. São causa e efeito dessa situação. Tal como aconteceu antes com respeito aos eventos naturais, também nesse caso, em consonância com o elevado grau de insegurança, perigo e vulnerabilidade que prevalece nessa área, as fantasias coletivas e os costumes semimágicos têm funções específicas. Também nesse caso, eles ajudam a tornar mais suportável a incerteza das situações que as pessoas são incapazes de controlar. Protegem-nas de uma consciência plena de perigos diante dos quais elas são impotentes. Servem como armas de defesa e ataque em seus conflitos umas com as outras. Tornam as sociedades mais coesas e dão a seus membros uma sensação de poder sobre acontecimentos sobre os quais, na realidade, é frequente eles exercerem pouco controle. Expô-los como fantasias é perigoso ou, pelo menos, considerado um ato perigoso e talvez hostil. Sua eficácia social depende, em boa parte, de eles serem tomados por ideias realistas e não por fantasias. (ELIAS, 1994, p. 72)

Portanto, o medo do perigo – sendo o perigo, neste caso, apenas aquilo que não se conhece ou não se compreende por, talvez, ir de encontro a certas convenções sociais – se confunde com o desejo incontornável de se manter o mínimo de controle sobre o que não se pode dominar. Despir-nos dessa camada de “fantasias” seria desejável, segundo o autor. Porém, é uma tarefa complexa.

Será que nossa capacidade de controlar nosso destino, como pessoas em sociedade, é tão insatisfatória assim, simplesmente por sentirmos tanta dificuldade em pensar no que há por trás das máscaras com que nos sufocamos, nascidas do desejo e do medo, e nos vemos como somos? E será tão reduzida nossa capacidade de devassar essas fantasias protetoras por ser ainda tão subdesenvolvida nossa capacidade de controlar as constantes ameaças de outros grupos aos grupos humanos no curso da história? Talvez o que torna assim difícil eliminar da reflexão sobre os seres humanos os efeitos de nossa agitação, de nossas imagens desejantes e temerosas, será o fato de estarmos tão desamparadamente cercados pelos perigos que, desta ou daquela forma, os seres humanos constituem uns para os outros? (ELIAS, 1994, p. 69)

Assim, Elias (1994) nos municia com ferramentas teóricas para interpretar as maneiras como se construíram imagens a respeito do “grupo baiano” – as tais evocações de que tratamos aqui. A maneira como se apresentavam, a forma com que o público encarava suas *personas* públicas, suas canções, roupas, formas de expressão, etc., tudo isso fornecia material para que se criassem interpretações (por vezes fantasiosas e míticas) entre os que travavam algum contato com os integrantes do grupo. Aqui, as “transas” – sendo estas consideradas encontros ou esbarros – deram margem a que se definissem interpretações. E, também aqui, os afetos foram determinantes na maneira como tais imagens foram construídas. E, por

incrível que possa parecer, o medo e o desejo parecem se confundir e até mesmo se fundir em diversos momentos. É essa a interpretação que nos relata Caetano Veloso, ao “atualizar” do “passado virtual” suas lembranças acerca das primeiras impressões causadas pelo recém-chegado “grupo baiano” na imprensa e nos meios intelectuais e artísticos do Rio de Janeiro e de São Paulo:

[...] já em 1966, [...] falava-se com um misto de carinho, curiosidade e desconfiança sobre o “grupo baiano”: inventou-se o termo *báfia* (um trocadilho com *máfia*) para caracterizar nossa alegada tendência à ajuda mútua, no que fomos também comparados aos judeus, e, *last but not least*, circulavam rumores que inspiraram o termo *surubaiana*, que podia ser apenas uma forma apimentada de referir-se ao tratamento terno usual entre os membros do grupo (ou um outro modo de dizer “báfia”), mas sugeria a intuição de uma mensagem sexual que se temia (e talvez secretamente se desejava) de nós. (VELOSO, 2017, p. 167; grifos originais do autor)

Interessante notar que, quando Elias (1994) considera que expor certas narrativas, revelando-as como fantasiosas, “é perigoso ou, pelo menos, considerado um ato perigoso e talvez hostil”, e que a eficácia dessas mesmas narrativas depende de que elas sejam tomadas “por ideias realistas e não por fantasias”, faz com que evoquemos a maneira com que Bourdieu (1998) analisa as disputas simbólicas entre os agentes sociais pelo poder de estabelecer, como real, a sua respectiva visão de mundo – poder que, para se impor, depende do alcance do volume de capital simbólico e da crença que tal capital é capaz de produzir para se legitimar. E, em dispondo de tal nível de legitimidade, uma das principais “armas” utilizadas é o poder de nomeação. Ou seja, o poder de estabelecer divisões na realidade; em suma: a capacidade de definir que certas coisas devem ser encaradas a partir de determinado ponto de vista, e não de outro. Como define o autor:

Na luta simbólica pela produção do senso comum ou, mais precisamente, pelo monopólio da *nomeação* legítima como imposição oficial – isto é, explícita e pública – da visão legítima do mundo social, os agentes investem o capital simbólico que adquiriram nas lutas anteriores e sobretudo todo o poder que detêm sobre as taxinomias instituídas, como os títulos. Assim, todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes procuram impor a sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto, *ideos logos* pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade; a *nomeação oficial*, acto de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do colectivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário do Estado, detentor do *monopólio da violência simbólica legítima*. (BOURDIEU, 1998, p. 146; grifos originais do autor)

Então, temos por certo que Elias (1994) nos traz a maneira com que os afetos – desejo e medo – interferem, como fantasias e mitos, nas narrativas que se criam acerca das pessoas ou das instituições, etc. – narrativas que precisam ser reconhecidas como “verdadeiras” (a despeito de serem fantasiosas) para que sejam levadas a sério pelos outros; enquanto isso, Bourdieu (1998) incrementa essa análise ao nos fornecer elementos teóricos para destrinchar os processos por meio dos quais tais narrativas se tornam consensuais. O poder de nomear, de definir que tal agente é isto ou aquilo, deste ou daquele jeito, é fundamental para que um agente se estabeleça enquanto detentor da dominação simbólica, ainda que, ao exercer seu poder de nomeação, aja movido por uma mobilização afetiva que pode, muito bem, envolver desejo e/ou medo.

No caso do “grupo baiano”, Caetano atribui ao gregarismo que se via entre seus integrantes, e à natureza de certo comportamento demonstrado por eles, os principais motivos das especulações em torno do que queriam e a que teriam vindo esses jovens baianos, desde que deixaram a Bahia rumo ao Sudeste. Desconhecidos, atiçaram a curiosidade entre os jornalistas e o público que os via nos espetáculos em teatros cariocas e paulistas e em programas de televisão. Daí a “necessidade” de serem “nomeados”, “classificados”. Se tais nomeações ou classificações vão se concretizar, estigmatizando-os, isso dependerá dos valores, das “regras” em voga no “jogo” e dos volumes dos capitais simbólicos em disputa.

### **3.1.13 “Pequena África”: grupo baiano de pioneiros**

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que, se de fato havia um desconhecimento em relação ao “grupo baiano”, isso ocorria naturalmente em razão do fato de serem jovens recém-chegados, como ocorreria com qualquer ajuntamento de artistas que se deslocasse para o Rio de Janeiro – fosse qual fosse seu lugar de origem. Mas o fato de se constituírem num grupo tão coeso, a ponto de aparecerem sempre juntos, no contato com a imprensa e em intervenções artísticas das mais variadas, atiçou a curiosidade dos anfitriões cariocas e paulistas. Mas a surpresa não residia necessariamente na procedência geográfica desses jovens artistas. Afinal, não era nenhuma novidade a chegada de baianos ao Rio de Janeiro ou a São Paulo (vide os dados da Sudene declamados por Bethânia no *Opinião*). E, sobretudo nos meios artísticos, a presença de pessoas saídas da Bahia era muito recorrente. O “grupo baiano” de modo algum foi pioneiro – não nessa modalidade. Os cariocas já estavam mais que habituados às “transas” com os baianos – fosse na área das artes e espetáculos ou em outras



menos notórias. Tampouco foi a primeira vez que a imprensa carioca recorreu à expressão “grupo baiano” para designar um ajuntamento de conterrâneos de Xisto Bahia (1841-1894) – o baiano que se notabilizou no final do século 19 como “o mais importante compositor e cantor de modinhas e lundus da época” (SEVERIANO, 2008, p. 51).

Quando chegou ao Rio de Janeiro, em 1875, Xisto já tinha uma reputação estabelecida como ator, cantor, compositor e violonista. O público que o via nos teatros da então capital federal, cantando com sua voz de barítono e se acompanhando ao violão, podia não saber, mas, antes de desembarcar ali, ele excursionara por mais de dez anos pelo Norte do país com a companhia do ator Couto Rocha, antes de retornar à Bahia, em 1873, já consagrado artisticamente. Tendo atingido tal nível de reconhecimento, resolveu partir para o Rio de Janeiro. Ao longo da década de 1880, período em que passou por diversas companhias teatrais, o baiano Xisto se manteve em destaque no cenário artístico carioca, atuando em vários papéis e cantando nos entreatos das peças. Num espetáculo em comemoração à Batalha do Riachuelo, seu desempenho chegou a merecer aplausos do imperador d. Pedro 2º, que reconheceria seu talento numa carta endereçada à duquesa de Arrabal: “Gostei de um cômico chamado Xisto Bahia. [...] Declamou com muito talento a descrição da Batalha de Riachuelo” (SEVERIANO, 2008, pp. 51-52). Mas Xisto Bahia também não foi o primeiro, nem seria o último artista saído da Bahia a se apresentar com sucesso nos palcos cariocas, como veremos com maiores detalhes.

Aliás, enquanto Xisto circulava pelos teatros do Rio, deslocando-se entre um espetáculo e outro, é bem provável que esbarrasse em vários conterrâneos – sobretudo se caminhasse pela zona portuária, no centro da cidade, onde talvez se sentisse como se estivesse em sua cidade-natal, Salvador. Muitos ali, como ele, haviam saído exatamente da capital da província baiana para tentar encontrar melhores condições na capital do país. A região central do Rio, abrangendo uma área que incluía os bairros da Gamboa, Saúde, Cidade Nova e Santo Cristo, era então ocupada por uma vultosa população de migrantes baianos, majoritariamente negros – no que pode ser configurado como o primeiro *grupo baiano* a se fixar no Rio de Janeiro e se constituir enquanto parte do ambiente – e, ao longo do tempo, interferir na formação cultural da cidade, a ponto de contribuir, juntamente com outras vertentes migratórias e com a população nativa, para que se provocassem alterações nas estruturas do *habitus* social do lugar – e, com isso, se formasse uma cultura popular urbana do Rio de Janeiro. Não por acaso, o trecho da cidade que se situava entre a área do cais do porto e a

Cidade Nova, no entorno da Praça Onze, foi chamado de “Pequena África” pelo sambista Heitor dos Prazeres (VELLOSO, 1990).

No século 19, o Rio de Janeiro era considerado um dos maiores portos negreiros do país – posição de lamentável destaque que alcançara no decorrer do século 18. A maior parte das pessoas escravizadas que desembarcavam na capital federal era trazida da África, tendo passado antes pelos portos do Nordeste – principalmente o de Salvador (VELLOSO, 1990). Com a abolição da escravatura, em 1888, estabeleceu-se um intenso fluxo migratório da Bahia em direção ao Rio de Janeiro, o que deu origem à ocupação negra de procedência baiana naquela área. Esse ajuntamento de pessoas vai formando uma comunidade caracterizada por elevados níveis de pobreza, mas extremamente coesa em termos de autorreconhecimento, receptividade e auxílio aos conterrâneos que iam se achegando. O escritor Lira Neto, em sua biografia do samba, descreve um cenário que se repetia naquela época: a chegada de novos baianos em navios que atracavam na zona portuária e se juntavam aos que já viviam na “Pequena África”:

Antes de os futuros aterros alterarem por completo a paisagem litorânea carioca, a Pedra do Sal ficava quase rente ao mar. A partir dela, os moradores do bairro saudavam os navios abarrotados de familiares, agregados e conhecidos que chegavam da Bahia para tentar a sorte no Rio. Uma bandeira branca agitada no convés, sinal de Oxalá, o criador do universo na cosmogonia dos orixás – entidades míticas ancestrais do povo nagô –, era o aviso de haver gente amiga e irmã a bordo. (NETO, 2017, p. 28)

A permear essa hospitalidade que se traduzia em auxílio mútuo, havia o compartilhamento de um esquema de disposições em comum – ou de uma memória – a aproximá-los. Esse senso de agregação pode ser exemplificado nas “tias” baianas, personagens resultantes dessa migração que se tornaram verdadeiras figuras de autoridade no espaço social carioca. Tendo em comum os traços de ancestralidade africana, quase todas haviam tido ascendentes escravizados; de acordo com a estratificação social da época, elas eram irremediavelmente pobres, e certamente não dispunham de capitais financeiros nem culturais para fazer frente à hierarquia da sociedade carioca. Mas, com o tempo, passaram a desenvolver capitais sociais – ou seja, acesso a relações interpessoais que se poderiam traduzir em poder e dominação – o que lhes permitia intervir mais fortemente no espaço em que viviam. Exerciam simultaneamente o papel de líderes comunitárias e espirituais em suas famílias (que comumente eram numerosas, extrapolando as noções burguesas de se limitar a ideia de família aos laços sanguíneos) e em seus respectivos espaços sociais. E, dessa forma,

encontravam estratégias para resistir e manter em coesão a sua comunidade. Uma das mais notórias dessas “tias”, a tia Ciata – registrada como Hilária Batista de Almeida (1854-1924) –, pode ser considerada como um arquétipo das “tias” baianas, por reunir em si praticamente todas as características comuns a essas personagens – a começar pela maneira com que conseguiu se impor no espaço social carioca, adquirindo respeito mesmo num contexto de marginalização dos moradores da zona portuária, e expandindo sua influência para além dos limites da “Pequena África”. Segundo Velloso (1990, p. 212), baseando-se em informações coletadas por Moura (1983)<sup>114</sup>, tia Ciata conseguiu “assegurar a respeitabilidade de sua casa, adotando certos padrões comportamentais. Graças ao marido, que era funcionário da polícia, ela conseguiria estabelecer uma rede de contatos com outros segmentos da sociedade”. De acordo com a mesma autora<sup>115</sup> (1990, p. 212), essa era uma forma de “ampliar o raio de ação do grupo, fazendo valer a sua influência”. Assim, tia Ciata e as outras “tias” acumulavam diversas responsabilidades, além de liderar espiritualmente suas comunidades. Mediavam conflitos, aconselhavam as pessoas, administravam recursos (invariavelmente escassos e destinados a ações coletivas), organizavam festas – o que resultava do alto volume de capital simbólico que lhes assegurava legitimidade e uma sólida ascendência sobre o grupo. No caso de Ciata, seu capital social levava a que ela adquirisse um poder de barganha até mesmo junto à maior autoridade do país – o então presidente da República – graças a seus saberes ancestrais. Esses conhecimentos se constituíram na fonte de seu poder simbólico, como nos informa novamente Velloso (1990, p. 219), citando mais uma vez Moura (1983): “Foi com ervas e rezas que a ‘tia’ curou Venceslau Brás de um problema dado como insolúvel pelo saber médico da época. Agradecido, o presidente atenderia o pedido de Ciata, concedendo ao seu marido um emprego no gabinete do chefe de polícia [...]. A partir daí estaria garantida a inviolabilidade da casa da tia Ciata”. Assim, a presença de soldados habituados a perseguir os praticantes do batuque musical e religioso não seria uma constante nas proximidades da casa da “tia” quando fosse noite de festa, religiosa ou profana – a não ser que esses homens da lei estivessem lá exclusivamente para garantir a segurança do evento, que afinal passara a ser devidamente autorizado pelo mesmo chefe de polícia em cujo gabinete seu marido trabalhava.

---

<sup>114</sup> MOURA, Roberto. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

<sup>115</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tias baianas tomam conta do pedaço**: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 6, 1990, p. 207-228. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2303/1442>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

Conterrânea de Caetano e Bethânia, nascida na mesma Santo Amaro da Purificação da qual saíram tanto os sambas de roda quanto os dois filhos de dona Canô, tia Ciata se iniciou cedo no candomblé e migrou para o Rio de Janeiro aos 22 anos, levando para a capital federal os saberes sobre o samba rural, absorvidos em sua vivência do Recôncavo baiano – onde, inclusive, participara da fundação da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira<sup>116</sup>. É certo que as matrizes sonoras e culturais do samba de roda, levadas ao Rio pelos negros e negras saídos da Bahia entre o final do século 19 e o início do século 20, ajudaram a moldar o que afinal se tornou o se tornaria o moderno samba urbano brasileiro.

A última casa em que Ciata morou no Rio, no número 117 da hoje extinta rua Visconde de Itaúna, na Cidade Nova, era um dos pontos de encontro da comunidade para a realização de atividades religiosas, profissionais e recreativas, como as rodas de batuque frequentadas pelos músicos e compositores que sedimentaram coletivamente a criação do samba urbano moderno (SEVERIANO, 2008). O pesquisador Jairo Severiano (2008) recorre ao historiador Edigar de Alencar, autor do livro *Nosso Sinhô do samba*, para relatar que em 1916, numa roda de batuque promovida no quintal de tia Ciata, em que estavam Donga, Germano Lopes da Silva, Hilário Jovino Ferreira, Sinhô, João da Mata, além da própria anfitriã, foi composto aquele que passaria à história sendo apontado como o primeiro samba a ser gravado em disco, *Pelo telefone* – cuja autoria (controvérsias à parte, já que se acredita ter sido uma criação coletiva e tão fragmentada quanto sua estrutura melódica e de letra) foi atribuída oficialmente a Donga e Mauro de Oliveira. Também há discussões a respeito do fato de tal samba ter sido ou não de fato o pioneiro em termos de registro discográfico. Mas o que não se discute é que, gravado então por outro nativo de Santo Amaro da Purificação, o cantor Baiano (nome artístico de Manuel Pedro dos Santos, 1870-1944), *Pelo telefone* foi lançado pela primeira gravadora fundada no Brasil, a Casa Edison, em dezembro de 1916, e acabou por ser o primeiro samba a alcançar sucesso de público em alcance nacional. Foi intensamente cantado pelos foliões durante o carnaval de 1917, o que contribuiu para a popularização desse gênero musical no Brasil. Sua estrutura pode ser encarada como uma síntese das matrizes que levaram à formatação do samba enquanto ritmo. O refrão descreve uma típica cena urbana (inclusive com a menção a uma famosa rua da região central do Rio) quando diz que “o chefe da polícia/ pelo telefone manda me avisar/ que na Carioca tem uma roleta para se jogar”. Mais

---

<sup>116</sup> Informação extraída do site da Casa da Tia Ciata, sede da Organização dos Remanescentes da Tia Ciata (ORTC). Disponível em: <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

adiante, a letra – que não possui o que seria uma unidade de sentido – menciona cantigas típicas da tradição oral nordestina, a exemplo da seguinte: “Ai, a rolinha/ Sinhô, sinhô/ Se embarçou/ Sinhô, sinhô/ Caiu no laço/ Sinhô, sinhô/ Do nosso amor/ Sinhô, sinhô...”

No entanto, eram tempos em que os primeiros sambistas sofriam seguidas perseguições policiais – uma herança da discriminação racial contra os negros que fora a tônica do período da escravidão. Afinal, o regime de escravidão fora oficialmente abolido no país menos de trinta anos antes da gravação de *Pelo telefone* – o que, se garantiu aos negros a possibilidade de sair definitivamente da condição de cativos, não lhes livrou do estigma que fora alimentado na sociedade brasileira por mais de três séculos.

Os saberes culturais exerciam forte centralidade na manutenção da característica gregária dos negros baianos que viviam na zona portuária. Assim como suas colegas “tias” (Perciliana, Bebian, Amélia, entre várias outras), Ciata se tornou respeitada por seus dotes, tanto no terreiro quanto na cozinha. No que diz respeito a ritos religiosos e à preparação de quitutes típicos da culinária baiana, elas se garantiam – ao mesmo tempo em que garantiam seu poder de influência. Os laços afetivos e hierárquicos entre essas lideranças femininas e seus liderados também se mantinha à base da reunião em torno de cantos e danças, e ainda pela inserção nos festejos carnavalescos. Mas o agrupamento em torno de uma mesma ancestralidade religiosa saltava à vista, interligando os demais sustentáculos dessa “irmandade”.

[...] a casa da “tia” Sadata [...] era uma espécie de passagem obrigatória para grande parte dos baianos recém-chegados ao Rio. Conta-se que a casa, situada no alto do morro, oferecia uma visão panorâmica da baía de Guanabara. De lá era possível controlar todo o tráfego marítimo. [...] Lá eles encontravam o apoio necessário para enfrentar a dura batalha da sobrevivência na cidade hostil. Essa rede de solidariedade grupal acabou criando fortes vínculos entre os conterrâneos, levando-os a desenvolverem expressões culturais próprias em relação ao restante da cidade. Muitas famílias de baianos viriam a se estabelecer no bairro da Saúde, trazendo os hábitos e costumes da terra. (VELLOSO, 1990, p. 209)

Foi nesse amálgama de “transas” entre contribuições culturais que foram criados os ranchos carnavalescos. Eram espécies de blocos, e pertenciam originalmente à tradição natalina, cujo ápice ocorria dos festejos do Dia de Reis, a 6 de janeiro. Os ranchos, tradicionalmente, eram compostos por pessoas vestindo trajes vistosos, que percorriam um trajeto em direção a um presépio. Nesse trajeto, o grupo era acompanhado por pequenas orquestras, cantando e dançando canções natalinas e pedindo contribuições em dinheiro nas

casas por onde passavam. No Rio, os ranchos eram formados com a finalidade de manter a tradição baiana de celebrar o ciclo natalino. Lira Neto descreve a estrutura e a origem desses agrupamentos:

[...] cortejo dramático-musical simulando o périplo dos reis magos a Belém para adorar o Menino Jesus. Figuras de um presépio vivo, os integrantes fantasiavam-se de animais, anjos, pastores e pastoras.

Legado medieval ibérico, transplantado para o Brasil nos idos da colônia, os ranchos de Reis eram associações festivas integrantes de um rico conjunto de representações pastoris, sincretismo devocional com múltiplas variantes e denominações, conservadas e reunidas sob a designação comum de “reisados”. A cada ano, na véspera de 6 de janeiro – o Dia de Reis no calendário cristão –, os ranchos peregrinavam pelas ruas cantando e dançando ao som de violões, cavaquinhos, flautas e castanholas, parando à porta de amigos para pedir ofertas, fazer louvações e saudar os donos da casa com risos e música. (NETO, 2017, p. 29)

Segundo Severiano (2008), o principal responsável pela transposição desses ranchos para o carnaval, deslocando-os de sua origem religiosa e natalina e transformando-os em agrupamentos mais ligados à lógica profana, semelhantes ao que hoje se conhece como blocos carnavalescos, foi Hilário Jovino Ferreira (1855-1933), conhecido como Lulu de Ouro. Pernambucano e criado na Bahia, ele se transferiu em 1892 para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como carpinteiro e se dedicou à boemia e ao carnaval. Suas contribuições decisivas foram a alteração do período de atuação dos ranchos – do Natal para o Carnaval. Além disso, Ferreira adaptou certas características à realidade da folia momesca e ao contexto cultural em que vivia – ou seja, dedicou-se a uma tomada de posição, movendo-se numa direção entre os possíveis que se lhe apresentavam naquele espaço social. Essa criação provocou movimentações. Segundo Lira Neto (2017), Ferreira inicialmente aderiu a um rancho já existente, chamado Dois de Ouro, mas de lá saiu para fundar o seu próprio, o Reis de Ouros, no qual pôs em prática suas novas ideias para pular o carnaval.

Segundo Neto (2017), a primeira – e já citada – providência foi esticar a saída do rancho para além das festas natalinas, até os dias do carnaval, como ocorria na Bahia. Em seguida, comprou dois cortes de seda – um de cor verde, outro amarelo – para criar o estandarte. Alterou a estrutura das canções, aproximando-as da sonoridade africana e incrementando a banda com instrumentos como o pandeiro, o tantã e o ganzá.

[...] naquele 6 de janeiro de 1893, não haveria bafafá no Café Paraíso. Era Dia de Reis, e o genioso Hilário Jovino Ferreira, já rompido com os demais integrantes do grupo, decidira abandonar o Dois de Ouro. Dizia-se determinado a fundar seu próprio rancho, o maior de todos, como nunca houver igual em todo o Rio de Janeiro, conforme pressgiou, com habitual

imodéstica. Comunicou a resolução aos camaradas de copo, convidou-os para fazer parte da confraria [...].

Para fazer correr a notícia pelos becos, travessas e ladeiras da Saúde, Hilário promoveu naquele mesmo dia um grande furdunço, convocando toda a redondeza para o samba – a palavra “samba”, a essa época, era apenas sinônimo de festa e não um gênero musical específico. [...] A certo momento da festança, Hilário autoproclamou-se presidente do grupo, nomeou o amigo Avelino seu vice e declarou estar fundado o novo rancho, o Rei de Ouro. O anterior, Dois de Ouro, tornara-se brincadeira menor, carta fora do baralho. (NETO, 2017, p. 31)

O autor relata que a porta-estandarte se chamava Joana do Passinho. Com essa formatação, o rancho Reis de Ouros conquistou simpatia entre o público – e, inesperadamente, até entre as autoridades. Neto (2017) explica que, graças à sua origem religiosa (afinal, era uma tradição natalina), os ranchos aparentavam ter uma disciplina maior que os tradicionais cordões, cujos costumes incluíam fazer guerras de farinha e bisnagas com urina, lama e outros líquidos que, naturalmente, não seriam bem aceitos entre os foliões mais ciosos de sua “integridade” burguesa. Lira Neto relata que o capital social da cúpula do rancho foi decisivo para que suas aspirações de grandeza fossem bem-sucedidas. As relações sociais que se traduzem em relações de poder foram úteis para que o rancho Rei de Ouro pudesse sair à rua sem temer as perseguições da polícia, que era comum:

Mesmo a esse tempo, as conexões entre integrantes das camadas populares e representantes de certa elite social eram mais comuns do que se pode imaginar. Avelino, vice-presidente da agremiação, utilizou-se de suas relações como funcionário da 4ª Pretoria para conseguir, junto a conhecidos de maior influência, a devida autorização policial para o primeiro cortejo carnavalesco do Rei de Ouro. A cautela era providencial. A polícia vinha mantendo ostensiva vigilância contra os cordões de mascarados e havia declarado guerra ao estruendo, o Carnaval de rua de outrora, na qual os brincantes promoviam batalhas campais de farinha e banhos de esguicho. (NETO, 2017, p. 32).

Tanto se fez aceito, dada sua palatabilidade aos olhos dos mais “ordeiros”, que o Reis de Ouros chegou a desfilar diante do então presidente da República, o marechal Floriano Peixoto (1839-1895), em 1894. “Os primeiros ranchos precisavam registrar seu estandarte e pedir autorização na delegacia para desfilar. Já havia ali uma relação dialética que não pode ser resumida em opressor e oprimido”<sup>117</sup>, explica o autor, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em meio à preparação para o lançamento do livro *Uma história do samba*. O dialetismo

<sup>117</sup> MEIRELLES, Maurício. Como um valentão criou uma nova forma de pular o Carnaval. *Folha de S. Paulo*. 25 de novembro de 2016. [online] Disponível em: <http://temas.folha.uol.com.br/100-anos-de-samba/a-historia-que-a-rua-escreveu/como-um-valentao-criou-uma-nova-forma-de-pular-o-carnaval.shtml>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

também estava presente no que poderia ser o “privilégio” de desfilar diante da mais alta autoridade da recém-proclamada República. Se havia honra pelo reconhecimento, havia também um preço que começava a ser pago, como explica Lira Neto:

A folia nascida entre pobres, negros e marginalizados parecia ter encontrado um possível caminho para conquistar as benevolências do poder e o aplauso das classes bem-nascidas. O tempo mostraria o preço a ser pago por esse gradativo pacto de aceitação pública, de um lado, e controle social, de outro: a crescente domesticação dos corpos – e uma consequente desafricanização dos espíritos. (NETO, 2017, p. 34)

Severiano (2008, p. 79) afirma que uma das contribuições dos ranchos carnavalescos foi o desenvolvimento de uma nova modalidade musical envolvida com essa temática: a marcha-rancho, conhecida por suas “melodias singelas, nostálgicas, sentimentais, executadas em andamento lento”. Além do pioneiro Reis de Ouros de Hilário Jovino Ferreira, houve uma série de outros ranchos, como o Flor de Abacate, o Kananga do Japão, o Lira de Ouro, o União dos Caçadores, etc. Entre as canções consideradas referências maiores em matéria de marcha-rancho, destacam-se clássicos como *Pastorinhas* (João de Barro – Noel Rosa), *Dama das camélias* (Alcir Pires Vermelho – João de Barro), *Mal me quer* (Newton Teixeira – Cristóvão de Alencar), *Os rouxinóis* (Lamartine Babo), *Estão voltando as flores* (Paulo Soledade), *Rancho da Praça Onze* (João Roberto Kelly – Chico Anysio), *Máscara negra* (Zé Kéti – Pereira Matos), *Bandeira branca* (Max Nunes – Laércio Alves). Severiano (2008, p. 80) descreve a marcha-rancho como “o mais poético gênero da música carnavalesca”.

Já no início do século 20, essa comunidade entrará em dissintonia com os planos de “modernização” urbana do Rio de Janeiro pela administração do prefeito Pereira Passos. “Realmente, se lembrarmos que um dos objetivos do projeto Pereira Passos era o de tornar o Rio uma ‘Europa possível’, a africanização será a contrapartida dessa possibilidade. A ‘Pequena África’ e a ‘Europa Possível’: como juntar realidades tão distintas?”, questiona Velloso (1990, p. 208). Assim, a partir dessa convivência tensa entre os agrupamentos sociais, aqueles setores detentores de capital financeiro, cultural e social – enfim, os que exerciam a dominação simbólica na sociedade carioca daqueles anos iniciais do século 20 – começam a pôr em prática seu poder de nomeação, a fim de estigmatizar as pessoas de pele preta (em sua maioria baianas) que viviam nas zonas centrais da cidade, exatamente as áreas mais visadas pelo projeto “modernizador” e europeizante.

Sabe-se que uma das metas do projeto modernizador é a obtenção da homogeneidade, fato que o torna inflexível em relação às territorialidades culturais. *Cidade sertaneja, aldeamento indígena, feira africana* foram



expressões utilizadas pelas nossas elites, referindo-se aos espaços da cidade que pretendiam excluir do imaginário urbano. [...] Imigrantes nordestinos, índios, ciganos e negros são vistos como elementos indesejáveis, incapazes de serem absorvidos pela “cidade moderna”.

Dentro desse contexto é que vai vivificar a ideia de pertencimento ao pedaço, onde é clara para o grupo marginalizado a noção do “nós” e “eles”. O fato de pertencer a um espaço não traduz vínculos de propriedade (fundiária) mas sim uma rede de relações. Esta rede é de tal forma interiorizada que acaba fazendo parte da própria identidade do indivíduo. Em um dos seus romances, Lima Barreto coloca na boca do seu personagem esta frase genial: “A cidade mora em mim e eu nela”.[...]

A “Pequena África”, trecho da cidade geralmente habitada pelos negros baianos, constitui um exemplo nesse sentido. (VELLOSO, 1990, p. 208)

Ao mencionar os conflitos entre o Estado, detentor do monopólio da violência simbólica legítima, e os marginalizados negros baianos da “Pequena África”, a autora reproduz o movimento circular entre as disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas, que resultam na formação da ideia de individuação e, em suma, na incorporação do esquema de disposições com as quais iremos nos posicionar em meio ao espaço de possíveis. O indivíduo, exemplificado no personagem de Lima Barreto, toma ciência de que é um esquema de disposições, ou seja, um sujeito, uma subjetividade, porque informações externas que recebeu enquanto se relacionava com os outros lhe impulsionam a ter noção de que se desloca através de um espaço social. Eis o *habitus* que se relaciona com o campo e se traduz numa série de práticas sociais. E, se o campo lhe pressiona e determina que se movimenta, por um lado, essa subjetividade também intervém na estrutura pela qual se movimenta, a ponto de afetá-la. Expulsa da zona portuária e suas imediações, a maioria dos negros baianos se desloca para a Cidade Nova e passa a habitar os casarões construídos na metade do século 19 – que, se antes abrigavam famílias abastadas, agora passam a servir de moradia para vários núcleos familiares, tornando-se o que se chamava de “cortiços” e caracterizados por suas condições sanitárias insalubres. Assim, movimentando-se ao longo desse espaço social, o grupo leva as disposições de seu *habitus* para outra região, transformando-a culturalmente. É uma forma de resistência, como nos leva a crer Velloso (1990, p. 210):

É nas imediações das ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e Barão de São Félix e do Largo de São Francisco que se instala a “baianada”, como o próprio grupo se autodenominava. [...] Se o espaço se desloca geograficamente (Salvador – Saúde – Cidade Nova), os seus habitantes o transportam simbolicamente para onde vão. [...] Por isso, a sociabilidade entre os baianos vai adquirir expressão própria, destoando dos padrões vigentes [...].

Toda essa teia de relações estabelecidas entre esse *grupo baiano* no Rio será transmitida de forma intrageracional, mas sobretudo de uma geração à outra – ou seja, intergeracionalmente, levando a que esse conhecimento acumulado vá ampliando o espaço de possíveis e tornando mais denso o material propício à criação pelos descendentes que se dedicam à criação artística. Ao comentar sobre o conteúdo apresentado em sua obra, Lira Neto observa que “os protagonistas dos primeiros capítulos do livro são, em sua avassaladora maioria, originários da Bahia, migrantes que levaram suas crenças, usos e saberes para a então capital do país<sup>118</sup>”. Tais saberes serão incorporados pelos descendentes, e aqueles com pendores artísticos transformarão esse conteúdo de memória em matéria propensa à criação. Mas, entre essas possibilidades, não serão somente os poetas e músicos que incorporarão esses elementos às suas disposições subjetivas. Essa carga de conhecimento será compartilhada também na seara do aprendizado profissional. Os mais velhos ensinam seus ofícios aos mais novos, a fim de lhes garantir, pelo menos, alguma forma de sobrevivência. O depoimento do bamba Heitor dos Prazeres, extraído de Moura (1983) e citado em Velloso (1990), é ilustrativo desse fenômeno de transmissão e incorporação de conhecimentos. “Sou do tempo da aprendizagem, que agora é difícil. Quem sabia mais ensinava, o que viria a gerar a formação de grupamentos de pessoas em torno de certos ofícios que se tornam tradicionais no *grupo baiano* na praça Onze, zona do Peo, da Saúde<sup>119</sup>” (MOURA apud VELLOSO, 1990, pp. 212-213; grifo nosso).

Entre os músicos, a transmissão de saberes se materializa em suas criações. O processo de individuação os leva a absorverem e incorporarem em seus corpos elementos extraídos das estruturas objetivas em que se inserem. Ao “atualizarem” essas lembranças, evocando-as de seu “passado virtual”, eles trazem à tona, novamente, o imaginário social que embalou o nascimento de seus antepassados. O compositor Pixinguinha (1897-1973), por exemplo, é um legítimo exemplo do que pôde ser gerado no espaço social da “Pequena África” – ou, como prefere se expressar Lira Neto, dadas as condições de multiplicidade cultural em que se estabeleceu esse ambiente, as “Pequenas Áfricas”, espalhadas pela vasta e

---

<sup>118</sup> BRITO, Hagamenon. *Desde que o samba é samba: biógrafo premiado, Lira Neto lança livro sobre o gênero*. Correio da Bahia. 6 de março de 2017. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/desde-que-o-samba-e-samba-biografo-premiado-lira-neto-lanca-livro-sobre-o-genero/>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

<sup>119</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tias baianas tomam conta do pedaço**: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 6, 1990, pp. 207-228.

acidentada geografia da cidade<sup>120</sup>”, em cujo caleidoscópio cultural também se incorporaram outras vertentes culturais, além dos migrantes baianos, a exemplo de mineiros, fluminenses e dos próprios nativos cariocas.

Nascido nas proximidades do Catumbi, cuja área geográfica faz limite com outros bairros cariocas de grande expressividade na história das origens do samba urbano, como o Estácio de Sá e a Cidade Nova (todos na citada zona central do Rio), e registrado como Alfredo da Rocha Vianna Filho, Pixinguinha era filho de pai carioca e mãe baiana. A avó, africana, apelidou-o de *Pizindim*, que, no seu dialeto de origem, significava “pequeno bom” (VELLOSO, 1990, p. 208). Provavelmente na segunda década do século 20, Pixinguinha comporia, ao lado de Gastão Viana, a canção *Yaô*, que traz evocações de suas raízes assentadas na Bahia e nas terras de origem de seus ascendentes que foram escravizados. Interpreta Velloso (1990, pp. 208-209): “A música traz a África de volta; grande parte da letra é escrita em ioruba, a marca da identidade lutando contra o exílio da memória. Mesmo sendo lembrança remota ou construção do imaginário, a África permanece como ponto de referência para o grupo, no sentido de marcar a sua identidade.”. Pois, se a criação dessa canção traz de volta a África, como defende a autora, podemos supor que traz também a Bahia, por intermédio dos saberes culturais de origem africana e dos elementos do samba de roda do Recôncavo, incorporados pelo compositor e diluídos nessa composição – além, é claro, das palavras em dialeto ioruba. Eis um trecho da letra de *Yaô*, a fim de tornar evidente a intensidade das relações de Pixinguinha com sua trajetória intergeracional:

Aqui có no terreiro/ Pelú adie/ Faz inveja pra gente/ Que não tem mulher//  
 Aqui có no terreiro/ Pelú adie/ Faz inveja pra gente/ Que não tem mulher// E  
 no jacutá de preto velho/ Há uma festa de Yao/ No jacutá de preto velho/ Há  
 uma festa de Yao// Oi, tem nega de Ogum/ De Oxalá, de Iemanjá/ Mucama  
 de Oxossi é caçador/ Ora viva Nanã, Nanã buruku// Mucama de Oxossi é  
 caçador/ Ora viva Nanã, Nanã buruku/ Yô, yoô/ Yô, yoô// No terreiro de  
 preto velho, Iaiá/ Vamos sarava/ A quem meu pai?/ Xangô// No terreiro de  
 preto velho, Iaiá/ Vamos sarava/ A quem meu pai?/ Xangô [...]

Esta não seria a única vez em que Pixinguinha transformaria em criação musical “atualizações” de seu “passado virtual” sobre a Bahia – ainda que em forma de imaginário. Outra canção, *Ai, eu queria*, parceria com o compositor Vidraça, gravada por Francisco Alves em 1928, na Odeon, com acompanhamento da Orquestra Típica dos Oito Batutas, manifesta

<sup>120</sup> BRITO, Hagamenon. *Desde que o samba é samba: biógrafo premiado, Lira Neto lança livro sobre o gênero*. Correio da Bahia. 6 de março de 2017. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/desde-que-o-samba-e-samba-biografo-premiado-lira-neto-lanca-livro-sobre-o-genero/>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

um desejo por conhecer o estado natal de sua mãe. A música embala uma letra descritiva, com imagens da paisagem geográfica da cidade de Salvador, geralmente idealizada pelos cariocas: a sensualidade das baianas, os bairros do Canela e do Bonfim, a Baixa do Sapateiro, o carnaval. Note-se que, da mesma forma como ocorre em canções de Gil ou de Caetano, e principalmente de Dorival Caymmi, a palavra Bahia se limita ao imaginário associado à capital do estado:

Ai, eu queria/ Ir uma vez à Bahia// Conhecer aquele estado/ Porque falam muito bem/ Dar um abraço nas baianas/ E nos baianos também// Conhecer são salvador/ O canela até o fim/ A baixa do sapateiro/ Cais dourado e Bonfim// E depois de tudo isso/ Despedir-me da folia/ E trazer uma baiana/ Para a minha companhia.

Nem sempre a Bahia seria expressamente citada em letras. Haveria casos em que a “baianidade” estaria envolta em situações polêmicas. Por exemplo, bem antes de compor *Ai, eu queria*, Pixinguinha criou o samba carnavalesco *Já te digo*, em 1919, que se tornou um de seus primeiros grandes sucessos. A letra, espirituosa, dizia:

Um sou eu, e o outro não sei quem é/ Um sou eu, e o outro não sei quem é/  
Ele sofreu pra usar colarinho em pé/ Ele sofreu pra usar colarinho em pé//  
Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo/ Vocês não sabem quem é ele,  
pois eu vos digo/ Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio/ Não tem medo de perigo//  
Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio/ Não tem medo de perigo [...]/  
Ele é alto, magro e feio/ É desdentado/ Ele é alto, magro e feio/  
É desdentado/ Ele fala do mundo inteiro/ E já está avacalhado no Rio de Janeiro/  
Ele fala do mundo inteiro/ E já está avacalhado no Rio de Janeiro [...]

Era uma resposta a outro samba, *Quem são eles*, lançado por Sinhô no carnaval do ano anterior, cuja letra fazia uma menção irônica à Bahia logo no início: “A Bahia é boa terra/ Ela lá e eu aqui, Iaiá/ Não era assim que/ Meu bem chorava [...]”. Frequentadores da casa de tia Ciata consideraram a letra uma provocação ao grupo ligado a Pixinguinha, composto quase que em sua totalidade por baianos ou descendentes – caso de João da Baiana e Donga, cujas mães eram, respectivamente, as “tias” Perciliana, rezadeira respeitada, e Amélia, conhecida cantora de modinhas. Ambas, ao lado de tia Ciata e de várias outras matriarcas baianas, dispunham de grande prestígio na zona portuária do Rio. A animosidade entre Sinhô e o grupo já existia há tempos, pois, anos antes, o compositor de *Quem são eles* acusara Donga de ter-lhe roubado a autoria de *Pelo telefone* (BESSA, 2005)<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Informações encontradas em: BESSA, Virgínia de Almeida. “Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha – História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e

Bastos (2005) descreve Pixinguinha como “um nome consagrado da música popular brasileira, rei do choro – ilustre gênero sentimental [...]”. Além de compositor, era arranjador, regente, flautista e saxofonista. O reconhecimento como tal foi obtido pelo artista de forma gradual, entre colegas músicos, críticos da música popular brasileira e o público em geral. Sua inserção inata no cerne do nascedouro do samba, embora sua área de domínio fosse realmente o choro, tornava-o um profundo conhecedor do gênero, capaz de circular por suas vertentes que se encontravam em disputa por se impor como consensual, a partir de determinado momento das primeiras décadas do século 20:

Embora não tenha sido *sambista*, mas *chorão*, Pixinguinha tinha amplo acesso ao mundo do samba, especialmente em relação à sua variedade mais antiga (do tipo de *Pelo telefone*, de 1917). Apesar de carioca, tinha uma profunda lealdade em relação à Bahia, pois, como Donga e João da Baiana, era filho de pai carioca e mãe baiana (Baiana, 1970, p. 60). Tudo isso criou condições para que ele tivesse uma inserção privilegiada no universo do samba, que, desde o final dos anos de 1920, era dominado por disputas entre uma facção identificada com a variedade mais antiga, denominada *baiana*, e outra, com a mais nova, *carioca* (Sandroni, 2001). Ademais, Pixinguinha tinha acesso à música erudita ocidental – e contato com músicos, como Villa-Lobos –, fator que contribuiu fortemente para a criação de uma verdadeira aura em torno de sua pessoa. (BASTOS, 2005)

Primeiro, apenas para contextualizar as disputas de sentido acerca das narrativas sobre o samba, tratava-se de um embate simbólico que se desenrolava e teria maiores tensões no decorrer daquela década de 1920, entre a primeira geração de sambistas – na qual se incluíam os que formavam o primeiro *grupo baiano* de origem majoritariamente migratória baiana, juntamente com outras vertentes similares nativas do Rio de Janeiro, e um agrupamento de novos compositores advindos da classe média carioca, detentores de maiores capitais, tanto de ordem cultural quanto social – o que lhes podia garantir o poder de disputar espaços em condições mais favoráveis no incipiente cenário em que já havia a presença do rádio e dos estúdios de gravação. É o que informa uma reportagem da revista *Realidade*, publicada em fevereiro de 1967, ao descrever o ambiente do samba no início da década de 1930, quando o aparato tecnológico dos estúdios era ligeiramente superior à precariedade técnica de 1916, quando da gravação de *Pelo telefone*:

Em 1931, surgiam mais três emissoras: Mayrink Veiga, Philips e Educadora. Estava lançada a revolução tecnológica que permitiria a mais rápida e

extensa divulgação da música popular, além de criar uma nova geração de compositores e intérpretes. A gravação do samba Na Pavuna, de Almirante e Homero Dornellas, é o símbolo da revolução nas técnicas de gravação. Pela primeira vez entravam num estúdio os instrumentos típicos de uma escola de samba: cuíca, surdo, tamborim, pandeiro, reco-reco. Acompanhava a gravação o Bando Tangarás que tinha como violonista um dos compositores mais feios e desajeitados da história da nossa música popular: Noel Rosa.

A vez da classe média

Agora, os compositores de origem tipicamente popular – como os do *grupo baiano* que frequentava a casa da Tia Ciata e os moradores da favela de São Carlos que formavam o grupo do Estácio – não podiam enfrentar os rapazes de classe média. Estes, aos poucos vão tomando conta dos meios de divulgação e, em consequência, impondo seu estilo e seus padrões.

Lamartine Babo foi um deles. Levava uma série de vantagens sobre os antigos compositores. Entre elas, o que demonstrava um outro nível intelectual, a profissão de telegrafista<sup>122</sup>. (grifo nosso)

Observe-se, num breve parêntese, que a referência, irônica e nada lisonjeira, a Noel, não faz jus ao compositor cujos sambas (nada “feios”, tampouco “desajeitados”) embalavam as tardes de seu Zeca em Santo Amaro da Purificação nas décadas de 1940 e de 1950, quando encerrava o expediente nos Correios e, ao chegar em casa, punha na vitrola os discos em que Aracy de Almeida interpretava as canções de Noel. A despeito de sua “feiura” e “falta de jeito”, mencionados gratuitamente na reportagem, o sambista de Vila Isabel seria, como vimos, o alvo das declarações de amor de Maria Bethânia numa de suas primeiras entrevistas após chegar ao Rio – essa relação afetiva com o universo de Noel, conforme já vimos, foi adquirida pelos dois irmãos durante a infância, enquanto ouviam com o pai os discos de Noel e os comentários de seu Zeca sobre as canções de que mais gostava, a exemplo de *Três apitos*.

Feito o parêntese, ressalte-se que, nessa reportagem, *Realidade* se utiliza do termo *grupo baiano* para se referir aos pioneiros do samba urbano, reunidos em torno da casa de tia Ciata; um detalhe importante é que a revista chegou às bancas em fevereiro de 1967, momento em que os jovens integrantes do então novíssimo “grupo baiano”, saídos havia dois anos dos espetáculos do teatro Vila Velha, já eram presenças constantes nos meios de comunicação cariocas e paulistas, sendo constantemente classificados pelos jornalistas com essa mesma denominação generalizante.

---

<sup>122</sup> **Carnaval: esta é a festa de todos nós.** Texto de Paulo Henrique Amorim e fotos de David Drew Zing. *Realidade*. Fevereiro de 1967. Editora Abril: São Paulo. Revista disponibilizada no acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=%22grupo%20baiano%22&pagfis=1476>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

Voltando ao tema Pixinguinha, percebe-se que, apesar de sua origem nitidamente popular, que lhe garantia uma inserção orgânica no universo do samba, o compositor conseguiu extrapolar as trajetórias geralmente seguidas por agentes com procedência social semelhante à sua. Dada a indeterminação que caracteriza as práticas sociais, conforme já explicamos no início deste trabalho, as disposições de um *habitus* podem ou não ser acionadas (e, se acionadas, a natureza desse acionamento também está em aberto), ao sabor das conveniências do agente e da maneira com que é afetado ou não pelas circunstâncias. O processo é regido pelo devir. Mas o que interessa, no caso, é que, se por certo não adquiriu um capital financeiro volumoso, Pixinguinha muniu-se de um capital social sólido, ao se cercar de relações que lhe garantiram a absorção de maiores conhecimentos – o que lhe permitiu desenvolver seus dotes artísticos já acentuados, a exemplo da proximidade com a música erudita – à qual tinham acesso sobretudo as pessoas dotadas de grande capital cultural, principalmente as que haviam estudado música. É como se as “transas” do artista, aliando conhecimento erudito às tramas da música popular, e ainda as relações com músicos como o maestro Villa-Lobos e os companheiros de festas na casa de tia Ciata na zona portuária, e ainda a sua própria maneira de interpretação e absorção do universo dos ritmos que deram origem à moderna música popular brasileira, todos esses elementos se somassem e resultassem nessa “aura” – um termo por demais poético para o que aqui nos propomos a chamar de capital simbólico capaz de se traduzir em prestígio e legitimação dentro do seu campo de produção simbólica.

Como aspecto importante a compor tal volume de capital, inscreve-se a “transa” internacional de Pixinguinha: uma viagem de seis meses à Europa, de fevereiro a agosto de 1922, como líder do conjunto musical Os Oito Batutas, fundado por ele em 1919. Já instalado em terras francesas (tocando às noites no prestigioso dancing Shéhérazade), o grupo foi rebatizado, apropriada e provisoriamente, com o nome de Les Batutas – uma ideia do dançarino de maxixe, compositor, jornalista e dentista baiano Antônio Lopes de Amorim Diniz (1884-1953), conhecido como Duque.

Antes de viajar a Paris, o grupo costumava tocar para membros das elites cariocas na antessala do Cine Palais. Com isso, talvez tenham dado aos frequentadores desse cinema a oportunidade de ver pela primeira vez instrumentos que, antes, geralmente eram reservados aos subúrbios e aos morros. A novidade também estava no repertório dos Batutas, que tocavam música popular. Até então, as orquestras de cinema costumavam executar apenas a

chamada música “fina”, como valsas e tangos<sup>123</sup>. Um desses espectadores, o empresário Arnaldo Guinle (1884-1963), convidou-os a tocarem também em saraus realizados em sua mansão no bairro de Laranjeiras. Apreciador de temas ligados às artes, à cultura popular e aos esportes, Guinle se dispôs a financiar turnês dos Batutas pelo interior do Brasil, entre 1919 e 1921, a fim de realizar apresentações artísticas, mas também com o objetivo de recolher e catalogar ritmos para elaborar uma antologia de música folclórica. Também foi sob o patrocínio de Guinle, atendendo a um pedido de Duque, que os músicos excursionaram na França em 1922. O propósito da viagem foi a divulgação da música popular brasileira pela Europa.

Tanto antes da “transa” europeia quanto durante essa experiência, o poder de nomeação de setores das mesmas elites para as quais os Batutas tocavam foi direcionado a eles, através da imprensa – invariavelmente para estigmatizá-los, desqualificando-os por meio de críticas com teor racista e influenciadas por uma visão eurocêntrica. Bastos (2005) analisa:

O fato de serem em sua maioria negros e o tipo de música que faziam eram motivos para controvérsia. Identificá-los à genuína musicalidade nacional, significava para muitos uma desqualificação em termos de uma pretensa universalidade equacionada com o cânone da música clássico-romântica ocidental e um veredicto de provincianismo. Além disso, a negritude era vista como sinal de inferioridade sociocultural<sup>124</sup>.

Interessante notar que, ao retornarem de sua experiência parisiense, Os Batutas tornaram evidente a absorção de informações da música estadunidense, à época um sinônimo de modernidade. Ou seja, embora estivessem na Europa, as informações que obtiveram foram provenientes de uma cultura musical dos Estados Unidos. “Os Batutas mantiveram ligações relevantes com colegas norte-americanos. Apenas com estes, em uma cidade como Paris, em que se encontravam músicos de toda parte do mundo”, frisa Bastos (2005). O autor prossegue: “[...] depois da viagem o grupo incorporou aos arranjos instrumentos como saxofone, clarinete e trompete, além de gêneros musicais como *fox-trots* e outros, passando, ainda a usar o estilo de arranjo de *jazz-band* [...]”. Como saldo principal para o cenário cultural brasileiro, depois da viagem dos Batutas pela capital francesa, de acordo com o Bastos (2005), “o choro foi assumindo um papel central em nossa cultura até se consagrar, vinculado ao samba, como

<sup>123</sup> Fonte: História do samba – Editora Globo. Informações disponíveis em: <https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/oito-batutas.html>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

<sup>124</sup> BASTOS, Rafael José de Menezes. **Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. 20 (58) Junho de 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/5yZkQ5DPjBGvjgzSCj77mWH/?lang=pt>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.



o símbolo da música popular brasileira, ao tempo em que se tornava compatível com o *jazz*, nova linguagem musical do sistema mundial”.

Pixinguinha seria uma testemunha e um participante das evoluções sofridas pela música popular brasileira ao longo da primeira metade do século 20, envolvendo-se diretamente no sentido de renová-la e colocá-la em movimento. Como fez quando, em meio à “transa” com artistas internacionais em Paris, absorveu elementos e os incorporou ao seu processo criativo – ou, por outra, sendo afetado pelas circunstâncias à sua volta e, tornando tal afecção numa criação de elementos novos, intervindo para a modernização do fazer musical no Brasil. Processo, aliás, que não se iniciou somente quando o artista pôs os pés no palco do Shéréhazade, em Paris: começou bem antes, a partir do momento em que se deu conta de que sua avó africana o chamava de “pequeno bom” em seu dialeto materno: *Pizindim*. Assim, os saberes ancestrais da África materna, especialmente sintetizados nas matrizes do samba de roda que aprendeu a partir da mãe baiana, desdobram-se e tomam novas formas, quando em contato com os saberes musicais de outras origens igualmente estrangeiras, como o *jazz* estadunidense – que, por sua vez, também deve parte de sua composição contemporânea às “transas” com tradições orais africanas (PIRES, 2008). Esse amálgama deságua em canções clássicas da lavra de Pixinguinha, como *Carinhoso* e a pungente valsa *Rosa* – sendo esta última incluída na antologia de canções apresentada pela “turma do Vila Velha” no show *Nova bossa velha, velha bossa nova*, em 1964. Outros contemporâneos de Pixinguinha, como Noel Rosa e Lamartine Babo, ambos representantes da vertente “carioca” de “classe média” do samba, que disputou espaço com os da vertente “baiana” e forneceu novos elementos ao gênero a partir das décadas de 1920 e 1930, também vieram a compor o mesmo show, por intermédio de obras como *Sonhei que tu estavas tão linda* (Lamartine) e *Feitio de oração* (Noel) – além da presença de Ary com *Na Baixa do Sapateiro*. Noel, por sinal, como já vimos, é aquele por quem Bethânia fez questão de declarar sua afetividade desde as primeiras entrevistas que concedeu à imprensa, assim que chegou ao Rio de Janeiro, em fevereiro de 1965, para participar do *Opinião*. Todos eles, aliás, antes de chegarem aos jovens do “grupo baiano” pelas disposições subjetivas de João Gilberto, que as inscreveu nos componentes de sua revolução particular ao incluir, por exemplo, no mesmo LP de *Chega de saudade, É luxo só*, de um contemporâneo de Noel e Lamartine, Ary Barroso – ele próprio compositor de *Na Baixa do Sapateiro* (“[...] ô Bahia, Iaiá/ Bahia que não me sai do pensamento/ Faço o meu lamento, oi/ Na desesperança, oi/ De encontrar nesse mundo/ O amor que eu perdi na Bahia

[...]”), e *Rosa Morena*, de Dorival Caymmi, um legítimo afetado pelas influências dessa turma que incluiu Noel, Lamartine e Ary, e que viria a ser encarado da mesma forma, com semelhante deferência, tanto por João quanto pelos integrantes do “grupo baiano”, tendo-lhes inspirando, talvez, uma idealização de “Bahia” semelhante àquela que ele mesmo incorporou<sup>125</sup> e imprimiu em suas canções praieiras e sensuais, como *O que é que a baiana tem*, clássico cantado pela “baiananíssima” portuguesa Carmen Miranda.

Por sinal, Caymmi atuou como uma espécie de “fiador” do imaginário da “Bahia” que seria invariavelmente cantado e evocado nos primeiros tempos pelo “grupo baiano”. Em seus três primeiros anos de carreira, já no Rio de Janeiro, o compositor lançou nada menos que treze canções que se tornaram clássicos da música popular brasileira. Severiano (2008) observa que, nesse repertório inicial, Caymmi já compunha uma imagem praticamente completa sobre o imaginário ligado à Bahia natal. Essa imagem se dilui por três vertentes que podem ser identificadas em sua obra, dos quais podemos citar alguns exemplos: as canções praieiras (*Promessa de pescador*, *Rainha do mar*, *Noite de temporal*, *O mar*, *É doce morrer no mar* e *A jangada voltou só*); os sambas inspirados nas matrizes do samba de roda do Recôncavo (*O que é que a baiana tem*, *O samba da minha terra*, *Balaio grande*, *Requebre que eu dou um doce* e *Você já foi à Bahia?*); e as canções que tratam de temas folclóricos ligados à cultura baiana (*A preta do acarajé* e *Roda pião*). Isso não significa que sua temática tenha se esgotado. Nos anos seguintes de sua carreira, estendendo-se pelas décadas de 1940 e 1950 (período de infância e adolescência dos integrantes do “grupo baiano”, quando eles ouviam assiduamente a programação da Rádio Nacional do Rio de Janeiro), já estabelecido enquanto figura de autoridade da música popular brasileira, Caymmi se dedicaria a sambas-canções considerados modernos, como *Marina*, que seria gravado quase simultaneamente por Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Dick Farney e o próprio Caymmi (SEVERIANO, 2008, p. 231). Mas, mesmo assim, Caymmi manteria um variado estoque de canções praieiras sobre a Bahia: *Lenda do Abaeté*, *Saudade de Itapuã*, *O bem do mar*, *Quem vem pra beira do mar*, *História de pescadores*, *Lá vem a baiana* e *Saudade da Bahia*, entre várias outras. Todo esse repertório escoaria pelas quatro carreiras individuais dos integrantes do “grupo baiano” com o passar dos anos – fosse por influência direta ou por regravações, a exemplo do que fez Gal

<sup>125</sup> Ainda em Salvador, Dorival Caymmi venceu um concurso promovido pelo jornal *O Imparcial* no carnaval baiano de 1936, com a canção *A Bahia também dá*, um “sambinha à moda carioca” (SEVERIANO, 2008, p. 230). Interessante notar a maneira como o compositor recorre a uma opção estética diretamente relacionada ao olhar “carioca” sobre a “Bahia”, a fim de criar uma música sobre o imaginário da terra onde ele próprio nasceu e se criou.

Costa em 1976, ao dedicar um álbum inteiro somente a canções do universo caymmiano (*Gal canta Caymmi*). E, conforme já sabemos, a voz de Caymmi constantemente fazia companhia à de Aracy de Almeida (esta cantando Noel), tanto na vitrola quanto no rádio da casa da família Velloso em Santo Amaro da Purificação. A relação com esses artistas seria reiteradamente manifestada pelos integrantes do “grupo”, ao longo de suas trajetórias, tendo a memória a intermediar os efeitos dessa mobilização afetiva a que eles foram submetidos quando crianças.

Por ocasião da morte de Pixinguinha, aos 76 anos, o jornalista Sérgio Cabral – que anos depois se tornaria biógrafo do compositor – escreveu na edição nº 191 d’*O Pasquim*, distribuída entre fevereiro e março de 1973:

Pixinguinha é o nome mais importante de toda a história da música popular brasileira. Ele foi o inventor da orquestração da nossa música, foi um instrumentista genial e um compositor incomparável. Mesmo levando em conta a importância de um Ernesto Nazareth, um Noel Rosa, Ari Barroso, Atila Alves, Ismael Silva, Lamartine Babo, João de Barro, Haroldo Lobo, Antonio Carlos Jobim, Chico Buarque de Hollanda, Baden Powell, Caetano Veloso e Gilberto Gil, nenhum deles tem a grandeza de Pixinguinha. E digo mais: Pixinga é do mesmo time daqueles brasileiros extra-classe tipo Villa-Lobos, Oscar Niemeyer e Pelé. (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 263)

Cabral traça uma espécie de “linha evolutiva” das figuras de autoridade da música popular brasileira (que nada tem de ordem crescente ou decrescente de valor), passando pelos mais antigos até chegar à dupla que compõe a linha de frente do “grupo baiano”.

Um ano depois da morte de Pixinguinha, em 1974, uma série de shows traria novamente ao palco do teatro Vila Velha Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa. Por sugestão do empresário e produtor Guilherme Araújo, momentos das apresentações de cada um dos três shows seria lançado como um LP ao vivo pela gravadora Philips, com o nome *Temporada de verão – ao vivo na Bahia*. Ali, os baianos renderiam homenagens ao passado da música popular brasileira – algo semelhante ao que fizeram ali, naquele mesmo lugar, entre 1964 e 1965. Mas, desta vez, já não eram a “turma do Vila Velha”, nem a imprensa utilizava com a mesma frequência o termo “grupo baiano”. Quando o fazia, geralmente era para se referir ao período em que chegaram ao Rio de Janeiro. As carreiras individuais de cada um seguiram rumos próprios após experiências como o tropicalismo, a prisão e o exílio de Caetano e Gil e o retorno de ambos ao Brasil, dois anos antes da gravação do LP ao vivo no Vila Velha.

Pois bem: o disco registrou momentos em que os baianos renderam homenagens e trouxeram memórias à tona. Caetano cantou *Felicidade*, clássico de Lupicínio Rodrigues

(1914-1974). Morto em agosto daquele mesmo ano, Lupicínio era conhecido por seus sambas-canções ultrarromânticos e trágicos, em que cantava amores desfeitos e traições, mas com um lirismo pungente que não parecia levar a canção ao clima de dramalhão. Felicidade, no entanto, fugia a essa temática. Era uma canção terna, nostálgica, em que se lamenta a tristeza e a saudade. “Felicidade foi-se embora/ E a saudade no meu peito ainda mora/ E é por isso que eu gosto lá de fora/ Porque sei que a falsidade não vigora [...]”.

Mas, como que num sutil *plot twist*, o eu-lírico parece se erguer desse estado de lamentação e se entregar à dimensão criativa do sentimento de saudade – quando, saudoso por uma lembrança que lhe vem, o personagem permite que, ao pensar na perda que lhe desperta saudade, sua imaginação seja impulsionada: “A minha casa fica lá detrás do mundo/ Onde eu vou em um segundo quando começo a cantar/ O pensamento parece uma coisa à toa/ Mas como a gente voa quando começa a pensar [...]”. E o pensamento, embalado pela imaginação, deixa a impressão de libertá-lo da dor que sentia: “Mas como a gente voa quando começa a pensar”. A imagem utilizada, a fim de simbolizar essa liberdade permitida pelo pensamento e pela imaginação, é o ato de cantar. Ou seja, em outras palavras. Podemos interpretar que a canção traz uma ilustração de que a memória, longe de ser sempre um sinônimo de fixação ao passado, pode ser um impulso que leva o indivíduo à criação. E criar, por sinal, pode ser um ato de liberdade.

Gal Costa cantou o delicado samba *Acontece*, de Angenor de Oliveira, o Cartola (1908-1980), expoente da legítima poesia do Morro da Mangueira – afinal, fora um dos fundadores da dita escola de samba em 1928. Um restaurante que Cartola manteve durante certo tempo, em meados da década de 1960, junto com a esposa, Dona Zica, o Zicartola, era frequentado por artistas, jornalistas e intelectuais. Foi lá que a turma do Grupo Opinião concebeu a ideia do espetáculo de mesmo nome – no qual Bethânia seria apresentada aos cariocas e ao restante do Brasil como cantora. Àquela altura, enquanto os baianos se apresentavam no Vila Velha, Cartola estava novamente ocupando lugar de destaque na cúpula da música popular brasileira, desde que fora resgatado na década anterior pelo jornalista Sérgio Porto, depois de décadas de ostracismo.

Em sua performance, Gil incluiu uma canção do amigo Jorge Mautner, *O relógio quebrou*. Mas apresentou também uma canção nova: *O sonho acabou*, que compusera ainda durante o exílio na Europa, depois de assistir ao Festival de Glastonbury. O título se inspirava na frase dita pelo ex-Beatle John Lennon quatro anos antes na canção *God*, de seu álbum *The*

*Plastic Ono Band*: “The dream is over...” Parecia o ocaso das ilusões coletivistas que vigoraram durante a utopia *hippie* da década de 1960. No entanto, Gil revestiu sua canção com uma moldagem bem brasileira: acompanhando-se ao violão, fez uma longa série de vocalizações e improvisos durante a introdução, antes de adentrar de fato a letra de *O sonho acabou*. Sua primeira frase foi: “João da Baiana!” Em seguida, sempre se mantendo no ritmo da música, repetia várias vezes: “Donga, Donga, Donga, Donga, Donga...”, de uma maneira que a palavra parecia se confundir com os sons que Gil extraía das cordas do violão. A seguir, o compositor assobia a melodia de Carinhoso para, logo depois, começar a emitir sons inicialmente guturais, semelhantes a sons de percussão, até que a palavra vai se formando: “Pssss... Psssss.... Psssssss..... Pixinguinha! Pixinguinha!”, repetindo-a várias vezes. A introdução se conclui com outra citação: “Clé... Clé... Clé... Quelé... Clementina de Jesus!” Aí, Gil adentra de fato a letra de sua canção: “O sonho acabou/ Quem não dormiu no *sleeping bag* nem sequer sonhou [...]”<sup>126</sup>.

Sempre se mantendo dentro do ritmo, Gil fez assim sua evocação dos primórdios da moderna música popular brasileira, desde a “transa” entre os elementos rurais do samba de roda do Recôncavo e as demais influências que, combinadas na zona central do Rio de Janeiro, vieram a moldar o que seria o samba urbano brasileiro. Essa “transa” gerou consequências que levaram a permitir que eles, Gil, Caetano e Gal, estivessem ali naquele momento, no palco onde se iniciaram profissionalmente como artistas. As evocações provocadas por Gil também parecem ter sido à guisa de homenagens. Donga, como Lupicínio, também morrera em agosto de 1974. E Pixinguinha havia morrido em fevereiro do ano anterior. Das figuras homenageadas pelos baianos do “grupo”, todas com grandes contribuições à música popular brasileira, apenas Clementina de Jesus e Cartola continuavam na ativa, respeitada e reconhecidos já na maturidade. Tanto um quanto o outro só conseguiram gravar seus primeiros álbuns individuais quando já estavam na casa dos sessenta anos de idade. Clementina, em 1966; Cartola, naquele mesmo ano de 1974.

Dessa forma, pode-se dizer que parte de uma espécie de ciclo de influências e trocas de experiência, iniciado no contexto em que começaram as trajetórias de Donga, João da Baiana e Pixinguinha, e ainda de Cartola e Clementina de Jesus, passando obviamente por Caymmi, seria completado no palco do teatro Vila Velha – para, a partir daí, adentrar a

---

<sup>126</sup> A performance de Gil em *O sonho acabou*, incluída no álbum *Temporada de verão – ao vivo na Bahia*, pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=2VVVDkv2WSnE>. Acesso em 2 de março de 2022.

eternidade do “passado virtual” e passar a compor, num nível diferente, o espaço de possíveis, prestando-se a evocações e “atualizações” como a dos baianos.

Para compreender o simbolismo do gesto de Gil ao homenagear Pixinguinha, podemos recorrer a outra homenagem, esta feita pelo escritor Carlos Heitor Cony, a fim de dimensionar o significado do autor de *Carinhoso* para a música popular brasileira. Na *Folha de S. Paulo* de 4 de abril de 2003, Cony escreveu: “Pixinguinha nem sequer era músico. Era música – e essa seria a melhor palavra para defini-lo, explicá-lo e amá-lo”<sup>127</sup>. Assim, poeticamente, mas sem exageros, Cony retira o músico de sua condição humana – e, portanto, limitada em todos os sentidos. Prefere alçá-lo a um patamar totalizante, o que amplia suas dimensões e o torna a própria instituição da qual antes, como humano, se aproximava. Trata-se de uma alegoria que, embora registre uma ideia de grandiosidade, não deixa de reconhecer traços de humildade na personalidade do músico carioca. E significa, também, uma construção de memória a respeito da imagem de alguém que pautou sua trajetória pelo impulso da criação. Portanto, pode-se dizer que, ao homenagear Pixinguinha, Gil homenageava a própria música. Podemos reforçar essa alegoria com o exemplo do próprio Caymmi, que foi tratado de forma semelhante pelo conterrâneo Jorge Amado. O escritor trata o compositor de *Marina* como a própria imagem do universo que ele retratava e, sobretudo, idealizava em suas canções:

Se eu fosse músico faria a música que ele faz, como certamente ele escreveria – melhor, sem dúvida, do que o faço – os romances que escrevo. Por isso mesmo falo desse moço compositor com liberdade. É como falar da Bahia. Eu a reencontro inteira, todas as vezes que ouço Caymmi.

Muitas e muitas vezes, em meio século de fraterna amizade, tenho assistido Dorival Caymmi compor. Ainda não faz duas semanas ele estava aqui nesse silêncio agreste compondo coisas de Ilhéus e do cacau. É como se eu assistisse a Bahia nascendo e se formando nas mãos mágicas do moço ao violão. O casario, as ladeiras, o povo mestiço, os negros gordos e risonhos, os velhos de histórias derramadas, os marítimos de cor bronzeada, as baianas de beleza tão única, e aquela força de resistência ante a miséria, aquela crença inabalável na liberdade.

Escrevi umas quantas páginas e creio que nada expliquei. A explicação de Caymmi e de sua obra musical está na letra de um samba seu:

*Acontece que eu sou baiano...*

Em verdade, acontece que ele é a Bahia. (AMADO, 2012, p. 196)

Assim, também se pode dizer Gil prestou culto à Bahia, já que, desde o início de sua trajetória como artista, evidenciou seu culto a Caymmi, em canções como *Eu vim da Bahia*

---

<sup>127</sup> CONY, Carlos Heitor. **Pixinguinha – Um choro de saudade**. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 4 de abril de 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0404200335.htm>. Acesso em: 29 de março de 2022.

(composta pouco antes de sair de Salvador). A evocação da Bahia caymmiana está inscrita em sua *persona* como compositor – mesmo quando opta por caminhos que desconstroem a Bahia idealizada pelo antigo mestre. Em suma, Pixinguinha e Caymmi sempre estiveram no radar de influências de Gil – assim como a música e a Bahia são seus territórios.

### 3.1.14 Depois da canção do Roberto, esses moços estão diferentes...

A Gal Costa que cantou a nova canção de Gil e Caetano, *Divino, maravilhoso*, no Festival de Música da TV Record, em 1968 – por sinal, vencido por uma canção “tropicalista”: *São São Paulo meu amor*, composta e interpretada por Tom Zé –, estava realmente diferente. Os cabelos volumosos, encaracolados, como que ouriçados por alguma armação, evocavam uma mistura do desprendimento *hippie* de Janis Joplin com o *afro Black Power* de Jimi Hendrix. As roupas coloridas e espalhafatosas causavam tanta perplexidade quanto o penteado. Mas o estranhamento não se limitava aos aspectos visuais. Também a voz, e sobretudo a maneira como esta era emitida pela cantora, parecia ser capaz de assustar, por soar irreconhecível e até mesmo incômoda para aqueles mais conservadores e menos afeitos a mudanças estéticas radicais. De fato, não havia dúvidas: definitivamente, Gracinha mudara muito, a ponto de dar margem a comentários, nos bastidores dos meios artísticos da época, a respeito das reais inspirações de Chico Buarque para compor *Essa moça tá diferente*, em 1969 – um ano depois da reinvenção visual e comportamental da cantora.

Essa moça tá diferente/ Já não me conhece mais/ Está pra lá de pra frente/  
Está me passando pra trás/ Essa moça tá decidida/ A se supermodernizar/ Ela  
só samba escondida/ Que é pra ninguém reparar/ Eu cultivo rosas e rimas/  
Achando que é muito bom/ Ela me olha de cima/ E vai desinventar o som/  
Faço-lhe um concerto de flauta/ E não lhe desperto emoção/ Ela quer ver o  
astronauta/ Descer na televisão [...]

Houve quem dissesse que, enquanto dedilhava o violão e fazia anotações, fumando, escrevendo, rabiscando, descartando e recomeçando a escrever, durante o processo de compor, Chico tinha na cabeça a imagem daquela garota calada, cronicamente tímida, cabelos curtos e comportados, voz suave e canto bossanovista, que uma vez cantara no programa que ele próprio apresentava ao lado de Nara Leão na TV Record, em 1967, chamado *Pra ver a banda passar*. Mas, aparentemente, a história não passou de um boato conveniente. Na verdade, o compositor fazia uma espécie de autocitação oculta, ao mencionar indiretamente outra composição sua, *Carolina*, cujos famosos versos dizem sobre a postura romanticamente passiva da personagem central da canção: “O tempo passou na janela/ E só Carolina não viu”.

Eis o trecho de *Essa moça tá diferente* que traz a automenção feita por Chico: “Essa moça é a tal da janela/ Que eu me cansei de cantar/ E agora está só na dela/ Botando só pra quebrar”.

Quanto a Gal, o mesmo canto Bossa Nova e a mesma timidez já estavam presentes em sua discreta estreia no universo do disco, com um pouco difundido compacto simples lançado pela RCA Victor em 1965, em que gravou *Eu vim da Bahia*, uma incursão de Gil pelo universo das canções caymmianas, e *Sim, foi você*, de Caetano. Na capa, seu nome ainda aparece como “Maria da Graça”, e ela posa para a fotografia sentada num branquinho, como seu ídolo João Gilberto. Esse estilo vocal e visual pouco se alterou até o disco seguinte de que Gal participou, o LP *Domingo*, lançado em 1967 (desta vez pela Philips), no qual divide as faixas com o parceiro Caetano Veloso. A única alteração de peso, entre um e outro, está no nome artístico da cantora, que, na capa de *Domingo*, já aparece como Gal Costa – como vimos anteriormente, graças a uma sugestão do empresário e produtor Guilherme Araújo, para quem o verdadeiro nome era mais apropriado a antigas cantoras de fado. Uma crítica pouco entusiasmada a respeito do primeiro compacto da desconhecida cantora, publicada no jornal carioca *A Cruz*, de 26 de setembro de 1965, parecia dar razão a Araújo, no que este dizia sobre a inviabilidade do nome “Maria da Graça”:

Maria da Graça acaba de ter lançado na praça um compacto simples, da RCA Victor, com as músicas *Eu vim da Bahia* e *Sim, foi você*. Em primeiro lugar, essa Maria da Graça não é aquela portuguesa que tanto admiramos. É outra. É nova no disco e possivelmente nova no canto. Não gosto de julgar um principiante com rigor. É difícil, ou mesmo impossível, começar bem, a não ser que seja um caso excepcional. O comum é começar regularmente e melhorar gradativamente. Prefiro esperar e julgar com maior conhecimento das possibilidades do intérprete. Posso adiantar, entretanto, que Maria da Graça tem fatores favoráveis: é bonita, é jovem e canta bossa nova. Não sou fã da sua última qualidade, mas muitos são. Mocidade e beleza não fazem parte da arte, mas ajudam. [...] De qualquer modo, tem qualidades que permitirão sua vitória. Tudo depende da orientação que tiver e de publicidade em torno de seu nome e de sua interpretação. Até os que nada têm de bom, quando muito elogiados, agradam por sugestão. Espero que Maria da Graça vença, não por sugestão, mas por valor que demonstra possuir.

Por volta do segundo semestre de 1966, a informação sobre a mudança de nome começa a surgir, aqui e ali, em notas na imprensa – o que nos instiga a especular sobre até que ponto não poderia ter havido, por parte de Guilherme Araújo, alguma sutil intervenção para que se disseminasse esse conteúdo noticioso sobre seus contratados... Afinal, Gal ainda era desconhecida, e Araújo precisava desenvolver estratégias para mudar essa situação e viabilizar o deslanche de sua carreira musical.



O *Jornal do Brasil* antecipou a informação em 22 de outubro ao noticiar que Gal interpretaria uma canção de Gil no Festival Internacional da Canção e estava recebendo o apelido surgido a partir de sua postura no palco: “A nova cantora chegada da Bahia que adotou o pseudônimo de Gal Costa e vai defender a canção *Minha Senhora* de Gilberto Gil e Torquato Neto, está sendo apelidada de *João Gilberto de saias* (grifos do texto original)”. Exatamente um mês depois, a 22 de novembro, o mesmo *Jornal do Brasil* repetiu a informação, mas com uma novidade: “Nova cantora da Bahia, Gal Costa, já chamada de João Gilberto de Saias, vai iniciar a gravação de seu Lp na Philips”. Uma terceira nota, assinada pelo jornalista Ney Machado no *Diário de Notícias*, a 2 de dezembro de 1965, revela que Gal pode ter levado mais tempo do que se imagina para absorver a sugestão de seu empresário: “Por falar em baiana, a Maria da Graça briga com quem a chamar de Gal Costa, pseudônimo inventado pelo Guilherme Araújo. Quer continuar mesmo como Maria da Graça, para os íntimos, Gracinha”.

Mas, para além do nome, Gal se modificara substancialmente. No tempo que transcorreu desde que chegara da Bahia, no rastro dos companheiros Bethânia, Caetano e Gil, incorporara novas informações, que, amalgamadas às que ela já possuía, sintetizaram a nova figura que, em 1968, aparecia radicalmente modificada no palco do Festival de Música da TV Record e parecia querer gritar para todos – tanto os que a viam pessoalmente quanto os que a assistiam pela TV: “Meu nome é Gal!” Não foi por acaso que Roberto e Erasmo Carlos puseram exatamente essa frase como título da canção que fizeram especialmente para ela, e que seria gravada em seu segundo LP individual, *Gal*, lançado um ano depois do festival da Record, em 1969 – ano em que também lançara o primeiro álbum próprio, *Gal Costa*, que havia sido gravado em 1968.

A gravação de uma música da dupla “Brasa” e “Tremendão” era mais uma consequência da profícua “transa” entre a Tropicália e a chamada turma do iê-iê-iê, que trouxera, para ambas partes, dores de cabeça e críticas na mesma proporção em que novos sentidos simbólicos se incorporaram às suas produções e à maneira com que estas eram encaradas pelos críticos e pelo público. Na verdade, nessa “transa”, o iê-iê-iê foi representado por Roberto Carlos, que passou a comandar o programa *Jovem Guarda* na TV Record, em agosto de 1965 e, depois do estouro de seu megassucesso *Quero que vá tudo pro inferno*, em novembro do mesmo ano, viu seu capital simbólico se multiplicar a ponto de sua figura pública se tornar maior que o próprio movimento a que chamavam de iê-iê-iê.

De modo semelhante ao que lhe ocorrera em sua “transa” com os poetas concretistas, a Tropicália era capaz de conferir à imagem e à produção musical do “Rei” um certo respaldo intelectual (o que não ocorreria sem que farpas fossem soltas). Dadas as características dos capitais culturais e sociais dos tropicalistas e a hierarquia de legitimidade existente entre os músicos ligados ao tropicalismo e ao iê-iê-iê, no interior do campo de produção simbólica da música popular brasileira, o tropicalismo passava adiante – ou compartilhava – o volume de respaldo que recebera dos intelectuais que o apoiaram. Tito Guedes (2021, p. 38), por exemplo, observa que o “surgimento do movimento tropicalista foi o primeiro e decisivo marco que levou Roberto Carlos a ser lido de forma diferente por alguns setores da intelectualidade”. Cumpre-nos observar que esse respaldo, ou essa “legitimidade”, não era algo de que Roberto Carlos necessitasse para obter seu sucesso popular – afinal, seu público, além de maior, era diferente, em termos de capitais culturais e sociais, daquele que acompanhava com atenção as discussões teóricas sobre “autenticidade” na música popular brasileira. O que estava em jogo ali, na verdade, era a conquista de “prestígio”, por parte de Roberto, entre seus próprios pares na música brasileira, e ainda entre a maior parte dos críticos musicais, os quais (diferentemente do público que o assistia na TV, ouvia suas canções no rádio e comprava seus discos) ainda não o consideravam um “rei”.

Determinados a defender seu projeto sincrético dentro da música popular brasileira, os tropicalistas foram, por tabela, decisivos para tornar positiva a imagem de Roberto, visto até então como um grande inimigo. Como era a figura principal do movimento da Jovem Guarda, os tropicalistas personificaram nele tudo o que deveria – de acordo com os preceitos antropofágicos de Oswald de Andrade – ser deglutido, digerido e ressignificado em um novo conceito de produção musical. (GUEDES, 2021, p. 40-41)

Para os tropicalistas, aquele envolvimento lhes fornecia condições práticas para desenvolver o que era feito na cena pop estrangeira – algo que podia ser visto no programa *Jovem Guarda*, através do entrecruzamento de informações musicais internacionais com elementos da música e da cultura brasileiras. Era a busca por algo que era ouvido e visto em bandas estrangeiras como os quatro ingleses que formavam os Beatles, de cujo padrão de sonoridade, entre os grupos musicais brasileiros, apenas os Mutantes conseguiam se aproximar sem parecerem meras imitações. A própria dupla Roberto e Erasmo, em outros aspectos, também demonstrava originalidades que os destacam em meio à média do cenário jovem-guardista. O poeta e crítico Augusto de Campos, aliado de primeira hora dos tropicalistas, chegou a causar certa celeuma em 1966 ao identificar uma modernidade no

estilo de canto de Roberto Carlos e de Erasmo Carlos, aproximando-os do despojamento *cool* de João Gilberto – a quem, por sinal, Roberto Carlos tentava “imitar” no início de sua carreira. Além disso, Campos destaca a maneira com que esses artistas se mostram originais em sua “transa” com a música popular estrangeira, entrecruzando-a com o contexto brasileiro em que vivem e produzindo, a partir daí, uma “informação nova”. Ou seja, desenvolvendo a ideia de “antropofagia” cultural de que falara o poeta Oswald de Andrade em 1922, na Semana de Arte Moderna em São Paulo, ao se referir à necessidade de que os criadores brasileiros deveriam lidar com as informações vindas do contexto internacional, “devorando-as” à sua maneira, deglutindo-as e, por fim, dando origem a novas criações.

Se é certo que a BN é um movimento mais complexo e de consequências sem dúvida muito mais profundas, não se pode deixar de reconhecer que a JG, com todas as suas limitações e o seu primarismo, nos ensina uma lição. Não se trata apenas de um problema de moda e de propaganda. Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o *mass-appeal* com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram, assim, nesse momento, a ser os veiculadores da “informação nova” em matéria de música popular, apanhando a BN desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma, numa fase até de regresso, pois é indubitável que a “teatralização” da linguagem musical (correspondendo a certas incursões compositivas no gênero épico-folclórico) se vincula às técnicas do malsinado *bel canto* de que a BN parecia nos ter livrado para sempre. (CAMPOS, 1966).

Com base nos estudos de Marcos Henrique Amaral (2021) sobre os trânsitos de Roberto Carlos pela cultura popular de massas, podemos identificar na relação de escambo informacional entre tropicalismo e o iê-iê-iê uma oportunidade para que os tropicalistas traduzissem em ações práticas, de alguma forma, o conteúdo ideológico formulado em conjunto com os intelectuais e artistas de vanguarda que gravitaram em torno do movimento – cujo nascedouro já envolvia músicos de capital cultural relevante, como no caso de Gil e Caetano. Assim, a renovação que partiu da contribuição tropicalista teria sido operada menos em termos de procedimentos técnicos ou de linguagem (pois que o iê-iê-iê já recorria a influências internacionais e ao uso de instrumentos elétricos) do que em aspectos teóricos, comportamentais e de conteúdo – a produção textual do iê-iê-iê primava majoritariamente por letras que exprimiam uma ingenuidade com ares adolescentes. De certa forma, os tropicalistas revestiram com um maior embasamento em termos de discurso e sofisticação – além de uma atitude mais deliberadamente afinada a ímpetos iconoclastas – um procedimento musical que

Roberto, Erasmo, Wanderléa e sua turma já vinham desenvolvendo, mas sem mirar em nenhuma forma de iconoclastia estética ou comportamental.

[...] esse grupo de músicos capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil – e que ficou marcado pela imagem do grupo “Os Mutantes” no Festival de 1967 – buscava e discursava em favor da aceitação do repertório pop internacional, motivo pelo qual eles buscaram, na guitarra elétrica e no órgão elétrico, novos insumos para suas músicas. Não se trata de um movimento “redentor” na música brasileira e nem sequer “inovador”, uma vez que esse cruzamento de gêneros nacionais e internacionais já era operado pelos músicos que se apresentavam no programa Jovem Guarda e especialmente por Roberto Carlos. A inovação da “tropicália” é formular um discurso ideológico – favorecido pela própria formação universitária dos músicos – em torno dessa fusão de símbolos, pretendendo “retomar a linha evolutiva da música popular brasileira” iniciada com a “bossa nova”, negando a associação imediata feita entre dispositivos técnicos e colonialismo cultural [...] (AMARAL, 2021, pp. 192-193)

Outro autor que se refere ao uso ideológico dos instrumentos elétricos, em prol não apenas de renovação estética, mas também de uma problematização sobre a cultura brasileira, é Celso Favaretto:

Para o tropicalismo, a retomada da linha evolutiva não se restringia às mudanças técnico-instrumentais; empregar os elementos [...], como resposta à pressão da Jovem Guarda e dos Beatles, que evidenciaram o desgaste das formas tradicionais da música popular brasileira. Os novos materiais permitiram articular uma linguagem musical postulada tanto pelo interesse de renovar a tradição quanto de refletir sobre a situação cultural. As mudanças musicais que o tropicalismo introduziu contribuíram para a discussão dos temas básicos da década de 60 (nacionalismo, consumo, participação), através do ataque às formas desgastadas da comunicação artística. (FAVARETTO, 2007, pp. 45-46)

Paulo César de Araújo (2006) desenvolve um raciocínio interessante ao estabelecer uma espécie de paralelo entre *Chega de saudade* e *Quero que vá tudo pro inferno* – o que acaba por entrar em sintonia com este estudo, já que tanto a canção de Jobim e Vinícius quanto a de Roberto e Erasmo são determinantes para a trajetória do “grupo baiano”. Diz Araújo que as duas músicas, pela maneira com que representam diferentes aspectos da música popular brasileira, poderiam estar dos dois lados de um disco que porventura fosse lançado como síntese do cancionário nacional:

Por tudo isso, esta [*Quero que vá tudo...*] é uma das mais importantes canções produzidas no Brasil. Nesse sentido, ela bem poderia ser o outro lado de um disco com *Chega de saudade*, de Tom e Vinícius, na versão bossa nova de João Gilberto. As duas canções ganharam projeção histórica e são marcos referenciais de movimentos musicais. E ambas são ainda mais emblemáticas porque, enquanto a gravação de João Gilberto resultou na

canção de maior impacto estético da história da MPB, a de Roberto Carlos foi certamente a de maior impacto social. (ARAÚJO, 2006, p. 140)

Indo nessa direção de análise teórica, podemos interpretar que, se *Chega de saudade* representa, para o “grupo baiano” (sobretudo no caso de Gil e Caetano), o “arrebato” que levou à “emoção criadora” e se instituiu como o ponto de convergência a unir os elementos que formariam o “grupo”, a canção de Roberto Carlos serviu-lhes de maneira mais pragmática, como um “instrumento de trabalho”. Ou, dito de outra forma, como se fosse “a régua e o compasso” que serviriam como manifestação prática da cultura popular de massas que Caetano começava a conhecer apenas na teoria, através dos estudos de Morin e dos filmes de Godard. E sobre a qual desenvolveria conceitos programáticos que seriam levados a maiores consequências por meio da empreitada tropicalista. Araújo (2006, p. 138) é direto ao escrever que a música dos Carlos “não foi apenas um sucesso. Foi a de maior impacto popular na história da música popular brasileira. Até então, nenhuma outra canção lançada no Brasil tinha causado tanta polêmica e repercussão”, e ao afirmar que essa gravação “não foi lançada, explodiu”. O que Caetano, em depoimento ao mesmo autor, corrobora: “*Quero que vá tudo pro inferno* foi o fenômeno de massa mais intenso que eu vi na minha geração” (ARAÚJO, 2006, p. 138). Em termos mais simples, podemos afirmar que o impacto social da canção de Roberto e Erasmo serviu para que Caetano visse, na prática, o fenômeno sobre o qual estudara em Morin e Godard. E ainda lhe ofereceu a oportunidade de verificar friamente, em escala incomparavelmente maior, os detalhes da mesma engrenagem industrial por meio da qual, anos antes, *Chega de saudade* chegara aos seus ouvidos e aos de seus colegas de geração, como Gil, Chico Buarque, Marcos Valle, Jorge Ben, Edu Lobo e até mesmo a dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos – todos eles, ao longo dos anos, dir-se-iam tributários da canção gravada por João Gilberto e seriam capazes de relembrar exatamente o que faziam e onde estavam na primeira vez em que a ouviram (ARAÚJO, 2006).

Mas, para que o baiano aprendesse essa lição sobre mobilizações afetivas, música pop e cultura de massas, houve um percurso a ser percorrido por Caetano. Já mencionamos aqui antes, ainda que rapidamente, a conhecida história de que a “transa” entre o “grupo baiano” e Roberto Carlos teria começado em 1967, com a sugestão de Bethânia a Caetano, para que ele assistisse ao programa *Jovem Guarda* e verificasse a “vitalidade” que havia ali. Podemos considerar que a “transa” propriamente dita – ou seja, a troca de afecções mútuas entre agentes – se iniciou a partir desse momento. Mas aquela não foi a primeira vez que Caetano

ouvira falar daquele cantor. Na verdade, Roberto também não era exatamente uma novidade para Bethânia. Ela não o descobriu naquele instante. Desenvolvia-se uma mudança de natureza nos afetos que o cantor lhe mobilizava – o que, considerando-se a simbologia da coisa, talvez possa, então, ser considerada uma espécie de “descoberta”, ou, melhor, uma “redescoberta”. Aliás, era tecnicamente impossível que Caetano e Bethânia não soubessem quem era Roberto Carlos em 1967. Desde a explosão de sucesso com *Quero que vá tudo pro inferno*, dois anos antes, a voz do cantor era onipresente no país – o que tornava difícil a algum brasileiro permanecer imune ou indiferente a ele, ainda que não apreciasse suas canções (o que parecia ser o caso de Caetano, antes do conselho de Bethânia, e dela mesma, antes de mudar de opinião). Segundo Paulo César de Araújo, biógrafo do “rei”, o primeiro a chamar a atenção dos baianos para o trabalho de Roberto havia sido outro baiano: o sempre atento Carlos Coqueijo. De acordo com Araújo (2006, pp. 174-175), Coqueijo falou-lhes em meados de 1965 sobre um jovem cantor que vinha sendo ouvido com cada vez mais frequência nas rádios de Salvador: “Carlos Coqueijo comentou que aquele cantor parecia muito musical, com muita bossa, um fraseado preciso, soando muito bem ao cantar uma música com a história de um calhambeque”. Àquela altura, Bethânia já havia sido alçada ao estrelato no Rio com o espetáculo *Opinião*. Caetano era ainda apenas “o irmão”, um compositor reconhecido apenas em limitados círculos do campo musical, que ainda não se decidira sobre ser cineasta ou professor. Roberto era um cantor de sucesso, mas nada ainda que se comparasse ao que ele se tornaria dali a alguns meses, quando estreasse como apresentador do *Jovem Guarda* e, em seguida, lançasse *Quero que vá tudo pro inferno*.

Mas, conforme disse em depoimento a Araújo, Caetano não foi tocado pelo comentário de Carlos Coqueijo. Afinal, tendo sido “arrebataado” por João Gilberto e pela Bossa Nova, Caetano não se interessava por rock ou música pop. Como jovem com formação de classe média, vivência no ambiente universitário e frequentador de discussões a respeito de estética, cultural e artes em geral, Caetano se mantinha num *habitus* diferente daquele do público que apreciava o rock no qual Roberto Carlos se refugiara depois de fracassar em suas tentativas de se lançar como uma espécie de cópia de João Gilberto. “Roberto estava enquadrado justamente dentro daquele mundo da música comercial, fácil, do pop rock, meio internacional, simplório, com os verbos no infinitivo no final dos versos para rimar. Aquela coisa juvenil ignorante. Eu não gostava de Roberto Carlos, não tinha interesse. Nem nos Beatles eu tinha qualquer interesse ainda. Nada me interessava nesse tipo de música”, afirma

o compositor (ARAÚJO, 2006, p. 175). Entre os artistas estadunidenses, o irmão de Bethânia gostava mesmo era de cantoras como Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Billy Holliday, e jazzistas como Miles Davis, Jimmy Giufre e Chet Baker. Rock, para ele e para os amigos com quem costumava conversar, era “um negócio muito primário, uma coisa muito quadrada, antiquada e chata” (ARAÚJO, 2006, p. 175). Quando Augusto de Campos publicou o já mencionado artigo em que analisa o estilo vocal de Roberto e Erasmo e os aproxima do modernismo da Bossa Nova, opondo-os ao “virtuosismo vocal exacerbado” no qual vinham insistindo algumas estrelas da MPB, Caetano tampouco se deixou seduzir. Os argumentos do concretista, que, meses depois, viria a ser seu aliado nos embates tropicalistas, não foram suficientes para convencê-lo. “Apesar do iê, iê, iê ser música rítmica e animada, e ainda que os recursos vocais, principalmente de Erasmo, sejam muito restritos, estão os dois Carlos, como padrão de uso da voz, mais próximos da interpretação de João Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional moderna, por mais que isto possa parecer paradoxal” (CAMPOS, 1966). No entanto, Caetano se mantinha irredutível: “[...] a revisão crítica que Augusto esboçava fazer de Roberto e Erasmo Carlos ainda me era inaceitável [...] o texto trazia um roteiro pronto que eu não poderia enxergar se não o refizesse por minha própria conta” (ARAÚJO, 2006, p. 176).

Aí, ocorreu que Caetano começou a se interessar pelo universo da cultura pop. Essa virada se deu pela via intelectual, através da leitura do livro *Cultura de massas no século XX*, de Edgar Morin, e do cinema, por meio dos filmes de Jean-Luc Godard. À leitura do primeiro e à fruição das películas do segundo, somou-se o conselho dado pela irmã.

Depois disso, comecei a assumir uma postura diferente da do resto do pessoal. Esses dois franceses me encaminharam para o que veio a ser chamado de tropicalismo. E por causa deles eu já pensava em Quero que vá tudo pro inferno e em Roberto Carlos diferentemente. Mas eu não ficava assistindo aos programas nem ouvindo as novidades dos discos dele. [...] Eu já estava me interessando pela cultura de massa e este toque da Bethânia caiu num terreno fértil dentro de mim. Aquilo que Carlos Coqueijo tinha notado em O calhambeque, que Roberto cantava bem, que tinha suingue e musicalidade, à medida que eu ia vendo os programas e ouvindo seus discos só se fez confirmar (ARAÚJO, 2006, pp. 187-188).

Mas a própria Bethânia, como já antecipamos, não havia sido afetada facilmente pela música do “rei”. Isso é perceptível, por exemplo, na média-metragem *Bethânia bem de perto – a propósito de um show*, dirigido por Júlio Bressane e Eduardo Scorel, que traz imagens de palco e, principalmente, de bastidores do primeiro show de Bethânia no Rio, após o sucesso

do *Opinião* – o *Recital*, na boate Cangaceiro, em 1966. Num trecho em que toca violão de forma descontraída, a cantora é perguntada sobre Roberto Carlos, e responde, com ar *blasé*: “Que tem ele?” A seguir, diz não conhecer o ídolo do iê-iê-iê: “Não conheço pessoalmente o rapaz, nunca vi cantar [...]”, e em seguida, ri junto com seu entrevistador. Depois, ainda sorrindo, se justifica: “Como é que eu posso esnobar o Roberto Carlos? É o cara mais famoso do Brasil...” Diz ainda: “Eu ouvi ele cantar o *Que vá tudo pro inferno*. Eu acho a música uma pobreza...”, mas prossegue: “Eu soube que ele é uma pessoa ótima”, antes de perguntar ao entrevistador: “Cê conhece ele?”. E ouve a resposta: “Graças a Deus, não”<sup>128</sup>. O papo segue com a mesma descontração até Bethânia encerrá-lo com uma espirituosa citação do comentário que era uma marca-registrada do dito “rei” da *Jovem Guarda*: “é uma brasa, mora?”.

Mas, para que essa opinião fosse reavaliada, menos de um ano depois, não foram necessários intelectuais ou cineastas, nem qualquer figura que fosse revestida de legitimidade suficiente para convencê-la. Parece não ter havido intermediários. Segundo relata Araújo (2006), Bethânia não tinha maior interesse por Roberto ou pelo programa *Jovem Guarda*, até saber que essa indiferença, ao contrário do que talvez pudesse imaginar, não era recíproca – afinal, o cantor havia prestado atenção ao que ela vinha fazendo. O próprio Roberto a mobilizou afetivamente, ao lhe dar mostras de que conseguia enxergar para além dos limites do iê-iê-iê – ao contrário do que poderiam pensar a maioria das pessoas que circundavam os irmãos Velloso. Uma tarde, Bethânia recebeu uma ligação de alguém da produção da TV Record, sugerindo-lhe que assistisse ao *Jovem Guarda* do próximo domingo. Curiosa, a cantora obedeceu. E viu Roberto Carlos cantar a marcha-rancho *Andaluzia*, um antigo sucesso de João de Barro que tinha exatamente a mesma idade de Bethânia (ambas – a cantora e a canção – nasceram em 1946), e que havia sido recriado pela cantora baiana numa gravação para seu primeiro LP, lançado em 1965 pela RCA Victor. Araújo (2006, p. 187) conta: “Antes de cantar a música, Roberto Carlos fez referência exatamente à gravação de Bethânia, dizendo que ficou apaixonado pela gravação dela, uma das coisas mais lindas que tinha ouvido na música brasileira”. Bethânia parece ter-se sentido “arreatada”, pois revelou ao mesmo autor que se tornou não somente mais uma fã do cantor, mas também uma telespectadora assídua do *Jovem Guarda*.

---

<sup>128</sup> O filme *Bethânia bem de perto – a propósito de um show*, de Júlio Bressane e Eduardo Escorel, está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=uSFjCjZv9\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=uSFjCjZv9_A). Acesso em: 6 de março de 2022.



Eu fiquei louca com aquela homenagem. Foi uma felicidade muito grande porque eu me achava longe de Roberto ouvir um disco meu. Ainda mais *Andaluzia*, uma marcha de carnaval. E ele cantou lindamente [...] E eu fiquei adorando o Roberto ainda mais. Ele era um gatinho, todo cheio de charme. Fiquei também louca pelo Erasmo, achava ele lindo, grandão, maravilhoso. Depois fui lá conhecer os dois pessoalmente e ficamos camaradinhas. (ARAÚJO, 2006, p. 187)

A partir daí, Bethânia passaria os anos seguintes de sua trajetória incluindo canções dos dois Carlos em seus álbuns. O ápice dessa “transa” envolvendo o trio de “camaradinhas” seria em 1993, com o lançamento do CD *As canções que você fez pra mim*, contendo somente interpretações de composições da dupla. Caetano gravaria *Superbacana*, em seu álbum “tropicalista”, com acompanhamento dos músicos que formavam a banda fixa de Roberto Carlos, a RC-7. Daí por diante, os dois manteriam uma prolífica e, por vezes, tumultuada relação<sup>129</sup>. Gil, em parceria com Torquato Neto, inseriria em *Geleia geral*, também incluída no álbum-manifesto tropicalista de 1968, uma citação do universo em que Roberto se inseria naquele momento: “Ê bumba, yê-yê boi / Ano que vem, mês que oi / Ê bumba yê-yê-yê / É a mesma dança do boi”, como que a estabelecer uma conexão entre os elementos musicais estrangeiros, simbolizados no “yê-yê-yê” e outros aspectos do mais profundo folclore brasileiro – o bumba-meu-boi. Mas Gil, como Tom Zé, não gravaria canções de Roberto ao longo da carreira – e, apesar de duas tentativas frustradas<sup>130</sup> de compor canções especialmente para ele, não teria também nenhuma música lançada na voz do “rei”.

<sup>129</sup> De passagem por Londres, em 1969, ao lado da esposa Nice, Roberto Carlos fez uma visita a Caetano Veloso, então exilado. Ali, cantou para o baiano a canção *As curvas da estrada de Santos*, recém-composta. Consta que Caetano se emocionou e chorou compulsivamente. Em um artigo enviado a *O Pasquim* de 27 de novembro a 2 de dezembro de 1969, o compositor faria menção cifrada à visita de Roberto: “O Rei esteve ontem aqui em casa e eu chorei muito. Se você quiser saber quem eu sou, eu posso lhe dizer: entre no meu carro, na estrada de Santos você vai me conhecer”. (VELOSO, 2005, p. 319) Afetado pela situação vivida pelo colega, Roberto faria, especialmente para Caetano, a canção *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, incluída em seu LP de 1971. Era uma mensagem de consolo e de desejo pelo retorno do compositor à sua terra: “Um dia a areia branca/ Seus pés irão tocar/ E vai molhar seus cabelos/ A água azul do mar/ Janelas e portas vão se abrir/ Pra ver você chegar/ E ao se sentir em casa/ Sorrindo vai chorar...” No mesmo álbum, o “Rei” também incluiu *Como dois e dois*, composta por Caetano especialmente para que ele a gravasse. Já em meados da década de 1980, os dois manifestariam publicamente opiniões opostas a respeito da proibição, pelo governo José Sarney, do filme *Je vous salue Marie*, de Jean-Luc Godard. Roberto cumprimentou Sarney por vetar a exibição da obra. Caetano o repreendeu em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, em 2 de março de 1986: “O telegrama de Roberto Carlos a Sarney, congratulando-se com este pelo veto a *Je vous salue Marie*, envergonha nossa classe. [...] e se agora insisto no assunto e convido meus colegas (ao menos os de música popular, para compensar a *burrice* de Roberto, já que os cineastas estão tão tímidos) a exigir do presidente uma revisão da sua posição, não é apenas por um senso cívico [...]” (VELOSO, 2005, pp. 228-229; grifo nosso).

<sup>130</sup> As canções *Era nova* e *Se eu quiser falar com Deus* foram enviadas por Gil a Roberto Carlos, que lhe havia manifestado o desejo de gravar uma canção de sua autoria. No entanto, nenhuma das duas chegou a ser gravada. *Era nova* seria gravada pelo próprio Gil no álbum *Refavela*, de 1977. E *Se eu quiser...* seria incluída no LP *Luar* (*A gente precisa ver o luar*), lançado em 1981.

Mas, retornando ao início da “transa” entre baianos, Roberto e Erasmo – que inicialmente se dera sob rótulos (entre tropicalismo e iê-iê-iê), podemos identificar uma síntese inicial nas mudanças operadas nos aspectos visual e estético da figura de Gal Costa, em consonância com as alterações em sua maneira de cantar e se apresentar. Podemos relembrar aqui os planos traçados por Caetano Veloso e Rogério Duarte para a sua carreira, que, conforme vimos no relato de Caetano, consistiam em torná-la uma espécie de “Super-Wanderléa”, com apelo pop e um repertório mais denso e elaborado que o da “Ternurinha” que apresentava o programa *Jovem Guarda* ao lado de Roberto e Erasmo. Pelo menos em termos de som e imagem, a “ruptura” estética preconizada pelos baianos já estava materializada particularmente na cantora. E, de acordo com a maneira como se encontrava o espaço de possíveis naquele momento, no campo musical, gravar canções de autoria da dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos podia ser considerado uma maneira de afrontar o purismo exigido por quem considerava que a canção brasileira deveria ficar imune a qualquer tipo de influência estrangeira – como se isso fosse possível. Em seu disco de estreia, Gal gravou duas canções da dupla: *Se você pensa* e *Vou recomeçar*. No segundo álbum, foi a vez de *Meu nome é Gal*. A cantora diria, em entrevista a *O Pasquim* de 11 a 17 de dezembro de 1969: “Acho o Roberto fantástico. Sempre adorei ele. Roberto é um gênio, um cara da maior sensibilidade, as músicas dele são as mais lindas possíveis”.

Entretanto, antes mesmo de *Meu nome é Gal*, a canção *Baby*, de Caetano, primeiro sucesso da carreira de Gal, já trazia uma citação nominal do compositor em 1968: “Você precisa tomar um sorvete / Na lanchonete / Andar com a gente / Me ver de perto / Ouvir aquela canção do Roberto”.

Mas Roberto, Erasmo, guitarras elétricas, cabelos esvoaçantes e roupas extravagantes eram apenas detalhes das mudanças operadas na *persona* artística de Gal. Àquela altura, já iam distantes os tempos – na verdade, recentes – em que a jovem baiana era chamada por setores da imprensa de “anjo da Bahia” ou “João Gilberto de saias”. Sobretudo na questão comportamental, se havia acanhamento na personalidade de Gal, este parecia se limitar ao palco – e, a julgar por suas novas apresentações públicas, o acanhamento ficara para trás. Em reportagem publicada em outubro de 1969, a revista *A Cigarra* descreve Gal como “sofisticada” e “jovem”, e atribui a ela qualificações como “mito nacional” e “um misto de meiguice e agressividade”. A revista identifica na cantora um comportamento, como se dizia então, “pra frente”:

[...] As roupas estranhas e o cabelo, que ela chama de sofisticação, ela pretende adotar sempre, “porque os adoro”. [...] Gal tem 23 anos, “portanto, sou e amo os jovens”. Nesse contexto, o que mais irrita é a moral antiga, “que é chata”. É opinião sua que a época que vivemos não dá mais para ninguém se meter com ninguém, “e quem quiser tomar drogas e outras coisas, que vá em frente”. [...] (*A Cigarra*, outubro de 1967)<sup>131</sup>

Se aqui estamos a analisar as evocações que o “grupo baiano” costumava provocar, é necessário registrar que, nas reportagens da imprensa sobre os quatro artistas do “grupo baiano”, eram constantes as menções à incomum ligação que eles mantinham entre si. Em cada uma dessas matérias, faziam-se esmerados relatos sobre a trajetória pregressa do grupo em Salvador, os espetáculos do Vila Velha, as ligações com a Bossa Nova e o Teatro dos Novos, etc. *A Cigarra*, em abril de 1969, foi irônica ao mencionar algo que já se havia tornado uma brincadeira corrente no cenário artístico do eixo Rio-São Paulo. De quebra, chama a Bahia por um epíteto tão inusitado quanto megalomaniaco e ressalta uma crítica ao que seria a falta de oportunidades de trabalho nos círculos artísticos baianos, o que levava a que prosseguisse o fenômeno migratório que culminara com a chegada ao Rio do “grupo baiano”. A “piada” citada pela reportagem faz referência ao que seria uma proliferação de baianos por vários cantos das artes e espetáculos – uma impressão que ecoa o mencionado Pôster dos Pobres criado por Millôr n’*O Pasquim*.

A exigência de uma “carteirinha de baiano” para ter ingresso nos meios artísticos carioca e paulista, pode ser piada, mas não se pode negar que nos vários setores das artes é marcante a presença dos filhos da “Terra de Todos os Deuses”. A Bahia tem nos mandado reconhecidos talentos, não por gosto, mas pela falta de condições de concorrer com o Rio e São Paulo em termos de mercado de trabalho. Assim, os baianos estão chegando, alguns já chegaram e outros ainda virão. Há anos eles estão vindo e muitos são hoje cariocas honorários. Falemos apenas de uma turma mais recente, que saiu do Teatro Vila Velha e atualmente é denominada “grupo baiano”.

A revista menciona ainda que “Caetano e Gil estão atualmente na primeira ala de compositores brasileiros e há entendidos em música que afirmam a respeito do primeiro: ‘É o maior compositor nacional de todos os tempos’”. E completa a descrição dos demais integrantes do grupo (grafando de forma *sui generis* o nome artístico de Tom Zé):

Na mesma época chegaram ainda Maria da Graça e Tomzé. Maria da Graça é hoje Gal Costa, a intérprete de Caetano Veloso. Dizem que sua

<sup>131</sup> BERG, Marli. Gal. Revista *A Cigarra*. Outubro de 1967. Disponível no acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&Pesq=%22grupo%20baiano%22&pagfis=75533>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2022.

interpretação do *Trio Elétrico*, no Teatro de Arena de São Paulo, contagiava de tal maneira o público que por pouco os espectadores não se transformavam em foliões. Do mesmo show participava Tomzé, que também já deu o que falar. O “grupo baiano” não termina aqui – apresentamos apenas uma amostra de cúpula. (*A Cigarra*, abril de 1969, p. 39)<sup>132</sup>

No que diz respeito à piada sobre a “carteirinha de baiano”, o seguinte trecho de um depoimento do músico Sergei, publicado na revista *O Cruzeiro* de 6 de outubro de 1970, um ano depois, leva a crer que se tratava de uma narrativa de fato existente, embora chistosa:

Quando surgiram Caetano e Gil, fiquei maravilhado. Os maiores poetas da música popular brasileira me fundiram a cuca. Amo Gil e Caetano, mas uma coisa não entendi: fecharam-se num grupo – o grupo baiano – e fim! Não se conseguia dialogar com eles. Jamais consegui uma aproximação. Para se entrar no grupo, tinha-se que ter nascido na Bahia ou possuir carteirinha de baiano. Eu sou carioca. (SERGEI, 6 de outubro de 1970)<sup>133</sup>

Na já mencionada entrevista a *O Pasquim* (11 a 17 de dezembro de 1969), cujo texto de introdução a define como “uma das figuras mais importantes da música popular brasileira neste momento”, Gal se submete ao sarcasmo dos entrevistadores do hebdomadário carioca. Embora eles não tenham sido agressivos com ela – pelo contrário, diga-se –, não faltaram perguntas jocosas, de modo a questionar os laços de coesão que unem o “grupo baiano” desde a chegada ao Rio:

TARSO – Você é filha do Caetano Veloso ainda ou já tem vida própria?  
GAL – Acho que já tenho vida própria. Eu sempre acompanhei o trabalho de Caetano e Gil, sou muito ligada a eles e surgi exatamente na época que eles fizeram uma revolução na música. Mas com a minha explosão no Festival, com Divino, Maravilhoso, acho que consegui a minha personalidade. Eu estou na minha. Eu sei que sempre fui muito ligada à imagem de Caetano, por causa de meu cabelo e tudo.

Nesse momento, Edvaldo Pacote aproveita a deixa para perguntar a Gal o porquê de usar cabelos tão compridos. Ao que a cantora responde, espirituosa: “Porque todo mundo que usa cabelo grande faz sucesso: Caetano Veloso, Lampião, Jesus Cristo...” Logo depois, Gal é questionada pelo jornalista Tarso de Castro sobre as mudanças pelas quais havia passado em

<sup>132</sup> AZEVEDO, Ísis de. **Bahia de todas as artes**. *A Cigarra*. Abril de 1969. Disponível no acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&Pesq=%22grupo%20baiano%22&pagfis=74827>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2022.

<sup>133</sup> **Depoimento: Sergei**. *O Cruzeiro*. 6 de outubro de 1970. Disponível no acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22grupo%20baiano%22&pagfis=17599>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2022.

sua *persona* artística. Tarso pergunta se ao “partir pra essa”, teria havido influência de Caetano e Gil, ou se havia sido ela mesma a querer mudar. Gal responde:

Por mim mesma. É claro: eu estava ligada a Caetano e Gil. Mas fui vendo as coisas que aconteciam ao redor de mim e não podia ficar passiva em relação a tudo isso. Então, eu quis fazer uma coisa que fosse coerente com o trabalho deles e coerente comigo mesma. O que eles estavam fazendo era importante e eu cheguei a uma necessidade total de explosão. Foi uma espécie de caso de vida ou morte.

Outro entrevistador, Álvaro Assunção, quer saber “até que ponto” Gal teria sido influenciada por Guilherme Araújo quando pôs em prática seu processo de mudança. Ela nega a influência e tenta explicar a natureza da “transa” afetiva que, segundo ela, levou-a a radicalizar em sua linguagem como artista e intérprete de música popular: “Eu não fui influenciada por ninguém, não. A coisa foi tão forte e violenta que não poderia ter sido feita por pressão de ninguém. Foi uma coisa que realmente me atingiu. Eu cantava toda inibida, encolhida, nem olhava pro público. A mudança foi radical. Eu explodi mesmo”. Mais adiante, Gal dá pistas sobre quais foram as informações que absorveu e que contribuíram para que ela se dedicasse a uma reformulação de sua produção simbólica no palco. Ao enumerar quais cantores costuma ouvir em casa, queixa-se do que considera a ausência de coisas novas e diz que, entre os discos de música popular brasileira, costuma ouvir Luiz Gonzaga, João Gilberto, Jorge Ben, Caetano Veloso e Gilberto Gil. E, principalmente, Janis Joplin, a quem se refere como “a melhor cantora do mundo”.

No entanto, se não há ruptura sem consequências, estas vinham sendo sentidas também por Gil e Caetano na imprensa. Dado o estranhamento com que encaravam a “virada” na aparência e nos gestos, nas músicas, nas roupas, nos cabelos e na postura dos baianos, jornalistas escreviam sobre sua incompreensão diante dos propósitos de tudo aquilo. Isso alterava ligeiramente o tom de simpatia e respeitabilidade que predominava no tratamento dado ao “grupo baiano” desde 1965. Quando começaram a aparecer na imprensa, ainda na sombra do estouro de Bethânia, o tom costumava ser amistoso, impregnado de certa simpatia e graça. Em março de 1965, simultaneamente ao sucesso de sua presença em *Opinião*, Bethânia protagonizou, acompanhada por Gal e Caetano, um show de samba na Estudantina Musical, tradicional ponto da Praça Tiradentes, no centro do Rio. Ao noticiar o espetáculo, numa nota intitulada “Samba de baianos”, o *Diário Carioca* de 12 de março de 1965 observa que “alguns dos sambas foram recolhidos recentemente no interior baiano por Caetano Veloso”. A nota é ilustrada por uma fotografia em *close* de Bethânia – obviamente, por ser a

única famosa entre os três. Na mesma data, 12 de março, o *Jornal do Commercio*, surpreendentemente, ao anunciar o show, dá destaque à figura de Caetano, o irmão desconhecido do público, que acompanhava Bethânia por todos os cantos. Parece haver uma intenção de informar sobre sua produção até aquele momento – que, embora ignorada pelo público, incluía a autoria de canções gravadas por Bethânia e, principalmente, a trilha sonora feita para o curta *Moleques de rua*, de Álvaro Guimarães, com produção de Glauber Rocha:

Caetano Velloso, o talentoso irmão autor de “Canção espontânea”, bahiano (com h mesmo), que não é de se exibir, manso no canto, é autor da música de “Muleques de Rua”, curta metragem, muito elogiado, de Álvaro Guimarães, atualmente, assistente de Walter Lima Júnior em “Menino de Engenho”. A música de Caetano é bonita e parece ter-se enquadrado perfeitamente com o filme. Aqui no Rio, Caetano vem sendo conhecido como “o irmão de Bethânia”, o que é uma injustiça, de vez que suas músicas são tão boas que Ciro Monteiro só fez uma referência: “Garotinho, você é um cachorro”. Segunda-feira, Caetano vai estar mostrando seu talento, junto com Bethânia e Maria da Graça, na Estudantina Musical: “Os bahianos, por exemplo”. Apesar de a nota não ser muito cinematográfica, o menino é. (*JORNAL DO COMMERCIO*, 12 de março de 1965; grifo nosso)

O sambista Cyro Monteiro, parceiro de Vinícius de Moraes e Chico Buarque, era então uma figura amplamente respeitada na música popular brasileira, de modo que o registro de seu elogio informal a Caetano não foi incluído aí por acaso. Na véspera do espetáculo na Estudantina, em 14 de março, o *Correio da Manhã* não procurou de modo algum se mostrar imparcial ao relembrar seus leitores sobre o show de samba: “Maria Bethania vai dar show de samba de roda, na Estudantina Musical, segunda-feira, ao lado de Maria da Graça. Lá estaremos aplaudindo”.

No entanto, a lisonja mostrada em notas desse tipo deixaria de ser tão comum – ou, pelo menos, deixaria de ser o único tom no que se publicava sobre os baianos. A “virada” protagonizada por estes, por certo, provocaria reações não tão lisonjeiras. A desconfiança em relação a eles, que por sinal não era nova, acabaria se tornando escancarada nas páginas de jornais e revistas. Talvez possamos incluir nesta interpretação o que já discutimos, páginas atrás, sobre como Elias (1994) discorreu sobre a influência do desejo e do medo na composição das imagens que as pessoas elaboram a respeito daquilo que desconhecem e sobre o que não têm controle. A isso, somemos o que já lemos em Caetano Veloso (2017) sobre o temor e o desejo (talvez secreto) em relação a uma “mensagem sexual” que, segundo o artista, o “grupo baiano” era capaz de despertar em quem tinha acesso à sua presença e às suas intervenções.

A repaginação do aspecto visual dos baianos, quando aderiram à estética psicodélica e ao vestuário de temática *hippie*, foi uma pauta presente em diversos veículos de imprensa. Gastou-se muito papel e tinta na publicação de reportagens que tentavam compreender o que queriam dizer aquelas “loucuras” que esses artistas faziam no palco; mas, antes de partir para o que se escreveu – e se questionou – a respeito das atitudes no palco, vejamos como também se conjecturou sobre as roupas e até sobre o comportamento desses artistas.

A revista *Romântica*, em sua edição número 85, de maio de 1968, procurava entender o que se havia passado. Demarcava simbolicamente o momento da mudança “radical” como a interpretação que Caetano e Gil fizeram de Alegria, alegria e Domingo no parque no Festival da Record de 1967, acompanhadas, respectivamente, pelas guitarras elétricas dos grupos considerados “de “iê-iê-iê” Beat Boys e Os Mutantes. As mudanças sutis que o público vira, naquela oportunidade, teriam se intensificado no período de quase um ano que se passara desde então, até a publicação da reportagem citada a seguir:

Eles se reúnem na Avenida São Luiz, diariamente. É o Grupo Baiano que tanta celeuma tem causado no meio artístico, especialmente Caetano Veloso e Gilberto Gil, pela mudança radical surgida em suas composições e, também, nas suas maneiras de vestir. Caetano surgiu para o sucesso num programa “Esta Noite Se Improvisa”. *Um baianinho simples, mal vestido* e que tinha como passaporte um espetacular samba chamado “Um Dia”. Sua imagem causou impacto no público telespectador. Falando pouco, Caetano apertava simplesmente o botão e cantava qualquer música. Ganhou muitos prêmios. Gil conhecidíssimo por “Louvação” e “Lunik 9”, duas excelentes composições, *também era simpático perante o público*. (ROMÂNTICA, maio de 1968; grifos nossos)

A publicação parece realmente achar muito grave o fato de os baianos terem mudado tanto. E se põe a conjecturar sobre o que se passou desde as surpresas causadas por eles no festival da Record. O que teria ocorrido para que eles tivessem deixado de ser “simpáticos” e terem se tornado, então (embora a revista não utilizasse tal termo), “antipáticos”? Interessanos registrar que, nessa investigação, a reportagem de *Romântica* dá pistas do que viria a ser um choque entre o “grupo baiano” e a TV Record, emissora com a qual mantinham contrato naquele momento. O rompimento teria também a ver com tais mudanças – o que parece explicar, portanto, a importância que a revista dá à mudança visual e comportamental vista em Gil e Caetano, em seus atos e em suas canções – que deixaram os moldes de samba e Bossa Nova para incluírem outros elementos ligados à cultura *pop* que pautava numerosos debates naquele momento.

PSICODÉLICO

O público acostumado a ver aquele rapazinho simples, calado, notou, surpreso, que Caetano Veloso quebrara sua imagem primeira. Camisas espalhafatasas, óculos escuros à noite e, completando, músicas que ele e Gil intitularam de início de movimento do som universal, como “Soy loco por ti, America”, “Super-Bacana” e “Tropicália”.

Outros fatos, entretanto, iriam colocar em evidência a mudança de imagem de Veloso. Nenhum produtor da Televisão Record resolveu assumir o compromisso de um programa de um Caetano psicodélico no comando. Suas aparições, como as de Gilberto Gil, eram esporádicas. Uma ou outra vez por semana, assim mesmo em programas que eles intitulavam de *velhos*, onde suas imagens de *universais* não se completavam. O desfecho não demorou. Veloso, Gil, Gal Costa, Nana Caymi e Jorge Ben, segundo determinações de seu empresário Guilherme Araújo, abandonaram a Record. (*ROMÂNTICA*, maio de 1968; grifos do texto original)

A seguir, a revista conclui sua matéria concedendo um espaço para as manifestações dos próprios baianos, cujas explicações não parecem ser tão conclusivas quanto a reportagem poderia esperar. Mas aparecem aí ambiguidades e esforços de elipses explicativas que seriam, nos anos posteriores, bastante associadas às *personas* dos dois principais porta-vozes do “grupo baiano”.

Caetano Veloso, sempre apoiado por Gilberto Gil, não gosta quando lhe perguntam pela quebra da imagem sofrida. Salaria que veio da Bahia vestido simplesmente e que poderia ter vindo psicodélico e mudado para a primeira fórmula. “Sempre fui um camarada complexo”, confessou o autor de “Alegria, Alegria”. Também não confirma que tenha adaptado sua vestimenta ao tipo de músicas que passou a criar, como “Tropicália” e “Super-Bacana”. “Gostei da coisa e continuei nela, como poderia não ter apreciado e voltado a compor músicas como “Um Dia”, ressaltou. Gil sempre acenando com a cabeça, concordando com as palavras do primeiro, acha que tudo isso que aconteceu é normal e que ele também aderiu ao psicodélico com a consciência tranquila. (*ROMÂNTICA*, maio de 1968)

De fato, o rompimento com a TV Record não se deu em condições amistosas, conforme Caetano relembra em seu livro de memórias. O cantor conta que, ao se deparar com o repentino cancelamento de uma apresentação de Gal num programa da casa, ele se revoltou, já que a cantora era, então, a única dos quatro baianos a não ter conseguido, ainda, atingido o estrelato: “Indignei-me com o desrespeito com que a trataram e submeti minha própria apresentação à dela. Os produtores presentes não me deram ouvidos e então mandei dizer a Paulinho Machado de Carvalho que ele metesse a televisão dele no cu” (VELOSO, 2017, p. 332). Aparentemente, o diretor da TV Record não se mostrou disposto a cumprir a recomendação de Caetano – tanto que os contratos, de fato, foram rompidos.

O temor em relação ao que poderia passar pela cabeça dos baianos, após sua “virada” – e ainda mais diante das possibilidades de que eles viessem a pôr isso em prática, fosse lá o



que fosse – parecia tomar também a direção da TV Record. Teria sido essa a explicação para a postura reticente dos produtores da emissora diante da possibilidade de ser lançado um programa de TV a ser comandado pelos “baianos psicodélicos”.

Os tropicalistas [...] pareciam deixar os chefes sem saber o que fazer, embora todos nos corredores da Record falassem num programa a ser liderado por mim. Em algumas conversas com o próprio Paulinho Machado de Carvalho, eu notara a insegurança diante das ideias esboçadas. Eu e Gil queríamos levar o que insinuamos com “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” às últimas consequências. Um programa semanal de uma hora era muito poder demais para ir parar nas mãos de quem tinha planos assim tão audaciosos. Tanto Paulinho quanto os principais produtores da emissora nos tratavam com carinho e pareciam sinceramente nos querer bem. Isso não significava que quisessem pôr-se em risco por nossa causa. Com a minha súbita saída da Record – que Guilherme, pegado de surpresa, acolheu com uma corajosa receptividade, inimaginável em qualquer outro empresário –, Gil também decidiu desligar-se e logo tínhamos um convite da TV Tupi para realizarmos ali o nosso programa. (VELOSO, 2017, p. 334)

Os desentendimentos com a direção da emissora chegaram à imprensa. Paulinho Machado de Carvalho também se mostrou descontente com o que considerou uma “mudança de imagem” por parte dos baianos, e acusou Guilherme Araújo pela “virada” no comportamento dos artistas: “Nenhum produtor daqui concordava com a imagem criada nos últimos seis meses: terninho inglês, chofer, Mercedes Bens, camisolão e um apartamento na São Luís. Veloso deixou de ser o menino simples e querido por esta simplicidade” (CALADO, 1997, p. 186).

Incompreendidos e, talvez por isso, temidos, os baianos passariam então a ser atingidos pelas consequências dessa incompreensão, aliada ao temor que pareciam despertar. Essas reações não se limitariam às disputas de sentido. Eles sentiriam nas próprias peles as consequências daquilo que eventualmente poderiam evocar em quem era afetivamente mobilizado por suas criações artísticas. A roupagem vocal que Gal Costa deu a *Divino*, *maravilhoso* é uma síntese do que Caetano (2017, p. 334) considera “uma interpretação vibrante que marcou a virada de seu estilo, incluindo um repertório de sons vocais inédito entre nós, do qual não estavam ausentes nem os grunhidos de Janis Joplin nem os guinchos de James Brown”. Entre os que não gostaram, a cantora Maysa (1936-1977) se destacou, ao afirmar à equipe d’*O Pasquim*, na segunda edição do jornal, publicada em julho de 1969, o que sentia quando ouvia os “gritos cavernosos” (ARAÚJO, 2010, p. 178) de Gal: “[...] estão dizendo aqui que o que a Gal Costa está fazendo é novidade. Pois eu vi na Itália, há uns três anos, uma cantora cantando do mesmo jeito, despenteada do mesmo jeito e dando aqueles

gritos cavernosos”. A compositora e intérprete de *Ouçá* diria ainda: “O problema é que aquele grito que ela dá me dá um certo nojo, sempre me dá uma sensação estranha na pele. Mas pode ser que eu me recupere”. Parece que Maysa se recuperou. Tanto que, em 1975, um clipe do programa dominical *Fantástico*, da TV Globo, reuniu as duas cantoras para uma “transa” musical: Gal cantou *Resposta*, sucesso composto e gravado por Maysa em 1957; e esta interpretou *Coração vagabundo*, canção de Caetano gravada por Gal oito anos antes, no LP *Domingo*<sup>134</sup>.

### 3.1.15 Noites de “loucuras”

Meses depois do rompimento com a TV Record, Caetano Veloso e Gilberto Gil já eram agentes detentores de consideráveis capitais simbólicos no campo cultural brasileiro, quando se apresentaram no 3º Festival Internacional da Canção, organizado pela TV Globo em setembro de 1968. Porém, esse capital não se lhes revelou favorável ali, no palco do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), onde ocorreram as eliminatórias do Festival. A plateia era predominantemente formada por jovens estudantes identificados com o ideário de inspiração nacionalista e esquerdizante, tendência que se opunha às propostas tropicalistas e preferia a “autêntica” música brasileira, sem interferências estrangeiras. Apresentavam-se, portanto, diante de adversários, em termos estéticos. Ao apresentar *Questão de Ordem*, na qual se inspirava no canto falado do guitarrista norte-americano Jimi Hendrix, Gil foi vaiado pelo público e teve sua canção desclassificada pelo júri. Caetano, por sua vez, cantou e apresentou seu *happening* com *É proibido proibir*<sup>135</sup> – e, mesmo tendo sido vaiado, foi classificado pelos jurados para a etapa seguinte. E foi então, nas semifinais do Festival, que ocorreu o *happening* que, por ora, mais nos interessa. Ao entrar no palco, o baiano estava decidido a provocar. Afinal, seu número musical não envolvia apenas a canção. Havia comunicações a fazer por meio de roupas, gestos e d’Os Mutantes, em plena sintonia com o imaginário dos Beatles.

<sup>134</sup> Informações disponíveis em: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com/2010/11/televisao-maysa-gal-no-fantastico-1975.html>. Acesso em: 6 de março de 2022.

<sup>135</sup> Caetano compôs essa canção a pedido de seu empresário, Guilherme Araújo, depois que este lhe mostrou uma reportagem da revista *Manchete* sobre os protestos dos estudantes em Paris, em maio de 1968. A revista trazia uma fotografia em que se via a frase “É proibido proibir” pichada numa parede. (VELOSO, 2017, p. 305)

Caetano vestia roupas de plástico coloridas, adornadas por colares com lâmpadas e dentes de animais. Enquanto cantava, repetia, com a pélvis, gestos para a frente e para trás, como se simulasse uma relação sexual. Anos depois, o compositor descreveria seu gesto como um “rebolado cubano-baiano” (VELOSO, 2017, p. 311). A introdução de *É proibido proibir*, criada pelo maestro Rogério Duprat, era intencionalmente longa e atonal: um emaranhado de imagens sonoras que se confundiam e formavam algo diferente da maioria das canções populares da época. Isso já foi suficiente para motivar as primeiras vaias. Assim que Caetano começou a cantar, o volume de vaias se intensificou e, afinal, explodiu, quando o hippie estadunidense Johnny Dandurand adentrou o palco e começou a se contorcer e entoar urros e grunhidos ininteligíveis. Aí, ainda que o cantor esperasse por reações negativas a toda aquela provocação que planejara, tornou-se difícil prosseguir com o roteiro da forma como o havia pensado originalmente. Diante dessa interrupção, Caetano, então, viu-se levado a subverter a própria apresentação, improvisando e, em seguida, dando origem ao que viria a se tornar um novo *happening*. O artista parou de cantar e, acuado, começou a fazer uma espécie de desabafo em forma de manifesto, aos berros. Os Mutantes, no entanto, continuaram a tocar, extraindo acordes agressivos e distorcidos de seus instrumentos elétricos. E foi esse som, aliado ao das vaias, xingamentos e palavrões do público, que embalou o discurso improvisado de Caetano. Uma série de frases catárticas, entremeadas de componentes que transcendem o conteúdo puramente musical:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês tem coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado. São a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! [...] Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir esta estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa, que juventude é essa? (VENTURA, 2018, p. 201)

Além de vaiar e insultar os artistas, o público passou a atirar tomates, papéis amassados, pedaços de madeira, etc. Embora os espectadores tentassem abafar-lhe a voz, Caetano continuava a discursar. Em dado momento, chamou Gil, que estava na plateia, e este subiu ao palco para postar-se ao lado do companheiro. O público já lhes havia dado as costas.

Debochados, os Mutantes imitaram o gesto: sem parar de tocar, também viraram as costas para o público.

Gilberto Gil está aqui comigo pra nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez! Nós só entramos em festival pra isso, não é, Gil? Não fingimos, não fingimos que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês? E vocês? (VENTURA, 2018, p. 202)

Antes de dar sua fala por concluída, Caetano relacionou a política à estética, estabelecendo um entrelaçamento dos campos nos quais se davam as disputas simbólicas que levaram às vaias e ao *happening*: “Se vocês, se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto!” (VENTURA, 2018, p. 202).

Apesar da interrupção no Tuca, os baianos encontraram outras formas de fazer valer suas “verdades”. Em outubro de 1968, enquanto eram realizadas as finais do FIC no Maracanãzinho, Caetano, Gil e os Mutantes, com a presença ainda da velha conhecida dos baianos, Nara Leão, fizeram uma série de espetáculos na boate Sucata, no Rio de Janeiro. Ali, num *show* fechado, levaram de fato “às últimas consequências”, como queria Caetano, as ousadias praticadas no Festival. Mantiveram as guitarras elétricas, o figurino, o repertório – incluindo as vaiadas *Questão de ordem* e *É proibido proibir*, além de outras pérolas tropicalistas – e a disposição para novos *happenings*. Caetano, muitas vezes, estirava-se no chão, plantava bananeira, cantava deitado, enfim. O *show* seria descrito por Caetano, décadas depois, como “possivelmente a mais bem-sucedida peça do tropicalismo” (VELOSO, 2017, p. 311), por ter sido “a que melhor expunha nossos interesses estéticos e nossa capacidade de realização” (VELOSO, 2017, p. 311). O jornal *Última Hora*, aparentemente, interpretou o conteúdo do espetáculo de outra forma, pois, no dia 11 de outubro, anunciou: “Show é noite de loucura com happening de Veloso”. Sob esta manchete, o pequeno texto chamava para a reportagem completa, adiantando que: “O ‘show’ de Caetano, Gil e Mutantes estava no auge quando a moça se levantou e interveio aos gritos: ‘Para, para! Isto é uma apelação! Fora! Fora!’ Veloso & Cia. não poderiam perder a deixa e o espetáculo foi num crescendo à loucura, até terminar no ‘happening’, Caetano estirado no chão, a música trepidante, o frenesi” (CALADO, 1997, p. 228).

Enquanto durou, a temporada dos tropicalistas na boate Sucata manteve a casa lotada. Mas essa manifestação também acabou por ser interrompida por agentes que se opunham às

propostas dos tropicalistas – e, desta vez, não eram jovens estudantes de esquerda. Agora, as reações negativas se haviam iniciado em parte da imprensa – um setor, aliás, em que eles encontraram intensa oposição, embora também tenham sido bem recebidos em alguns setores. Apesar de a *Última Hora* ter classificado o show como uma “noite de loucura” (CALADO, 1997, p. 228), o jornalista José Carlos Oliveira, do *Jornal do Brasil*, aprovou o show e as ligações dos baianos com o pop internacional: “Nunca nenhum espetáculo me pareceu representar, como esse, a alegria de viver. Estamos revivendo o instante em que os Beatles surgiram numa caverna de Liverpool” (CALADO, 1997, p. 232). Mas é preciso lembrar que, naquele período de radicalização, os embates simbólicos também ocorriam no interior da hierarquia militar que então governava o país. Em breve, os militares iriam decretar o AI-5. E os tropicalistas, embora não se encaixassem no estereótipo da oposição de esquerda daqueles tempos, também incomodavam os conservadores e o poder instituído, por seu discurso de contestação estética, política e comportamental. “Éramos mais difíceis de decifrar”, recordaria Gil (GIL e ZAPPA, 2013, p. 131). Difícil, mesmo, pois, se os baianos vinham sendo visados pelos militares, também não eram poupados pelas esquerdas mais clássicas. No dia em que Caetano foi vaiado, no palco do Tuca, Gil comentou, em entrevista ao *Jornal da Tarde*: “Não temos culpa se eles não querem ser jovens. É isso mesmo, querem que a gente cante sambinhas. Mas não tenho raiva deles não, eles estão embotados pela burrice que uma coisa chamada Partido Comunista resolveu pôr nas cabeças deles” (CALADO, 1997, p. 223). Dias depois das vaias, foi Caetano quem se manifestou, desta vez ao *Jornal do Brasil*: “Eu conheço quase todas as pessoas que me xingavam, lá no Tuca. [...] Realmente, no Brasil, existe um tipo de pensamento, *soit disant*, de esquerda, que não quer nos suportar. Talvez seja o momento de deflagrar a briga, mas que eles eram inimigos eu já sabia” (CALADO, 1997, pp. 225-226). Uma observação importante: ao se referir ao “pensamento” que identifica no Brasil, Caetano o define como “*soit disant*, de esquerda”. A expressão francesa *soit disant* é traduzida como “supostamente”. Ou seja, o artista define tal corrente como “supostamente, de esquerda”, como que questionando se seus adeptos de fato se encaixariam no lado *gauche* do espectro político brasileiro de então. Talvez o compositor se referisse às posturas conservadoras que, em matéria de música popular, eram manifestadas pela maioria das pessoas que se identificavam como sendo de “esquerda”.

Mas, embora a esquerda não compreendesse, e nela Caetano identificasse parte de seus “inimigos”, foi mesmo da direita que partiram as reações mais exacerbadas – ou, por

outra, as consequências dessas reações foram sentidas de maneira mais drástica, visto que era o lado destro do espectro político que detinha, então, o monopólio da violência simbólica legítima. Eis que se configurou, portanto, o ápice do que afetos como medo e desejo, aliados à falta de informação e de compreensão, poderiam provocar. Surgiu uma série de boatos na imprensa de que, em suas apresentações na boate Sucata, “Caetano e Gil apareciam enrolados na bandeira brasileira e cantavam ‘o Hino Nacional enxertado de palavrões’” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 116). Outro elemento do *show*, também motivador de polêmicas e maledicências, foi um estandarte produzido por Hélio Oiticica, que trazia a frase “Seja marginal, seja herói”, juntamente com a imagem do bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia carioca havia pouco tempo. Publicados em alguns jornais, esses boatos foram disseminados pelo apresentador Randal Juliano<sup>136</sup>, em programas de rádio e televisão (por sinal, um desses programas, apresentado por Juliano na TV Record, chamava-se *Guerra é guerra*). Baseando-se em recortes de jornais que, segundo alegou anos depois, foram-lhe repassados por sua produção, o apresentador fez comentários críticos sobre a “baderna” (CALADO, 1997, p. 233) que essas publicações diziam ocorrer durante os *shows* na boate Sucata. Sem sequer checar a veracidade de tais informações, Randal Juliano tomou-as por verdadeiras e se pôs a exercer o poder de nomeação que seu prestígio como comunicador de rádio e televisão, naquele momento, podia lhe garantir. “Condenou” Caetano e Gil por fazerem a suposta “paródia” com o Hino Nacional. O problema é que, entre os muitos ouvintes de seus programas, estavam autoridades policiais da ditadura militar. E, mesmo que não estivessem ouvindo, essas autoridades ficariam sabendo da polêmica que ali se instaurava a partir dos shows na Sucata.

Diante da força que os boatos estavam adquirindo, a imprensa começava a publicar notas sobre suposta irritação de oficiais do exército diante da possibilidade de que o cantor pudesse ter profanado a canção-símbolo oficial da pátria. Caetano chegou a divulgar um desmentido por meio da imprensa:

---

<sup>136</sup> Em 1992, em entrevista a Jô Soares no SBT, Caetano mencionou pela primeira vez em público o nome de Randal Juliano como responsável por sua prisão, em razão das acusações e dos comentários críticos feitos pelo apresentador no rádio e na TV em 1968. Em entrevista ao mesmo programa, dias depois da menção de Caetano a seu nome, Randal Juliano confirmou ter comentado uma nota segundo a qual “Caetano e Gil haviam causado uma baderna numa casa noturna do Rio de Janeiro ao cantarem uma paródia do Hino Nacional”. O apresentador disse ainda: “Se eu adivinhasse, se eu intuísse, se eu percebesse, se eu tivesse uma premonição qualquer, um aviso vindo de qualquer lugar deste mundo, ou de outro mundo, de que os fatos aconteceriam como aconteceram, eu jamais teria tomado aquela iniciativa. Eu teria sacrificado até a minha posição de comentarista, e abdicado do meu direito de comentar uma informação no jornal”. O programa *Jô Soares Onze e Meia* com a entrevista de Randal Juliano está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HGQCzV6cERk>. A entrevista de Caetano, no mesmo programa, pode ser vista em [https://www.youtube.com/watch?v=Z4NmM6w9d\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=Z4NmM6w9d_4). Acessos em 19 de dezembro de 2018.

Os militares devem lembrar-se de que o *Hino Nacional* não é um hino de guerra, nem uma canção militar, mas uma marcha civil, feita para os civis, e que pode ser cantado em qualquer lugar. [...] Nós estamos fazendo um show na Sucata e nesse show acontecem muitas coisas, mas uma coisa que não aconteceu foi o *Hino Nacional*. Não cantei o *Hino Nacional*. Aliás, a última vez que cantei o *Hino Nacional* foi durante a Passeata dos Cem Mil. Prefiro músicas líricas a hinos patrióticos. (CALADO, 1997, p. 232)

Diante da “bola de neve” de falsas informações que se formava à medida que repetia as críticas aos tropicalistas no rádio e na televisão, Randal Juliano chegou a ser convocado a depor na sede do 2º Exército. E, segundo Calado (1997, p. 233), “acabou assinando uma denúncia formal, como se pudesse testemunhar um fato que, na verdade, jamais presenciou”. O jornalista Zuenir Ventura relata de forma objetiva a maneira como o radialista contribuiu para que os eventos se precipitassem: “O show, a bandeira de Hélio, alguns acordes que Os Mutantes dedilhavam ao violão e que os censores confundiram com o Hino Nacional, tudo isso, mas principalmente a campanha de delação de um certo Randal Juliano, que todo dia pedia pela rádio e TV a prisão de Caetano, levaram à proibição do show por um juiz, a ridículas acareações entre [Ricardo] Amaral e Caetano, e à prisão do compositor, logo depois do AI-5” (VENTURA, 2018, p. 203).

Em razão do que se dizia sobre o estandarte de Hélio Oiticica e, levando em consideração a amplificação dos boatos pela imprensa, autoridades policiais, de fato, tentaram censurar o espetáculo. Um promotor público exigiu do proprietário da Sucata, Ricardo Amaral, que o estandarte fosse retirado do palco. Já um delegado tentou forçar Caetano a assinar um documento em que se comprometeria a não falar durante a apresentação. O artista, que, como vimos, negava ter cantado o Hino Nacional na Sucata, recusou-se a acatar a recomendação e ainda denunciou a tentativa de censura – na presença do próprio promotor – enquanto cantava *É proibido proibir*.

No dia seguinte, sob a justificativa de que a autoridade do promotor fora desacetada, a boate foi interditada, e o espetáculo, encerrado. Mas Caetano, ainda assim, não parecia intimidado. Ou, se se sentia acuado, seguia a lógica e radicalizava em suas investidas. Em meio às represálias, ainda teve fôlego para dizer: “O importante é não abrir concessões à repressão e assim vou continuar agindo, sem pensar onde possa parar, ou eu ou minha carreira. E é exatamente por isso que somos tão perseguidos, porque somos incômodos de verdade. Não nos limitamos ao blá-blá-blá. Somos a própria revolução encarnada” (CALADO, 1997, p. 233).

Essa autoimbuída encarnação revolucionária ainda seria demonstrada através de ousadas e *happenings* protagonizados ao vivo pelos tropicalistas no programa semanal que eles finalmente conseguiram viabilizar, após ter assinado contrato com a TV Tupi. *Divino, maravilhoso*, transmitido entre outubro e dezembro de 1968, trazia o mesmo elenco de artistas, incluindo convidados, e o conteúdo já ensaiado nos *shows* da Sucata, com adaptações para o formato televisivo. As alterações, a fim de tornar o espetáculo viável no novo veículo, não chegavam a diminuir o impacto que as apresentações tinham junto ao público – a exemplo de um número em que Caetano cantava a marchinha *Boas festas*, de Assis Valente, mantendo um revólver apontado para a própria cabeça<sup>137</sup>. Ou no programa em que Gil interpretava Jesus Cristo numa reprodução tropicalista da Santa Ceia, na qual ele e seus “discípulos” devoravam frutas e bacalhaus que, em seguida, eram jogados para a plateia, à maneira do que o apresentador “tropicalista” Abelardo Barbosa, o Chacrinha, fazia em seus programas de auditório na televisão (CALADO, 1997, pp. 235 e 238). Havia, deliberadamente, o propósito de radicalizar na mobilização de afetos que os números musicais poderiam ser capazes de provocar nos telespectadores e nos próprios agentes com quem o grupo se digladiava simbolicamente.

Depois desses embates nos últimos meses do ano, e poucos dias depois de decretado o AI-5, conforme nos informou Zuenir Ventura (2018), Gil e Caetano foram presos. Eles passaram o réveillon num presídio carioca e só saíram da cadeia depois do carnaval de 1969. Amargaram ainda quatro meses sob vigilância policial em Salvador. Em julho, embarcaram para um exílio na Europa, sem previsão de retorno ao Brasil. Só puderam voltar em definitivo após dois anos e meio, em 1972. Mas a presença de ambos, apesar de sua ausência física, seria sentida de diversas maneiras. Gal Costa, agora conhecida nacionalmente desde sua participação no álbum coletivo *Tropicália ou panis et circensis*, com a interpretação de *Baby*, e ainda com a performance ao cantar *Divino, maravilhoso* no Festival de Música da TV Record, ambos em 1968, seria a porta-voz oficial das canções da dupla, enquanto estivessem fora. O sucesso da cantora se intensificaria com seus dois primeiros álbuns individuais, que seriam lançados pela Philips naquele ano de 1969. Outros cantores e compositores, como Paulo Diniz, Elis Regina, Erasmo Carlos e até mesmo Roberto Carlos, também gravariam composições dos baianos ou fariam questão de mencioná-los nominalmente em suas canções.

---

<sup>137</sup> Segundo CALADO (1997, p. 251), Caetano se inspirou em *Terra em transe* para compor a cena. A letra de *Boas festas* ironiza o espírito natalino. Além disso, o baiano Assis Valente era negro e bissexual, e realmente se suicidou em 1958, aos 47 anos.



### 3.1.16 As contradições da “transa” com *O Pasquim*

Além dos artistas mencionados acima, também *O Pasquim* seria um canal de comunicação entre os baianos e o Brasil. Quando a primeira edição do jornal chegou às bancas, em 26 de junho de 1969, Gil e Caetano estavam submetidos ao que Bourdieu (1998) chamou, como já expusemos aqui, de “monopólio da violência simbólica legítima” – ou seja, a função autoatribuída pelo Estado de nomear e classificar as pessoas sob seu poder da forma como julgar mais apropriado. Enquanto o jornal surgia, os baianos, simbolicamente, “desapareciam” do convívio entre os brasileiros – ou, pelo menos, essa era a intenção das autoridades militares quando os prenderam, e quando decidiram expulsá-los do país, classificando-os com o epíteto, posteriormente revelado, de *personas non gratas*.

A “transa” entre o jornal e a dupla de baianos seria eivada de contradições e nuances – as quais são analisadas de forma mais esmiuçada em Nunes (2016), na dissertação de Mestrado<sup>138</sup> que antecedeu esta tese. Enquanto as boas relações duraram, Caetano enviava da Inglaterra, semanalmente, artigos para serem publicados n’*O Pasquim*. Até que, com a destruição da frágil hierarquia interna que se mantinha na redação do jornal desde sua fundação, *O Pasquim* passaria a modificar sua linha editorial em relação aos baianos que, antes, apareciam sob uma ótica invariavelmente positiva em suas páginas. O tempo passado na prisão, na esteira do AI-5, automaticamente os punha na condição de “vítimas” da arbitrariedade do regime militar. Isso levou a que os antigos desentendimentos com as esquerdas viessem a ser aparentemente deixados para trás, já que estavam todos na mesma condição de cerceados. A isso, aliava-se o fato de que a imprensa, sob censura, não podia informar sobre a prisão da dupla. Tudo isso levou a que também os baianos fossem atingidos pela onda de solidariedade para com os vitimados pelo regime – eles que, até bem pouco tempo antes, encontravam-se em meio ao fogo cerrado que lhes vinha tanto da direita quanto da esquerda. A natureza dos afetos em relação a eles, portanto, modificou-se.

Entre 1969 e 1971, os leitores se habituaram a ver os rostos de Caetano Veloso e Gilberto Gil nas páginas do semanário, em fotografias e charges, e leram tantas vezes seus nomes que talvez não imaginassem que, na redação, os baianos estivessem longe de ser uma

---

<sup>138</sup> NUNES, Givanildo Brito. *Entre o riso e o insulto: O Pasquim, Caetano, Gil, Simonal e as lutas simbólicas nos anos de chumbo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade em 23 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/06/Dissert.-Givanildo-Brito-Nunes.pdf>. Acesso em: 13 de junho de 2022.

unanimidade. No entanto, de forma harmoniosa ou não, essa coexistência pode ser verificada nesse período. A partir do momento em que Caetano e Gil retornam ao Brasil em definitivo, em 1972, há uma mudança na relação de ambos com o jornal. Desaparece a aparente sintonia de antes e começa a campanha de estigmatização que culminou com a criação do termo “bahunos” para designá-los como “bárbaros”, “invasores” do reduto carioca. Se os artistas têm sua condição de baianos ressaltada, e esta ainda é reforçada posteriormente pelo neologismo, que une ao gentílico “baiano” o epíteto de “huno” (ou seja, referência a um dos mais conhecidos povos tidos historicamente como “bárbaros”), então não haveria lugar para os dois grupos – ipanemenses e “bahunos” – na mesma “trincheira” – pelo menos naquele momento.

Na edição número 141, que foi às bancas em 14 de março de 1972, uma charge de Ziraldo, sob o título “Ziraldo e a invasão”, mostrava a praia de Ipanema abarrotada, de forma que não há um único espaço que não esteja ocupado por algum personagem. Um deles diz: “Essa praia era uma beleza antes da invasão dos bahunos” (ZIRALDO, 1972, p. 10). Ao fundo, no desenho, está o Píer de Ipanema: uma grande armação de ferro e madeira que avançava cerca de trezentos metros mar adentro, para a construção de um emissário submarino. Enquanto a obra durou, entre 1970 e 1973, o local foi ponto de encontro para surfistas, artistas e “desbundados” em geral, além de multidões de curiosos. (CASTRO, 1999, pp. 296-297).

Por mais que seu significado construído historicamente possa ser criticado e discutido, a palavra “bárbaro” define povos que invadiam, saqueavam e pilhavam territórios alheios. Seria essa, então, a imagem que a “patota” passava a ter dos baianos? O que levou o jornal a uma mudança tão brusca de postura em relação a determinado assunto? Se a presença dos baianos se fizera tão frequente entre 1969 e 1971, isto se deveu a Tarso de Castro, o primeiro editor-chefe do semanário, e Luiz Carlos Maciel, colaborador desde o início e uma espécie de “braço-direito” de Tarso dentro da redação. Eram eles os dois integrantes d'*O Pasquim* que, por simpatizarem com os baianos, davam sustentação à aparente harmonia entre o jornal e a dupla de compositores.

Em 1971, em razão de uma série de desentendimentos internos, a convivência tornou-se insustentável e Tarso foi afastado do cargo de editor. Houve, então, a substituição de uma visão consensual da “realidade” por outra, bem diferente – e isso foi determinante para várias mudanças na linha editorial do jornal. A análise feita aqui, que relaciona o início da campanha

contra os “baiunos” à ascensão de Millôr ao cargo de chefia na redação, em lugar de Tarso, baseia-se num ponto de convergência entre os relatos de Luiz Carlos Maciel, Jaguar e Jorge Mautner, os três ex-integrantes d'*O Pasquim* que foram ouvidos para este trabalho.

Então morando em Londres, Mautner iniciara uma ligação orgânica com Caetano e Gil, e já era próximo da contracultura, do “desbunde”, do pop internacional e de tudo o que esses assuntos significavam. O escritor tratava desse universo nos artigos que também passara a enviar para *O Pasquim*. Como já dito, esses assuntos eram associados aos baianos, fora da “patota”, e a Maciel, dentro dela. Na edição 101, de 10 a 16 de junho de 1971, no artigo *Caetano, Gil e eu*, Mautner trata da convivência com os amigos em Londres. Eis alguns trechos:

[...] Os baianos são o mel, a bondade, a ternura, o cristianismo, a generosidade, o amor de um Brasil que só agora descobri através deles. [...] Caetano Veloso é preocupadíssimo com assuntos dos mais variados, de filosofia à história, e sua casa é um centro de discussões de onde emana uma luz de aurora renascentista. [...] Nossos diálogos são muito estranhos porque ele é um poeta, um dos maiores poetas brasileiros, com agudíssima informação, um prestidigitador, um demiurgo cujas referências estarão sempre localizadas no Brasil, na Bahia. Na querida Bahia. Eu sou um desintegrado, um indivíduo dissolvendo-se em cacos internacionais. Um escritor pop. Vejo Caê como um rei oriental, com abanos, corte, dengosidade baiana, registrando o mundo e as incríveis contradições da nossa época através desta peculiar posição. [...] Gil possui uma serenidade, uma tranquilidade de quem realmente está em relação desalienada com o seu trabalho. Caminha para um ascetismo de dedicação integral para com a música, eu diria que o seu ser poético, todo seu sistema nervoso, tudo nele, se encaminha para um contínuo processo de crescimento e desalienação na simplicidade reencontrada.

Numa redação dividida entre um grupo minoritário, mas ainda dominante, embora fragilizado, que nutria simpatia pelos baianos; e outro majoritário e oposicionista, com opinião diferente e prestes a fazer valer seu “consenso”, é de se imaginar que um artigo como esse tenha provocado polêmicas internas. Com o crescimento da influência de Millôr nas decisões da redação, os critérios de publicação mudaram. Jaguar assegura que o humorista “demitiu o Mautner por causa de um artigo”<sup>139</sup>. Millôr dedicou especial atenção ao artigo *O pop urbano de Noel Rosa*, publicado por Mautner n’*O Pasquim* 133, de 18 a 24 de janeiro de 1972, em que o autor tece loas ao compositor, embora, num trecho, critique o que considera, em Noel, “o seu anti-semitismo pequeno-burguês e rançoso” (MAUTNER, 1972, p. 10). No

---

139

Entrevista de Jaguar ao autor, em 22 de outubro de 2015.

artigo intitulado *Em defesa de Noel Rosa*, publicado no número 137, Millôr desanica Mautner e sua argumentação e ainda critica uma “mistificação” de Gil e Caetano.

[...] Escrevo a respeito do artigo do Mautner sobre Noel. [...] artigo que é uma verdadeira mistificação. É bem verdade que o autor não existe. Isto é, nunca o vi. O Francis, dos Estados Unidos, me escreveu várias vezes protestando contra as besteiras dos artigos dele disfarçadas de psico-metafisismo, [...] Estou quase certo de que tudo não passa de uma brincadeira do Jaguar, nosso supereditor, apoiada pelo editor Sérgio Augusto: Mautner deve ser um pseudônimo a mais dos tantos que venho combatendo desde o início do jornal. Este pseudônimo tem escrito artigos só para endeusar, da maneira mais absurda e mais ruborizante (eu, Caetano, morreria de vergonha se um íntimo meu, Francis ou o Ziraldo, comesse a escrever diariamente, nos jornais, artigos dizendo que eu sou um santo, eu sou lindo, eu sou papa, eu sou Deus) o Caetano e sua turma. Chega, meninos, não há mais saco que aguento! A paróquia está com o dela cheio. Eu, pessoalmente, desconfio de qualquer herói que lucra com o seu ideal. E o que esse pessoal tem faturado em matéria de prestígio e gaita propriamente dita não é normal. Sofrimento? Bem, só aqui n'O Pasquim, eu contabilizo 5.000% mais de sofrimento político do que no lado dos santos canoros.

Agora, você já viu, Lessa, algum artigo do Mautner – e dos outros pseudônimos do Jaguar – afrontando, de verdade, um poderoso do dia, mesmo que seja desses poderosos de Caderno B? Não, porque é preferível falar “no amor e na paz”. Essa tarefa, de se queimar, fica pros humoristas, fica pro Henfil, que só no cemitério dele, se queimou com trinta potentados e vinte organizações. [...]

Acho o artigo, toda essa artigalhada, toda essa posição impostada e intelectualizante, inteiramente artificial e contra a cultura verdadeira que conheço e pode até ser pobre, mas é a única que eu tenho: a cultura do Méier, bairro que compreende (duplo sentido) Vila Isabel. Mautner; não acho você sério. Se percebe? (FERNANDES, 1977, pp. 111-113)

Jaguar, décadas depois, resumiu a situação: “O Jorge Mautner, coitado, foi uma vítima. Levou porrada do Millôr de todo jeito”<sup>140</sup>. Já Mautner, ao relatar sua experiência com *O Pasquim*, ao qual se refere como uma “revista nefasta”, referenda involuntariamente o que Jaguar também já havia dito sobre a relação de Millôr com os baianos.

Eu escrevia para *O Pasquim*. Aí, depois, de repente, começou uma campanha racista contra os “bahunos”. Millôr Fernandes, vários deles, todos. Foi uma fase mais medonha e que foi ciúmes do Gil e do Caetano, pelo sucesso deles e por racismo intrínseco, mesmo. Totalmente racismo. [...] E eu fui também expulso. É o Millôr Fernandes, totalmente. Todos eles, menos o Maciel<sup>141</sup>.

Luiz Carlos Maciel sintetiza a hostilidade que veio a existir entre *O Pasquim* e os baianos em basicamente dois aspectos. O primeiro diria respeito às flagrantes diferenças

<sup>140</sup> Entrevista de Jaguar ao autor, em 22 de outubro de 2015.

<sup>141</sup> Entrevista de Jorge Mautner ao autor, em 20 de outubro de 2015.

ideológicas e comportamentais entre ambas as partes, que, a partir de determinado momento, à medida que os embates simbólicos chegaram a consequências mais avançadas, tornaram-se incompatíveis num mesmo espaço. Maciel se refere ao que considera um embate entre poderes de naturezas diferentes:

O poder d'*O Pasquim* era um poder pré-estabelecido pela esquerda, politicamente. O poder de Caetano e Gil era um poder em ascensão. Era uma coisa que tinha aparecido e que estava crescendo. E, por mais que quisessem impedir esse crescimento, não puderam. A caretice não conseguiu impedir. Era uma coisa irresistível. Acho que ficou bem clara a divisão de campo. E, n'*O Pasquim*, tinha isso, era todo mundo reacionário, tradicionalista. Pergunta pro Jaguar se ele apoiou Caetano e Gil. Não, ele vai dizer: “não, nem me meto nisso! Não quero saber”. Por quê? Porque ele não queria bater de frente com o Millôr. Só por causa disso. Tinha medo do Millôr<sup>142</sup>.

Outro aspecto apontado pelo jornalista e escritor é de ordem geográfica, como que a endossar as alegações feitas por Mautner. Para Maciel, Millôr e seus companheiros não chegavam a ver nos baianos uma ameaça, mas também não aceitavam de bom grado a “transa” que Tarso havia iniciado entre eles e *O Pasquim*:

Eles achavam só que aquilo estava fora do que eles acreditavam que era sério. Mas achavam que era uma palhaçada. Não sei, mas talvez o Mautner tenha razão de que houvesse um certo racismo, também. Porque tem esse negócio antinordestino, que no Rio de Janeiro nunca se achou que tivesse muito, mas alguma coisa deve ter [...] <sup>143</sup>.

O fim do exílio e o retorno dos baianos ao Brasil ocorreram pouco depois das mudanças na estrutura da hierarquia interna da “patota” e o consequente estabelecimento de uma nova concepção de “senso comum” na redação. O rosto e o nome de Caetano deixam de figurar nas páginas d'*O Pasquim* na condição de colaborador fixo. Em declarações à revista *Veja*, poucos meses após retornar de Londres, Caetano se referia às críticas de que vinha sendo alvo na imprensa. A edição de 5 de abril de 1972 informa que “[...] Caetano queixa-se principalmente das críticas do semanário 'O Pasquim' (para o qual mandava artigos da Inglaterra, até que por fim não lhe 'enviavam mais o dinheiro, conforme combinado)’” (p. 14). [...]. Já a *Veja* de 19 de abril atribui a Caetano mais uma queixa: “*O Pasquim* ficou aborrecido porque aumentei o preço de meus artigos, de 300 para 500 cruzeiros” (VELOSO, 1972, p. 81).

<sup>142</sup> Entrevista de Luiz Carlos Maciel ao autor, em 21 de outubro de 2015.

<sup>143</sup> Entrevista de Luiz Carlos Maciel ao autor, em 21 de outubro de 2015.

## 4. ESTAÇÃO 3 – BRASIL

*De tanto ver triunfar as nulidades, hei de vencer.*  
(José Carlos Capinan)

*O samba é pai do prazer/ O samba é filho da dor*  
(Caetano Veloso, *Desde que o samba é samba*)

### 4.1 DORES E DELÍCIAS

#### 4.1.1 “Transas” entre sexualidade e política

Tanto os momentos de dor quanto os de prazer são eivados de mobilizações afetivas que, por intermédio da memória, como veiculadora de lembranças, dão margem à criação. A um agente que se dedica às artes musicais, pode-se classificá-lo como um corpo transfigurado num constante instrumento criativo (não que os que não se dedicam às artes não sejam capazes de criar – afinal, a criação não é exclusiva dos artistas, mas é inerente ao indivíduo forjado num espaço social; mas, neste trabalho, a ênfase é dada à criação artística). Afinal, qualquer experiência, negativa ou positiva, pode-se prestar à experiência da criação – a depender da maneira com que o agente se dedica a possíveis tomadas de posição. No caso da privação da liberdade, quando o espaço físico se reduz aos poucos metros quadrados de uma cela, o agente se põe em contato mais intenso com o próprio “passado virtual”. O que, em outras palavras, pode-lhe reduzir ou ampliar o espaço de possíveis. Trata-se de algo muito subjetivo, variável de acordo com as disposições inscritas no *habitus* de cada um. No caso de Gil e Caetano, quando estiveram presos, embora tenham reagido de maneiras diferentes àquela realidade imposta pela ditadura militar, ambos se deram ao exercício da criação. As canções compostas na prisão surgiram a partir de mergulhos na “virtualidade”, marcadas por lembranças que vieram à tona a partir da mobilização afetiva a que estavam expostos. Como em toda e qualquer criação musical, elementos vivenciados antes e agora (embora sem a temporalidade do que se entende por “passado” e “presente”), particulares e alheios se fundem num amálgama que, “devorado” e deglutido, dá origem à “informação nova” que posteriormente repetirá o mesmo procedimento junto a outros agentes em outras situações.

Ainda que estivessem privados da convivência com o “grupo” de que faziam parte, e também das outras pessoas que os circundavam, Caetano e Gil os mantiveram consigo por meio da memória. E se puseram a compor canções que, posteriormente, foram gravadas e

chegaram às gerações seguintes, trazendo consigo (até outros contextos, bem diferentes) informações que diziam respeito ao ambiente em que foram criadas. *Terra*, de Caetano, é uma delas, embora tenha sido composta anos depois do episódio da prisão. Tal canção se ancora numa materialidade empírica inusitada: as primeiras fotografias que mostravam a totalidade do planeta Terra, feitas de fora da atmosfera terrestre por astronautas tripulantes da missão norte-americana Apolo 8 e publicadas no Brasil em dezembro de 1968 pela revista *Manchete*. A publicação chegou a Caetano pelas mãos de sua esposa Dedé, enquanto o artista estava num presídio em Realengo, zona oeste do Rio de Janeiro. Eis um trecho da letra: “Quando eu me encontrava preso/ Na cela de uma cadeia/ Foi quando vi pela primeira vez/ As tais fotografias/ Em que apareces inteira/ Porém lá não estavas nua/ E sim coberta de nuvens [...]”. No refrão, o compositor desfaz eventuais dubiedades sobre a origem dessa nudez feminina ao entoar “Terra! Terra!”. Privado de liberdade, o artista se vale das fotografias para evocar aquilo de que não pode dispor. Ou seja, o próprio planeta em que vive. Eis que se afiguram aqui, uma vez mais, o medo e o desejo – só que, neste caso, não para embasarem uma narrativa fantasiosa, e sim para permearem, como afecções que são, uma criação artística. O medo de não poder dispor novamente da liberdade; e o desejo ardente pela figura feminina distante.

[...] eu considerava a ironia de minha situação: preso numa cela mínima, admirava as imagens do planeta inteiro, visto do amplo espaço. [...] Esse acercamento sensual que se insinua na consideração de que a Terra não estava “nua” nas páginas da revista, embora no instante de fazer a canção eu não me desse conta, me veio à mente sem dúvida por causa das outras fotografias que mais me impressionavam na cela do PQD: as de mulheres seminuas que me enchiam de desejo e com que sonhava todas as noites. (VELOSO, 2020, pp. 105-106)

Desejo e temor, entrelaçando-se, também impuseram mobilizações à subjetividade do compositor quando, tendo sido transferido do quartel da Polícia Especial para o dos Paraquedistas do Exército, viu-se subitamente tomado pelos impulsos da libido de que se vira abandonado desde a prisão. O renascimento do desejo, se o deixava em êxtase, era de repente reprimido pelo temor proveniente de antigas reminiscências de ordem moral – a qual tinha direta relação com a culpa imposta por certos aspectos da educação religiosa. Era um jogo de vai-e-vem: o desejo de entregar-se à “tentação” de se satisfazer – ainda que solitariamente – é barrado, de repente, por limitações morais que remetiam à infância. Sucumbia-se a certa narrativa de punição que era difundida e, de certa forma, “naturalizada” como “realidade”. A possibilidade de se deliciar com o prazer cede ao medo inconsciente – uma operação permeada por certa dor angustiosa.

À hora do banho [...] eu me surpreendia com assombrosas ereções espontâneas, sentindo-me à beira de um orgasmo. Depois de eu já estar resignado a ter libido zero para sempre, esse prodígio me dava uma alegria maior do que eu estava preparado para suportar. Mas, antes que eu me decidisse a ir até o fim, a masturbação tornou-se o tabu por excelência no meu sistema interno de controle do devir. [...] Ato solitário acusado primeiro de profanar o templo do corpo, depois, de dissipar suas energias, por fim, de retardar a maturidade sexual, a masturbação logo é identificada com um afrouxamento da concentração necessária para o eu enfrentar as forças que se lhe opõem. É um contato direto com a realidade do sexo – da vida – que, estando (literalmente) em nossas mãos fazer ou deixar de fazer, mostra-se como uma indulgência empobrecedora das possibilidades, uma antecipação da frustração. Não é tanto que, num momento desesperado como aquele meu na prisão, sucumbamos à ideia, aprendida na infância, da masturbação como pecado. Eu diria antes que nesses momentos entendemos melhor por que uma ideia tão especial de pecado está vinculada à masturbação. (VELOSO, 2020, pp. 100-101)

Livros lidos no cárcere renderam a Caetano, ainda que indiretamente, a evocação de suas memórias familiares. Na canção *Irene*, a única que compôs enquanto esteve preso, ele recorre ao nome de uma de suas irmãs, então uma adolescente de catorze anos, para ter acesso ao que havia além das grades da cela: “Eu quero ir, minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada/ Quero ver Irene rir/ Quero ver Irene dar sua risada”. Nota-se, também, a ideia de deslocamento de espaço. O lugar a partir do qual o artista fala – ou seja, a prisão – não é seu lugar ideal. Tal desterro é reforçado na letra da canção, ao negar o pertencimento e afirmar o propósito de, simplesmente, “ir” para ver sua irmã sorrir, fora dali. Um gesto prosaico como o sorriso de uma menina é, nesse momento, um sinônimo de liberdade veiculado pela memória.

Gilberto Gil esteve detido no mesmo presídio que Caetano. E, depois dessa experiência, nasceu um de seus mais célebres sucessos, ao qual já nos referimos diversas vezes: *Aquela abraço*. Aqui, o artista se vale de memórias afetivas em relação ao país que era forçado a deixar para trás. Como já sabemos, Gil compôs a canção enquanto preparava sua partida para o exílio na Europa, após deixar a prisão. A letra menciona personagens do mesmo meio artístico que ele e Caetano frequentam, como o apresentador Chacrinha, um colega com quem compartilhava do mesmo espaço no *show business* brasileiro – embora este nome ainda não fosse difundido nos anos 1960. Afinal, Chacrinha também foi chamado de “tropicalista” no sentido estético do termo, além de ser celebrado pelos tropicalistas como um expoente de tudo aquilo que dera origem ao tal movimento (reunindo em seu universo as tintas populares – ou popularescas – e o aspecto considerado kitsch). Os tropicalistas se interessaram pela relação que o apresentador mantinha com o que era então chamado de *cafona*, sem que isso



soasse como opção deliberada: antes, parecia que Chacrinha era de fato aquilo; o caos que predominava em seu programa era uma simples manifestação de suas disposições subjetivas. Ali estava impresso o seu *habitus*. O que aparecia na tela era tão intrínseco a ele quanto a sua monumental barriga, também cantada por Gil. Conforme explica Favaretto:

O tropicalismo tentou reapropriar-se do realismo grotesco das festas carnavalescas populares, ainda persistentes no folclore, no circo, na piada, na gíria, nos chavões e nos provérbios, ainda que de forma edulcorada e esterilizada. O interesse que os tropicalistas manifestaram pelo programa do Chacrinha não foi casual, pois a sua estrutura básica remetia ao circo, ao parque de diversões e ao carnaval de rua. Nele ocorria o cruzamento de tempos e acontecimentos na cena tragicômica do picadeiro, onde se expunham todas as espécies de insinuações e aspectos “baixos” da vivência popular. O riso franco e libertário confina burlescamente com a piedade e resvala para a satisfação simbólica. Indiferente, Chacrinha oficiava o carnaval, rito de renovação do que, no palco, degenerava. Ao vivo ou no vídeo, o centro de todos os olhares era o corpo do Chacrinha, sua barriga grotescamente monumentalizada por roupa e bugigangas, ou o rosto, os gestos desengonçados dos cantores-atores, e suas roupas imitando a moda – classe média –, enfim, a feiúra cotidiana. (FAVARETTO, 2007, pp. 134-135)

Além do corpo do apresentador, elementos típicos da paisagem do Rio de Janeiro, como o bairro de Realengo (onde fica um dos presídios pelo qual Gil e Caetano passaram), a torcida do Flamengo e a Banda de Ipanema se fundem num caleidoscópio criado pelos fluxos da memória: “O Rio de Janeiro continua lindo/ O Rio de Janeiro continua sendo/ O Rio de Janeiro, fevereiro e março/ Alô, alô, Realengo/ Aquele abraço [...] Chacrinha continua balançando a pança/ E buzinando a moça e comandando a massa [...]”

Saindo do cárcere e adentrando o período em que Gil e Caetano já estavam fora do Brasil, exilados em Londres, chega-se à canção *Back in Bahia*. Nesta, é evidente – como é também em *Aquele abraço* – o apego ao lugar de origem como forma de atenuar a sensação de estar desterrado. Percebe-se uma certa tensão, algo como a ansiedade provocada pela ausência: “Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui/ Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim/ Puxando o cabelo/ Nervoso, querendo ouvir Celly Campelo pra não cair/Naquela fossa [...]”. Além de evocar o Brasil, Gil menciona memórias do *show business* de que fazia parte antes de sair do país – e no qual permaneceu ao lado de Caetano, ainda que estivessem fisicamente ausentes, já que suas canções, como as do parceiro, continuaram a ser gravadas por outros artistas durante o exílio de ambos. Mas, principalmente, por Gal Costa, que se tornaria uma espécie de “embaixadora” e representante oficial da dupla de baianos e do ideário que restara do tropicalismo. Celly Campelo, a cantora

resgatada do passado por Gil, chegara a ser a principal estrela da versão brasileira do *rock and roll* nos anos 1950. Desde então, até aquele momento em que Celly ressurgia na canção de Gil, a cantora era já uma lembrança de um Brasil distante, dada a intensidade com que certas rupturas foram provocadas na música popular brasileira. A distância temporal e simbólica de canções como *Lacinhos cor-de-rosa* poderia ter algo a ver com a distância geográfica que separava o compositor do Brasil – daí a necessidade de se ouvir Celly Campelo “para não chorar”.

Sentir-se longe, puxar os cabelos, estar na fossa e chorar ao som de ingênuas versões dos primeiros (e, àquela altura, já esteticamente distantes, em grande parte graças aos Beatles) tempos do rock. Embora tenha sido Gil quem optou por inserir tais expressões numa canção composta no exílio, as reminiscências públicas desse período levam a crer que tais termos talvez se aplicassem mais a Caetano do que ao autor de *Back in Bahia*. As “transas” no exílio, envolvendo memórias, pessoas, músicas, filmes, jornais, revistas e até uma idiossincrática experiência com o tricampeonato mundial conquistado pela Seleção Brasileira no México, parecem ter sido – pelo menos nos primeiros momentos – experiências afetivas sentidas numa intensidade mais dolorosa pelo compositor de *Lost in the paradise*. Enquanto Gil procurava, na medida do possível, revestir-se com as sensações que a cena pop da *Swingin London* lhe podia proporcionar, em termos musicais e comportamentais, Caetano se deixava afundar na “fossa” que Gil exorcizara através da canção. Eram as estruturas objetivas que perpassavam as disposições subjetivas dos dois compositores, e se externavam posteriormente diluídas em suas criações artísticas. E, dessa forma, transfiguravam-se em elementos que também podiam mobilizar afetivamente outros agentes, em outras situações e em outros lugares. Como se afetos de diferentes natureza se encontrassem entre si, amalgamando-se e se convertendo em novas afecções.

Os afetos despertados nos brasileiros pela atmosfera musical de Londres se revelariam também em suas criações posteriores. Eles absorviam, incorporavam, “deglutiam” e ressignificavam na forma de “informações novas”, como ensinava a antropofagia oswaldiana que havia inspirado o *modus operandi* das “transas” tropicalistas. Guilherme Araújo, por exemplo, diria anos depois ao *Jornal do Brasil* de 31 de agosto de 1986: “Vimos os Rolling Stones, o John com a Yoko num teatro. Era a cidade mágica do começo da década de 70.

Apesar de estarmos sem saber o que fazer com Caetano, ele estava muito mal pois sempre detestou morar fora<sup>144</sup>”.

Havia motivos para Caetano estar “muito mal”. Quando saíram do Brasil, os baianos deixaram para trás tudo aquilo em que o país havia se transformado depois do golpe civil-militar de 1964 e do AI-5. José Carlos Capinan, que também visitou os antigos colegas em Londres, falou à mesma reportagem, lembrando as estruturas objetivas que naquele momento lhes perpassavam as disposições cognitivas e sensoriais: “Londres era o oxigênio; aqui, a câmara de gás. Nessa época, parecia ter chegado a fronteira do suportável, uma situação limite para quem estava aqui. [...] O Rio era uma cidade sitiada. Me lembro de que um dia eu estava com o Macalé num táxi, perguntamos ao motorista como andava seu salário. Ele parou o táxi e mandou que a gente descesse”. O cineasta Júlio Bressane, que passou três anos na capital inglesa (período em que filmou *Amor louco* e *Memórias de um estrangulador de louras*), conheceu, antes de sair do país, essa sensação de “sítio” e de vigilância generalizada. Quando se juntou aos baianos, em Londres, deixara no Brasil três filmes retidos pela Censura. Mas, uma vez naquele cenário internacional, também provou do que os novos ares lhe podiam oferecer em termos de saberes: “Conhecemos Jimmy Hendrix, John Cage, Joseph Losey. Estávamos saindo da monotonia tropical. Em Londres acontecia tudo. Foi um momento de grande importância como aperfeiçoamento e educação”. Aqui, um parêntese: John Cage, mencionado por Bressane, é o mesmo músico estadunidense de vanguarda, cujas peças musicais Caetano ouvia desde os tempos dos concertos na Reitoria da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, no início da década de 1960.

Mas essa absorção de informações, esse processo de “aperfeiçoamento e educação”, mencionado por Júlio Bressane, também ocorria no sentido inverso – afinal, estamos tratando de um movimento circular de influências. É o que se depreende a partir da impressão manifestada por outro cineasta, Neville d’Almeida, que também frequentou a casa dos baianos no bairro londrino de Chelsea. “A gente mudou a feição do bairro. O baterista de Gil jogava capoeira no parque...”, recordaria o futuro diretor de *A dama do loteação*<sup>145</sup> à mesma reportagem do *Jornal do Brasil*.

<sup>144</sup> MARIA, Cleusa e ARAGÃO, Diana. **London London é o sucesso dos jovens dos anos 80**. *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1986. Disponível no site *Caetano en detalle*, em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/>. Acesso em: 18 de março de 2022.

<sup>145</sup> Neville d’Almeida lançou em 1978 a adaptação do conto homônimo de Nelson Rodrigues para o cinema. O filme, que teve Caetano Veloso como responsável pela trilha sonora com a música *Pecado original*, amaalhou 6,5 milhões de espectadores e foi considerado, durante anos, a segunda maior bilheteria da história do cinema

Foi assim, deixando-se envolver por esse processo de “receber e deixar um tanto”, absorvendo e emitindo afetos, que Caetano criou a canção *London, London*, composta na casa do bairro londrino de Chelsea que, naquele período, tornou-se uma espécie de “embaixada” de artistas brasileiros expatriados. Além do compositor e da esposa Dedé, que moravam no primeiro andar, Gil e a mulher Sandra viviam no segundo piso. No terceiro, estava o empresário de ambos, Guilherme Araújo. Além dos moradores fixos, havia uma pulsante população de brasileiro em trânsito, que marcavam presença na casa quando passavam por Londres. Nos versos dessa canção, composta diretamente em inglês, o compositor inclui um pedido de ordem afetiva: “God bless/ Silent pain and happiness” – ou seja, pede que Deus abençoe a “dor silenciosa” e a “felicidade”. Ainda recém-composta, a canção foi ouvida ali, em primeira mão, por colegas como Neville d’Almeida e Júlio Bressane, além dos poetas Capinan e Jorge Salomão – este, um amigo dos baianos desde os tempos pré-“grupo baiano”, quando todos ainda moravam na Bahia. Salomão, por sinal, faria uma análise poética do novo simbolismo que a canção ganhou quando foi regravaada pelo grupo de rock RPM, em 1986. De uma geração à outra, os saberes foram transmitidos e ressignificados em contextos bem diferentes – como se ambos os momentos se “unissem”, de acordo com a interpretação do poeta: “Um momento de repressão e barra pesada com a alegria de hoje. Fico alegre quando escuto *London, London*. É bonito esse beijo dos tempos e o espírito da liberdade triunfando”.

Mas *London, London* não se restringiria àquele círculo de desterrados. Mobilizaria afetos para além das fronteiras europeias e chegaria ao mesmo contexto brasileiro de repressão no qual os baianos Gil e Caetano estiveram, e a partir do qual seguiram para o exílio em Londres. Completou-se, assim, outro movimento circular de mobilização afetiva que atçou o funcionamento da memória em todos os núcleos por onde circularam as afecções mobilizadas. A canção foi gravada pela “porta-voz” de Caetano e Gil no Brasil, Gal Costa, no primeiro semestre de 1970. Lançada inicialmente num compacto simples, posteriormente foi incluída no repertório do álbum *Legal*, lançado pela Philips no mesmo ano. Em seguida, a versão de Caetano sairia no primeiro álbum londrino do cantor, de 1971. Foi essa segunda versão, na voz do compositor, que atravessou o oceano e chegou aos ouvidos da jornalista Lúcia Murad, na época com 21 anos, presa numa cela do Rio de Janeiro, para onde foi levada

---

brasileiro, atrás apenas de *Dona Flor e seus dois maridos*, adaptação da obra de Jorge Amado feita por Bruno Barreto, em 1976, que alcançou a marca de 10 milhões de pagantes. Na listagem mais recente, feita pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), compilando as maiores bilheterias do cinema nacional entre 1970 e 2019, *A dama do loteamento* ocupa a sexta colocação. Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – Ancine. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em: 18 de março de 2022.

depois de ter sido submetida a sessões de tortura na sede carioca do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi). A jornalista relembra que, tendo sido, naquele momento, impedida de ter acesso a qualquer informação externa, a canção na voz de Caetano lhe mobilizou os afetos de forma intensa: “Eu estava voltando do Doi-Codi, depois de dois meses e meio de tortura, para uma cela onde havia uma pessoa isolada há um ano. A gente não podia ter qualquer informação de fora. Um dia deixaram entrar uma vitrola e meu irmão me mandou o disco de Caetano. Era como se eu me comunicasse com o mundo, era como um recado do exílio”. O texto da reportagem feita por Cleusa Maria e Diana Aragão para o *Jornal do Brasil* (ma mesma edição de 31 de agosto de 1986) registra que a mobilização afetiva pela qual Lúcia foi tomada, ao ouvir essa canção pela primeira vez, marcou-lhe a ponto de se lembrar, anos depois, da natureza dos afetos que sentiu. A música parece ter servido para, digamos, modificar a natureza das afecções que a jovem relaciona a esse episódio da prisão. Pode-se aqui relacionar essa interpretação aos mesmos afetos para os quais o compositor pede as bênçãos divinas: em lugar de se lembrar da “dor silenciosa” que a perseguiu entre a prisão e as torturas a que foi submetida, Lúcia parece ter conseguido que tal afeto de natureza dolorosa sucumbisse à “felicidade”, ao prazer que lhe prevaleceu na memória desse episódio. “Até hoje, a jornalista fica muito emocionada quando ouve *London, London* na voz de Caetano – a sua gravação preferida. A canção lhe evoca não a situação trágica que viveu, mas o prazer que teve naquelas circunstâncias” (MARIA e ARAGÃO, 1986).

Em seu desterro londrino, Caetano também se pronunciou com base na evocação de imagens afetivas com origem em seu núcleo familiar. Apelou à irmã, Maria Bethânia, como inspiração para transmitir outra mensagem em forma de música – no caso, uma canção cujo nome é exatamente *Maria Bethânia*, também incluída no álbum londrino de 1971. O título é o único elemento em comum com a antiga composição de Capiba, da qual Caetano extraiu inspiração para sugerir aos pais o nome da irmã recém-nascida. A letra menciona alguém que está em Londres, sem qualquer perspectiva de retornar ao lugar onde está a origem de todas as lembranças, e envia um recado: “Everybody knows that our cities were built to be destroyed [...] You get annoyd, you buy a flat/ You hide behind the mat/But I know she was born to do everything wrong with all of that [...] Maria Bethânia, please send me a letter/I wish to know things are getting better, better, better [...]”. Caetano diz, em tradução livre, que “nossas cidades são construídas para serem destruídas”, e faz outras lamentações. Por fim, faz um

apelo à sua irmã: “Por favor, envie-me uma carta/Eu queria saber que as coisas estão melhores, melhores, melhores...”. Há um desejo de que a situação, de fato, melhore. Mas, para que tais expectativas existam, o compositor parece ter a necessidade de se apegar ao “porto seguro” das lembranças familiares.

Lembranças, por sinal, que lhe vieram numa ocasião em Salvador, pouco depois de se mudar para a capital, quando ouvia *Georgia on my mind*, cantada por Ray Charles, e se sentiu “arrebataado” por saudades de Santo Amaro da Purificação. Ao relatar essa história em seu livro autobiográfico, Caetano faz uma referência direta a estudos sobre a memória na forma como esta aparece, por exemplo, na obra de Proust, através da via sensorial, sendo capaz de fazer chegarem ao indivíduo, de forma vívida, eventos ou situações que vivenciara no passado – ou, por outra, “atualizando” tais eventos a partir desse “passado virtual”:

Lembro de uma tarde que passei ouvindo repetidas vezes a gravação de Ray Charles de “Georgia on my mind” no nosso apartamento de Salvador, chorando com saudades de Santo Amaro – saudades transcendentais, a experiência da beleza do canto fazendo os conteúdos que tinham se tornado matéria de memória estarem mais presentes do que jamais estiveram, vivenciados com mais verdade do que da primeira vez: algo que vim a ver luminosamente representado pelas palavras no grande livro de Proust, que li alguns anos depois, e adequadamente analisado no livro de Gilles Deleuze sobre Proust, que li muitos anos depois – o que me levou a poder escrever a canção “Jenipapo absoluto”, em que se diz: “Cantar é mais do que lembrar/ Mais do que ter tido aquilo então/ Mais do que viver, do que sonhar/ É ter o coração daquilo”. (VELOSO, 2017, p. 96)

Ao mencionar Proust, um escritor cuja obra enquadra a memória de forma sistemática e original, o compositor nos permite conjecturar sobre a maneira como o autor francês retrata a chamada “memória involuntária”, aquela modalidade em que, afetado por algum estímulo sensorial, o indivíduo se vê subitamente transportado para uma situação que experimentara numa época anterior com surpreendente nitidez. O estímulo tanto pode ser o sabor de um alimento, como o narrador proustiano que, ao experimentar um popular biscoito francês conhecido como “madeleine”, vê-se de repente transportado para sua infância em Combray, na França, com direito às mesmas sensações que experimentava naquele antigo contexto. O narrador relata que, ao pisar em falso numa pedra irregular de um calçamento, sentira algo parecido com a epifania que experimentara com a madeleine: o súbito desaparecimento da angústia e da insegurança, e uma felicidade totalizante.

[...] Como quando provei a madeleine, dissiparam-se quaisquer inquietações com o futuro, quaisquer dúvidas intelectuais. As que há pouco me assaltaram, sobre a realidade de meus dons literários e até da própria

literatura, haviam desaparecido como por encanto. [...] Desta vez eu estava bem resolvido a não mais me resignar, como no dia em que saboreara a madeleine molhada no chá a ignorar por que, sem haver eu feito nenhum novo raciocínio nem achado nenhum argumento decisivo, perderam toda a importância as dificuldades, insolúveis minutos antes. A felicidade que acabava de experimentar era, efetivamente, a mesma que sentira ao comer a madeleine, e de cujas causas profundas adiará até então a busca. A diferença, puramente material, residia nas imagens evocadas. Um azul intenso ofuscava-me os olhos, impressões de frescura, de luz deslumbrante rodopiavam junto de mim e, na ânsia de captá-las, siderado como ao degustar o sabor da madeleine, tentando distinguir o que me lembrava, com o risco de provocar o riso da turba inumerável dos *wattmen*, eu continuava, como havia pouco, a titubear, um pé na pedra mais alta, outro na mais baixa. (PROUST, 2013, pp. 207-208)

A causa de tal sensação de êxtase, segundo investiga o autor, é de explicação complexa, por transcender o raciocínio cartesiano e não se situar na ordem temporal que tal como a conhecemos:

Deslizei célere sobre tudo isso, mais imperiosamente solicitado como estava a procurar a causa dessa felicidade, do caráter de certeza com que se impunha, busca outrora adiada. Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da madeleine fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto da pequena madeleine, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro. Ele vivia apenas a essência das coisas, e não conseguia captá-la no presente em que, a imaginação não estando em jogo, os sentimentos eram incapazes de lhe fornecer essa essência; o próprio futuro para o qual tendem nossas ações nô-la abandona. Tal ser nunca me aparecera, nunca se manifestara senão longe da ação, da satisfação imediata, senão quando o milagre de uma analogia me permitia escapar ao presente. Só ele tinha o poder e me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo perdido, ante o qual se haviam malgrado os esforços da memória e da inteligência. (PROUST, 2013, pp. 212-213)

Além de um movimento corporal, também uma imagem pode impelir a uma memória involuntária, ou ainda algum tipo de som, a exemplo da canção que mobilizou os afetos de Caetano e o impelira a evocar as lembranças de sua cidade natal. Ou mesmo o canto de um pássaro que também, como ocorreu ao compositor baiano, leva o personagem proustiano diretamente ao cenário de sua infância. Veja-se o trecho seguinte, em que Proust cita a

maneira como outros escritores recorrem ao uso dessa “memória involuntária” da mesma forma como ele fizera na obra *Em busca do tempo perdido*, como que comparando-os ao que ele próprio escrevera sobre o poder sugestivo do gosto da madeleine ou do tropeço no calçamento irregular:

Não é às sensações do gênero da madeleine que se prende a parte mais bela das *Mémoires d'outre-tombe*? “Ontem à noite passeava eu solitário... tirei-me de minhas reflexões o trinado de um tordo pousado no galho mais alto de uma bétula. Instantaneamente, esse som mágico trouxe-me aos olhos o domínio paterno; esqueci as catástrofes que acabava de testemunhar, e, transportado de súbito para o passado, revi os campos onde tantas vezes ouvira cantar o tordo.” (PROUST, 2013, p. 265)

Os odores também têm lugar entre os propulsores de reminiscências adormecidas, como prossegue o autor:

E não será a seguinte uma das duas ou três melhores frases daquelas *Mémoires*? “Um odor fino e suave de heliotrópio se exalava de um canteiro de favas em flor; não o trazia a brisa da pátria, mas o vento selvagem da Terra-Nova, alheio à planta exilada, sem simpatia de reminiscências e de volúpia. Nesse perfume, não respirado pela beleza, não depurado em seu seio, não esparzido a sua passagem, nesse perfume carregado de aurora, de cultura e de humanidade, havia todas as melancolias das saudades, da ausência e da juventude.” Uma das obras-primas da literatura francesa, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, encerra, tal como o volume das *Mémoires d'outre-tombe* relativo a Combourg, uma sensação do mesmo gênero que o gosto da madeleine e o “trinado do tordo”. (PROUST, 2013, p. 265)

Há na obra do autor francês um sarcasmo que pontua, por exemplo, a evocação do sofrimento enquanto um afeto propulsor da criação artística – algo que parece ir de encontro ao que Caetano defende, pois, no mesmo livro em que cita Proust como artífice da evocação de memória involuntária, menciona também o professor Roberto Machado, de quem revela ter recebido uma fórmula: “o sofrimento não serve pra nada” (VELOSO, 2017, p. 28). Apesar da defesa feita por Caetano dessa “fórmula”, não há como deixar de pensar em como o sentimento de tristeza e dor transparece, por exemplo, nas composições que compõem o primeiro LP que gravou em Londres – uma delas, a *Maria Bethânia* já citada aqui. A aura depressiva que embalava Caetano naquele momento, vindo-se na atmosfera londrina acinzentada, que lhe era totalmente estranha e contrária ao sol vívido do Recôncavo baiano, transparece na capa do álbum: o rosto com expressão séria, adornado por uma improvável barba por fazer, quase desaparecendo por sob um pesado casaco em meio ao frio londrino. A capa nos remete à espirituosa defesa proustiana do sofrimento como elemento necessário à criação – no caso do narrador proustiano, trata-se da literatura. Embora tenha morrido em



1922, quando Vinícius de Moraes era ainda um garoto de nove anos, Proust passa a impressão de que poderia (caso isso fosse possível) ter-se inspirado no *Samba da bênção*, em que o poeta carioca, em parceria com o músico Baden Powell, defende que “pra fazer um samba com beleza/ é preciso um bocado de tristeza”:

Não nos podemos queixar desses grandes desgostos úteis, pois não falham, nem se fazem esperar muito. Ainda assim, é preciso pressa em aproveitá-los, que eles não duram muito; logo nos consolamos, ou, quando são muito intensos e não é dos mais sólidos o coração, morremos. A felicidade é salutar para o corpo, mas só a dor enrijece o espírito. [...] A cada novo e violento desgosto, sentimos intumescer-se mais uma veia, cuja sinuosidade mortal nos corre nas têmporas e sob os olhos. Assim se formam as terríveis faces sulcadas do velho Rembrandt, do velho Beethoven, de quem toda gente se ria. E nenhuma importância teriam as bolsas sob os olhos e as rugas da testa se não fosse a tristeza do coração. Mas já que uma força pode se transformar em outra, que se faz luz o ardor durável e energia fotográfica a eletricidade do raio, que, a cada dissabor, nossa surda dor de coração conseguirá erguer acima de si, como uma flâmula, a permanência visível de uma imagem, aceitemos, pela sabedoria espiritual que nos dá, os males físicos que nos inflige; deixemos desagregar-se nosso corpo, pois cada parcela que dele se destaca vem, já agora luminosa e inteligível, acrescentar-se à nossa obra, completando-a à custa de reveses desnecessários aos escritores mais dotados, tornando-a mais sólida à proporção que gradativamente as emoções nos minam a existência. As ideias são sucedâneos dos desgostos; tornando-se ideias, perdem estas parte de sua ação nociva sobre o coração, e até, no primeiro instante da transformação, se desprende uma subida alegria. (PROUST, 2013, p. 251)

Em suma: embora Caetano certamente não concorde (por, aparentemente, não crer numa eventual “serventia” do sofrimento – embora não se possa afirmar que o artista estenda essa inutilidade às possibilidades oferecidas pelo sofrimento enquanto matéria-prima para a criação), a capa de seu LP londrino parece uma ilustração do trecho proustiano acima citado, em que o autor defende a dor e o sofrimento como afetos indispensáveis aos artistas e criadores como o compositor baiano. Afinal, se uma força se transforma em outra, a dor e o sofrimento podem se transfigurar em “informações novas”, como poderiam ser classificadas as canções que compõem o álbum.

Já que tratamos aqui de dor e sofrimento enquanto afetos passíveis de levar à criação, podemos nos debruçar sobre as possíveis motivações do que levou a que esses afetos fossem mobilizados. Se a memória involuntária evocada em Caetano pela audição de *Georgia on my mind* foi a saudade “transcendental” de Santo Amaro, não nos é possível identificar o que teria evocado nas autoridades policiais e nos militares a audição de certas canções de Caetano e Gil, ou a visão da imagem levada por eles aos palcos dos festivais, de casas de espetáculos

como a boate Sucata ou de programas de televisão como a *Discoteca do Chacrinha* ou o *Divino, maravilhoso*. Daí por que tenha se tornado difícil conjecturar a respeito das razões alegadas para a prisão que precedeu o exílio na Europa. Consta que Caetano e Gil não foram oficialmente informados sobre o que os levava a ser presos. E que continuariam a ignorar esses motivos durante décadas. Certezas de fato somente viriam à tona em 2018, quando o historiador Lucas Pedretti encontrou no Arquivo Nacional o processo aberto pela ditadura militar contra Caetano, com base no AI-5. Nem ele, nem Gil tinham ideia da existência de tais documentos. E a leitura das transcrições dos interrogatórios leva mesmo a crer que o principal motivo foi a onda criada a partir das falsas notícias sobre supostos gestos ofensivos ao Hino Nacional que teriam sido praticados pelos baianos durante os espetáculos na boate Sucata, em 1968. Afinal, os documentos mostram que Caetano vinha sendo investigado por diferentes motivos, como a participação na Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, e o discurso que proferiu na ocasião em que foi vaiado no Tuca, no Festival Internacional da Canção da TV Globo. Mas deixam evidente que, para além dessas investigações, o que de fato deu origem à iniciativa de prisão dos dois compositores foi a falsa informação disseminada pelo radialista Randal Juliano de que os dois teriam cantado o Hino Nacional de forma deturpada, “em ritmo de Tropicália” (VELOSO, 2020, p. 139).

A informação de que Juliano andava atacando publicamente os espetáculos tropicalistas não era exatamente uma novidade para Caetano, que soubera disso por pessoas conhecidas na época da temporada na Sucata. Mas, depois de ser detido, foi somente após mais de vinte dias de encarceramento, quando começou a ser interrogado, que o compositor começou a ter uma noção mais exata das dimensões que essa história havia tomado. Assim, embora não houvesse nenhuma confirmação oficial, acabou se cristalizando para o artista a impressão de que a participação do jornalista fora, de fato, determinante, pois ouviu de seus interrogadores a mesma acusação que havia sido feita por Juliano antes, no rádio e na televisão. Mas, como dito acima, somente a recente descoberta dos documentos do processo oficializaram o que antes parecia ser uma impressão com sólidas razões para ser verdadeira, a ponto de a responsabilidade do radialista sobre sua prisão ser mencionada por Caetano num programa de TV, e de o mesmo radialista, quando questionado sobre o assunto no mesmo programa, não negá-la com tanta ênfase e se preocupar mais em fazer uma patética justificativa de seu gesto – que, no mínimo, pode ser considerado um ato de irresponsabilidade jornalística.

Antes de prosseguir, observemos como o curso de tais eventos nos oferece uma oportunidade de analisá-los a partir da ótica bourdieusiana. A prisão seria uma prática de “nomeação oficial, acto de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do colectivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário do Estado, detentor do *monopólio da violência simbólica legítima* (BOURDIEU, 1998, p. 146; grifos originais do texto). De modo que, como ato investido de oficialidade, a carregar consigo toda a força do “consenso”, a prisão se dera e, por ter sido operada pelo Estado, o único com poderes suficientes para tanto, não podia ser discutida, pois que era, no fim das contas, a “verdade” imposta por um governo arbitrário (não teríamos interpretação diferente no caso de ser um governo democrático, pois aí também haveria, por parte do Estado, o mesmo monopólio da legitimidade sobre a violência simbólica).

Mas tal ato de nomeação oficial somente fora concretizado por ter, em sua origem, outra modalidade de nomeação – aquela que opera...

...no universo das perspectivas particulares, dos agentes singulares que, a partir do seu ponto de vista particular, da sua posição particular, produzem nomeações – deles mesmos e dos outros – particulares e interessadas (sobrenomes, alcunhas, insultos ou, *no limite*, acusações, calúnias, etc.) – e tanto mais ineficazes em se fazerem reconhecer, portanto, em exercer um efeito propriamente simbólico, quanto menos *autorizados* estão os seus autores, a título pessoal (*auctoritas*) ou institucional (delegação) e quanto mais interessados estão em fazer reconhecer o ponto de vista que se esforçam por impor. (BOURDIEU, 1998, p. 146)

Em outras palavras, mais sintéticas, Bourdieu define essa estratégia simbólica (diversa da nomeação oficial), através da qual um agente tenta impor a sua visão do mundo social e da sua posição nesse mesmo mundo, como “o insulto, *ideos logos* pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade”. Ou seja, o agente particular, individual, sem dispor do poder simbólico do Estado, pode desferir seu insulto, sua calúnia, etc., sobre outros agentes, mas suas visões do mundo social não trazem o “consenso” que seria suficiente para se tornarem tão “absolutas” (claro que isso dependeria do volume de seu capital simbólico num determinado contexto da hierarquia do campo). E, aliás, tais nomeações dessa modalidade estão expostas à reciprocidade. Tendo sido *caluniados* e *insultados* por Randal Juliano e por outros agentes que os acusavam de terem profanado o Hino Nacional, Gil e Caetano poderiam responder à altura ao jornalista e a outros acusadores – como o fizeram ao dar entrevistas em que desmentiam as acusações. No entanto, o ato de nomeação feita pelo Estado, ao decidir, com base no AI-5, que eles eram “perigosos”

praticantes de atos “subversivos” e, por isso, tinham de ser presos, aí, a simetria de forças e capitais simbólicos deixava de existir. Não havia espaço para a reciprocidade, pois que a violência simbólica, no caso, era exercida pelo ente que era tido como seu legítimo detentor.

O Estado brasileiro se valia dos poderes autocráticos dos quais se autoinvestira através do golpe interno que resultou na decretação do AI-5. O artigo 4º desse ato, invocado pelo general Jayme Portella de Mello para enquadrar Caetano, previa: “No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais” (VELOSO, 2020, p. 143). O artigo 5º destrinchava o significado da suspensão dos direitos políticos, que não significava somente o impedimento de votar ou de se candidatar a cargos eletivos. Implicava, entre outras coisas, na “proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política”, na “proibição de frequentar determinados lugares” e, se fosse considerado necessário, na “liberdade vigiada” em “domicílio determinado” (VELOSO, 2020, p. 143). Entre as atividades “subversivas” praticadas por Caetano, o general lista, por exemplo, o fato de o compositor ter sido um dos signatários de um manifesto endereçado ao governador do então estado da Guanabara em 1966, que protestava contra a suspensão de uma peça pelo DOPS, e ainda uma pérola do mais puro *nonsense*: a suposta gravação de um disco chamado “Che”, que teria sido devidamente “apreendido” pela Polícia Federal em 1968. Como Caetano alega jamais ter gravado um disco com esse nome, suspeita-se que tenha sido uma alusão incorreta à canção *Soy loco por ti, América*, composta em parceria por José Carlos Capinan e Gilberto Gil e gravada por Caetano para o LP *Tropicália ou panis et circensis*.

Os documentos com a transcrição de um dos interrogatórios, trazendo o carimbo com a inscrição “Secreto”, narram, por exemplo, o que teria sido a resposta de Caetano à pergunta do major Hilton Justino Ferreira sobre como tomara conhecimento dos boatos sobre seus supostos atos de desrespeito ao Hino Nacional. O compositor relata que o radialista Randal Juliano já o perseguia na televisão e no rádio havia tempos:

[...] perguntado sobre como se dera o fato narrado nos documentos de folhas nº 4 [...] e que lhe foram lidos, respondeu que: no final do mês de setembro encontrava-me no Rio de Janeiro, cumprindo contrato de um show de duas semanas na Boate Sucata, Leblon, Rio de Janeiro, GB; cumprido o referido contrato voltou a São Paulo, onde algumas pessoas, entre as quais Gilda, secretária de seu empresário, [...] lhe disseram que o apresentador e Disc-jóquei de rádio RANDAL JULIANO, teria declarado em público no programa Guerra é Guerra, na TV Record, que o declarante teria cantado o

Hino Nacional deturpado, em forma de paródia na Boate Sucata no Leblon. No referido programa encontravam-se Jô Soares, Hebe Camargo e Elis Regina; [...] o declarante ficou irritado o que ouviu por diversas vezes por diversas pessoas e não tem nada porque o show que o declarante fez foi público em para o público, estando evidente para o declarante que não era verdade o fato citado por Randal Juliano; apresenta como testemunha Ricardo Amaral, proprietário da Boate Sucata, [...] Pelé, funcionário da própria Boate e encarregado da iluminação na época; É notório em São Paulo, afirma o declarante, que Randal Juliano “o picha” muito, [...] porque as letras de suas músicas não tem [sic] sentido, que o seu cabelo era horrível, suas roupas extravagantes [sic] etc; no ver do declarante o falar mal do disc-jóquei não passa de promoção em benefício ou causa própria, que, com isso, se torna agressivo e adquire um suposto ar de seriedade crítica, gostando muito de falar mal para chamar a atenção para si; este último fato foi o estímulo para o declarante não reagir; o declarante tem uma certa insegurança na [...] precisão dos fatos ocorridos em São Paulo a esse respeito por que [sic] lhe foram contadas por diversas pessoas; [...] (VELOSO, 2020, pp. 152-153; nome em maiúsculas mantido do original)

Em outros trechos, mais adiante, o compositor é inquirido a explicar o que fazia na Passeata dos Cem Mil. Interessante observar que Caetano cita, entre os motivos, a ideia de que talvez sua presença na manifestação pudesse modificar a natureza dos afetos que ele, Caetano, provocava em grande parte dos estudantes de esquerda. Considerava que, estando ali, podia atenuar a antipatia que eles nutriam por sua *persona* pública.

[...] disse que no dia da passeata dos cem mil, a única a que compareci, encontrava-me no Rio de Janeiro, para uma temporada de 5 [...] dias no show “momento 68” da Rodhia e tomou conhecimento da passeata através [sic] de diversas pessoas, sabendo inclusive que seria uma manifestação permitida pelo Governador do Estado da Guanabara e sabendo ainda que seria uma manifestação revestida de dignidade, pensou então, em ir à cidade juntamente com a esposa para ver a passeata como era, sem outra ideia; Lá chegando constatou ser uma manifestação pacífica aparentemente, pelo menos, e ainda a presença de grande número de colegas de profissão, resolvendo então juntamente com sua esposa reunir-se aos demais artistas, pois seria a grande oportunidade para quebrar a antipatia evidente e já demonstrada publicamente nos festivais e outros espetáculos, que a classe estudantil tinha com a relação ao declarante; [...] (VELOSO, 2020, p. 154)

A respeito do discurso no Tuca, em meio às vaias da plateia do Festival Internacional da Canção a seu happening com É proibido proibir, Caetano “disse que estava enraivado [sic] e quis atingir o público no ponto que parecia ser a [...] tendência deles, isto é: a criação do poder jovem segundo consta nas revistas e jornais, não tendo outra ideia a não ser isso” (VELOSO, 2020, p. 155).

Mas a análise das trajetórias que compõem o “grupo baiano” e seus deslocamentos pelos sucessivos espaços de possíveis nos quais eles se fizeram ouvir, permite constatar que

não era somente o aspecto político-ideológico – no sentido programático e ortodoxo do termo – que despertava a ira de certos interlocutores em relação ao “grupo baiano”. As reações a certas intervenções protagonizadas por eles levam a crer que havia outros elementos de natureza igualmente política, porém diversa daquela que orientava a postura manifestada pela quase totalidade dos contestadores do regime, vinculados à esquerda clássica originada do Partido Comunista Brasileiro ou às dissidências que, organizadas na forma de grupos clandestinos, viriam a apresentar tomadas de posição bem mais contundentes, que levaram várias delas, por exemplo, a aderir à luta armada contra o regime. Nenhuma dessas vias de enfrentamento parecia estar em condições de captar as “mensagens” que eram mobilizadas por certas criações dos baianos – e, por “criações”, compreenda-se tratar de criações simbólicas, que fazem referência a tomadas de posição num espectro mais abrangente, do qual as canções constituem apenas um exemplo.

Os documentos descobertos por Pedretti, parcialmente tornados públicos através do documentário *Narciso em férias* e do livro homônimo (que é, na verdade, um capítulo específico extraído do livro autobiográfico de Caetano, *Verdade tropical*, no qual o compositor narra a experiência da prisão), trazem uma informação que soou tão surpreendente quanto “apropriada”. A certa altura do documentário, enquanto é filmado lendo a transcrição de seus depoimentos, Caetano revela que os militares o definem como um “cantor de música de protesto, de cunho subversivo e desvirilizante”. A imagem dá pistas para que se compreenda o que os elementos do “grupo baiano” faziam evocar entre os membros e defensores do regime.

Se eram considerados “subversivos”, por que, então eram tão malvistas pelo público estudantil de esquerda? E, afinal, o que se queria dizer com o termo “desvirilizante”? Talvez, no segundo caso, os sentidos a serem expressos fossem tão temíveis a ponto de não poderem ser simbolizados em nenhuma palavra conhecida – o que forçou os militares a incorrerem numa ousadia semântica, através do termo “desvirilizante”. Ora, se a existência do verbo “desvirilizar” é inusitada, seu significado é bem explícito. Trata-se de tornar menos viril, ou menos másculo, ou menos “macho”. Parece dizer respeito a despir da virilidade aqueles que são viris. Se os militares acusavam Caetano disso, equivalendo a gravidade da acusação à de ser “subversivo”, denota-se que “desvirilizar” era algo tão “perigoso” quanto “subverter” a ordem vigente. E, a se manter o raciocínio *nonsense* que deu origem à expressão, poderíamos dizer (recorrendo à paráfrase de um conhecido e folclórico trava-línguas) que, se Caetano era

um bom “desvirilizador” e suas canções eram “desvirilizantes”, a canção que mais “desvirilizasse”, melhor “desvirilizadora” seria... Mas a prisão impediu que esse processo de “desvirilização” prosseguisse, livrando os “machos” brasileiros de serem “desvirilizados” pelas músicas de Caetano.

Em sua pesquisa sobre os privilégios masculinos que se revelam como elementos de dominação em relação à figura feminina, Bourdieu destaca a forma como, nessa exaltação da figura masculina, costuma-se exaltar a virilidade como elemento de nobreza – mas, em contrapartida, aponta-a como uma característica que o homem se vê obrigado a provar constantemente, a fim de manter os tais privilégios. Por isso, essa dominação se revela, na verdade, como uma espécie de “carga” que se aboleta nos ombros dos machos viris. O autor também associa a ideia de virilidade à de violência, por serem ambas características intrínsecas à masculinidade incensada pelos privilégios de dominação.

A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga. Em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, o homem “verdadeiramente” homem é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública. A exaltação dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita [...], sempre expostas à ofensa, as mulheres são também fortes em tudo que representa as armas da fraqueza, como a astúcia diabólica, *that'raymith*, e a magia. Tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade. (BOURDIEU, 2020, pp. 88-89)

Eis aqui um exemplo, em Bourdieu, daquilo que se reconhece como a vulnerabilidade inerente à personalidade masculina, que resulta da necessidade constante de se atingir o ideal impossível de virilidade; o medo e a angústia que envolvem a possibilidade de não ser reconhecido pelos outros enquanto “homem de verdade”, podem impelir o indivíduo a posições reativas e, conseqüentemente, violentas. Aliás, se a violência é associada à ideia de virilidade, ambas estão distantes da ideia de feminilidade – e, portanto, “fora de todas as ternuras e de todos os enternecimentos *desvirilizantes* do amor” (BOURDIEU, 2020, p. 91; grifo nosso), mas permanecem próximas do medo de perder a estima do grupo (da qual advém o reconhecimento da virilidade) e da possibilidade, sempre à espreita, de “se ver remetido à categoria, tipicamente feminina, dos ‘fracos’, dos ‘delicados’, dos ‘mulherzinhas’, dos ‘veados’” (BOURDIEU, 2020, p. 91). Portanto, se em 1968 os militares viam em Caetano e

em suas canções a insólita capacidade de desvirilizar, não é difícil compreender por que, menos de dois anos antes, em 1967, parte da imprensa o classificava de “Boneca Cacheada”, como vimos anteriormente. E, ainda, por que o compositor se habituou a ouvir os coros de “bicha! bicha!”, proferidos pelas plateias estudantis e, posteriormente, pelo público mais alinhado à esquerda, que se sentia mais representada tanto nos posicionamentos políticos quanto na postura tipicamente mais “masculina”, tímida e discreta de Chico Buarque.

Talvez o medo dessa suposta “desvirilização” tenha sido o que motivou um censor a rasurar com ímpeto, violência e *virilidade* uma fotografia de Caetano n’*O Pasquim*, no período em que o compositor, ainda expatriado em Londres, enviava crônicas para o jornal. Alvo da censura, o semanário humorístico tinha de enviar suas edições previamente para que o conteúdo fosse “aprovado” ou não. O cartunista Miguel Paiva, que era colaborador do jornal nessa época, lembra-se desse fato que pode ilustrar algo como um misto de temor e, talvez, de medo, dada a contundência com que o censor manejou seu pincel atômico sobre uma fotografia do artista baiano. Paiva faz recorrer a possíveis explicações psicanalíticas para identificar, na origem desse gesto, motivações sexuais.

A censura a *O Pasquim* nunca foi uma censura inteligente, na realidade. Essa coisa da raiva, é evidente que passava por questões que, se hoje você for analisar à luz da psicanálise, você pode descobrir motivações várias, né? Problemas sexuais, problemas de autoritarismo, problemas de impotência... Porque não tem nenhuma justificativa você censurar a criatividade, você censurar a arte, é uma coisa já que nasce... Você acreditar nisso, né... Acreditar no que você tá fazendo... Mas, por exemplo, tinha uma foto do Caetano Veloso que eu me lembro que tava toda riscada. Riscada, mas riscada com raiva, como se a figura do Caetano provocasse alguma reação de asco naquela pessoa. Entendeu? Então, você vê que não era um corte, não era nem... Se a foto tivesse picada, teria sido mais delicado. (PAIVA, 2004)

Mas os censores não eram os únicos, nem tampouco foram os primeiros a se manifestarem de forma hostil a Caetano, baseados numa presumível incompreensão de ordem sexual. Durante a temporada na boate Sucata, em 1968, um número protagonizado pelo compositor provocava reações intensas na plateia. Inicialmente, Caetano se acompanhava ao violão enquanto cantava *Saudosismo*, canção composta havia pouco tempo, em ritmo de Bossa Nova e com letra pontuada por fina ironia. Até aí, tudo parecia tranquilo e convencional. Mas, quando a canção se encaminhava para o seu final, o cantor repetia várias vezes o refrão “chega de saudade”, e, nesse momento, os Mutantes vinham ao palco para acompanhá-lo. A partir daí, Caetano se entregava a atos catárticos, por meio de explosões de gritos, ruídos estranhos, assobios, estirando-se no chão e até mesmo reproduzindo a postura



corporal de “plantar bananeira”: ou seja, ao inverter a posição natural do corpo humano, pondo-o “de cabeça para baixo” e com os pés para cima, Caetano ilustrava com seu corpo tanto o ímpeto de “ruptura” estética quanto a opinião que muitos ali no público – e também na crítica – podiam ter sobre o conteúdo do espetáculo – um show que, a depender das disposições de quem o assistia, podia ser considerado “sem pé nem cabeça”. Mas o artista não se limitava a inverter os convencionalismos com atos que poderiam soar como “coisa de louco” (afinal, como vimos, o jornal *Última Hora* classificara o espetáculo como uma “noite de loucura”). Havia também os ingredientes de provocação moral. Enquanto cantava, urrava, assobiava e se jogava no chão, Caetano também rebojava e mexia os quadris para a frente e para trás, simulando os movimentos de uma relação sexual – da mesma forma como fizera ao cantar *É proibido proibir* no Tuca, pouco tempo antes, o que lhe valera a histórica vaia da plateia. As canções que haviam sido vaiadas naquela ocasião, também eram apresentadas no show da boate Sucata. Até o hippie estadunidense Johnny Dandurand reaparecia com seus mesmos urros primais. Carlos Calado descreve a maneira como o público reagia a essas intervenções:

Surpresa, excitada, assustada ou mesmo escandalizada, a plateia acabava participando de alguma forma. Além de aplaudir, alguns iam até o palco para dançar ou mesmo cantar [...]. Outros espectadores respondiam as provocações musicais dos tropicalistas com *insultos*. Coros de “*bicha! bicha!*” eram frequentes, até mesmo porque Caetano, Gil e os Mutantes logo *se juntavam ao refrão, transformando o insulto em um debochado improvisado*. Havia também espectadores mais agressivos, como os do Tuca, que na impossibilidade de entrarem na boate carregando ovos e tomates, jogavam cubos de gelo e água sobre o palco. (CALADO, 1997, p. 230; grifos nossos)

Os termos grifados acima traçam um roteiro que ilustra a tomada de posição existente nas réplicas dos tropicalistas às reações manifestadas pelos espectadores diante de suas provocações. Se na Sucata eles se apropriavam dos insultos homofóbicos, entrando no coro e gritando junto com os que os xingavam, transformando o que seria uma agressão num *happening* coletivo – com a involuntária participação daqueles que se sentiam “agredidos” pelas atitudes tomadas por Caetano no palco e, por isso, passavam a agredi-lo com insultos –, na apresentação do Tuca, como já vimos, os Mutantes haviam tomado uma atitude semelhante, quando viram que as pessoas presentes ao teatro haviam virado as costas para o palco onde eles tocavam: também deram as costas à plateia, sem parar de tocar. Mas Caetano continuou de frente, fazendo seus requebros insinuantes com a pélvis, movimentando-a

seguidamente para a frente para trás, diante do público que estava de costas para ele. Tal cena instigou a verve e o sarcasmo do coreógrafo estadunidense Lennie Dale (1936-1994), que assistira a cena e fizera uma interpretação muito particular. Segundo Araújo (2006, p. 203), Lennie estava na plateia e gritou para Caetano: “Baby, você está enrabando todos eles!”; já de acordo com Calado (1997, p. 223), o coreógrafo teria se dirigido ao cantor já nos bastidores, depois da tumultuada apresentação, ao cumprimentá-lo e abraçá-lo: “Baby, eu adorei! Ainda mais vendo você enrabar toda aquela gente virada de costas”.

Naquela ocasião anterior, Gil também fizera seu *happening* particular. No auge das vaias, chamado ao palco por Caetano quando este fazia seu já mencionado discurso para os jovens que o insultavam, o compositor de *Questão de ordem* viu que as pessoas começavam a atirar objetos no palco. Entre ovos, tomates e pedaços de caixas de madeira, Gil apanhou um tomate que havia sido jogado no palco, mordeu um pedaço e atirou o restante de volta para a plateia. Depois de ter sido atingido por um pedaço de madeira, ele perceberia, já nos bastidores, um pequeno corte que chegou a sangrar. (CALADO, 1997)

Mas bem antes dos coros que gritavam “bicha!”, comentários maliciosos sobre os baianos começaram a ser comuns na imprensa carioca e paulista. Depois das apresentações de Gil e Caetano no Festival da Record, a edição paulista do *Última Hora* publicou, em 5 de dezembro de 1967, uma galhofa sutil:

Chupeta, fósforo, cigarro, baralho, revólver e uísque vão subir de preço, tornando quase impossível a vida de nossas crianças.  
 – Vai subir mesmo o preço da chupeta?  
 – Vai.  
 – Coitado do Caetano Veloso! (CALADO, 1997, p. 157)

Já o carioca Sérgio Porto, na revista *O Cruzeiro* de 23 de dezembro de 1967, alfinetava a aparência de Caetano e arriscava criar apelidos preconceituosos. E ainda, ao utilizar o termo “família”, parece enfatizar os laços que caracterizavam a tão apregoadada coesão do “grupo baiano” e a forte ligação com o empresário Guilherme Araújo:

Caetano Veloso, de tanto andar despenteado na televisão, está merecendo críticas dos telespectadores. Seu empresário – o popular Guilherme Araújo – já tomou as providências necessárias. Vai mandar seguir para São Paulo um cabeleireiro famoso, cheio de bobs e outras bossas, para que o Marcha da Fome não seja mais chamado de “Boneca Cacheada”. Essa família vai mal! (CALADO, 1997, p. 157).

Em dezembro de 1968, Porto escreveu na revista *Realidade* sobre as restrições que continuava a ter ao grupo, embora insinue sutilmente algum elogio ao “talento” dos baianos:

A palavra *tropicália* foi criada para dar nome a um movimento que fracassou de saída, por ser imitativa e sem imaginação. Hoje lembra mais vigarice do que outra coisa. *É uma pena que artistas de talento como Gil, Caetano, Gal Costa e Torquato Neto estejam metidos nessa besteira*, que o menos exigente dos críticos honestos poderá classificar de subdesenvolvimento musical baiano<sup>146</sup>. (PORTO, 1968; grifo nosso)

A mesma *O Cruzeiro*, pouco antes, na edição de 4 de novembro de 1967, trouxera uma reportagem sobre Bethânia. Diferentemente do olhar sarcástico de Sérgio Porto, o texto, assinado pela jornalista Marisa Alves de Lima, elabora uma análise positiva sobre a cantora, sobretudo no que se refere à sua *persona* artística. Ao longo das páginas, Bethânia posa para as fotografias de Geraldo Viola com roupas sofisticadas. Embora seja uma reportagem que trata a cantora sob uma visão positiva, o texto se inicia de maneira ambivalente, misturando observações sobre o talento com as características físicas da baiana, muito citadas desde sua chegada ao Rio. Trata-se de um pequeno texto de introdução à matéria propriamente dita:

Há três anos, magra, feia e inteiramente desconhecida, trajando-se simplesmente – calças de brim grosso, camisa xadrez e sandálias de nordestino – subia ao palco do Teatro de Arena, em Copacabana. E, cantando, assumia uma tal dimensão, eletrizando o público com seu surpreendente magnetismo, que, ali mesmo, destruiu uma série de preconceitos e fez surgir um novo e revolucionário mito. Hoje, quando aparece em cena, bem maquilada e vestida com sofisticada elegância, ela chega a ser bonita [...]. (LIMA, 1967)

Já na abertura do texto da reportagem, evocações sexuais, com especulações sobre o tipo de sensações que ela costuma despertar em homens e mulheres, mesclam-se à análise do perfil da cantora. Ao registrar o que Bethânia provocava no público, a jornalista cita os comentários maliciosos a respeito da sexualidade da baiana:

Se uns continuam a achá-la feia, outros afirmam que é divina. Se alguns (mulheres, na maioria) só veem nela **um ar pouco feminino**, outros acham que é terrivelmente *sexy*. Mas para todas as afirmações – mesmo as mais controvertidas – existe um denominador comum: ela, no palco ou fora dele, é uma extraordinária figura. (LIMA, 1967; grifo em negrito nosso)

Na televisão, o apresentador Flávio Cavalcanti preferia criar polêmicas em torno da imagem de transgressão que os baianos evocavam – mas, em lugar da sexualidade, mirava o universo das drogas alucinógenas com o qual ele imaginava identificá-los. Em seu programa *Um instante, maestro*, Cavalcanti espatifou diante de suas câmeras o disco contendo a canção *Alegria, alegria*, dizendo ter encontrado na letra uma suposta mensagem subliminar. Segundo

<sup>146</sup> **Tarati Taraguá**. *Frases tropicalistas de 68*. 9 de abril de 2013. Disponível em: <http://taratitaragua.blogspot.com/2013/04/frases-tropicalistas-de-68.html>. Acesso em: 1º de abril de 2022.

o apresentador, o verso “lenço sem documento” trazia uma apologia ao LSD. As iniciais das três palavras, de acordo com a lógica do apresentador, faziam menção ao ácido lisérgico e, com isso, incentivavam o seu consumo entre os jovens brasileiros.

Sérgio Porto parecia ter algum tipo de obsessão pelos baianos, por Guilherme Araújo e pelas atitudes comportamentais de todos eles – além de sempre enfatizar a origem geográfica do “grupo”. No jornal *Última Hora*, onde assinava uma coluna sob seu pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, o jornalista produzia provocações com malícia e certos ares de alguma intolerância de ordem sexual, semelhante ao que escrevia na revista *O Cruzeiro*:

No Rio, o costureiro Guilherme Guimarães tornava-se um tremendo machão, ao declara à imprensa: “Minissaia nunca foi coisa pra homem”. Em São Paulo, outro Guilherme, porém Araújo, tornava-se o grande vigarista da música popular brasileira de 1967, inventando uma besteira chamada “som universal”. E o pior é que arrumou dois cúmplices: Caetano Veloso e Gilberto Gil, ambos baianos. (CALADO, 1997, p. 187)

Mais disparos maliciosos partiram da *Última Hora* em sua edição de 31 de outubro de 1968, quando o jornal noticiou que o costureiro Clodovil acusava publicamente Gil e Caetano de terem plagiado uma criação sua, ao se apropriarem da expressão “divino, maravilhoso” para dar nome à canção defendida por Gal Costa no Festival da Record daquele ano:

O costureiro Clodovil está batendo pé e revirando os olhos com raiva dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tudo porque está sentindo-se plagiado na expressão “Divino, Maravilhoso”, que os baianos usaram numa música e como título do programa de televisão. Por causa disso, Clodô resolveu inaugurar a “Semana do Ódio” e sua língua ferina não está poupando os baianos. E mais: para não o confundirem com a “ralé” (a ralé, neste caso, são os baianos) criou uma expressão que, em se tratando de Clodovil, pode servir também como slogan: “Beleza, Glorioso”. Os baianos estão morrendo de rir e já preparam sua defesa: *Divino, Maravilhoso* é, na verdade, uma homenagem ao empresário Guilherme Araújo. (CALADO, 1997, p. 238)

A sugestão de malícia em comentários como esse mantinha direta relação com as provocações que Caetano fazia questão de fazer durante os happenings, no auge dos arroubos tropicalistas. Mas também se devia ao comportamento usual do baiano nos palcos a partir de seu retorno do exílio, considerado “afeminado” pelos mais conservadores. O artista passou a exhibir um comportamento permeado por uma agressividade menos baseada nos gritos e nos urros ouvidos no Tuca e na Sucata, em 1968, e mais fundamentada em gestos sutis, mas com grande potencial de “agressividade”, já que sugeriam uma imagem de androginia. Havia ali uma sugestão de ambiguidade sexual – que, por sinal, não se limitava a Caetano e se diluía

pelos elementos componentes do “grupo baiano”. Como se esses artistas se propusessem a manter uma espécie de controle – na medida do possível – sobre a subjetividade que era feita deles.

Caetano se pôs a provocar de maneira diferente, diluindo e problematizando as linhas imaginárias que demarcavam os limites entre o universo masculino e o feminino. Agora, no período de pós-tropicalismo e pós-exílio, sua postura acrescentava ao “rebolado cubano-baiano” de 1968 uma série de outros gestos, outros maneirismos, cuja ousadia se situava no fato de serem associados mais à figura feminina do que podiam supor os “machões” defensores da tradicional família brasileira – ou seja, “viris”. Se em 1968, conforme já informamos, os militares descreviam Caetano como cantor de músicas “de protesto, de cinho subversivo e desvirilizante”, o que diriam se enviassem um censor aos primeiros shows do cantor depois de seu retorno em definitivo ao Brasil? Em sua visão limitada do que consideravam ser “perigoso” à estabilidade política do regime autoritário, os militares talvez deixassem de classificar suas canções como “de protesto” ou “de cinho subversivo”. E, não se limitassem a ouvir as canções e o vissem no palco, provavelmente o considerariam mais “desvirilizante” do que nunca. Era uma opção deliberada. E havia nas posturas do baiano, no palco, importantes elementos de transmissão intergeracional de saberes. A memória possibilitava que Caetano manifestasse uma tomada de posição que denunciava sua decisão de chocar um público mais amplo do que os antigos defensores da “pureza” na música popular brasileira. Havia uma disposição de problematizar a suposta “pureza” de princípios morais defendidos pela ditadura – mas essa postura também não ajudaria a manter o acolhimento que havia sido conquistado junto à esquerda desde a prisão e o exílio.

Nos primeiros shows realizados depois do retorno, no Rio de Janeiro, apenas três dias depois do desembarque em solo brasileiro, por exemplo, Caetano já dava sinais de que não estava disposto a cumprir expectativas. Nem as dos militares, que o queriam quieto; tampouco da esquerda, que esperava dele e de Gil tomadas de posição condizentes com quem havia sido preso e exilado – ou seja, esperavam que ambos se mostrassem como contestadores públicos do regime militar de que foram vítimas. Pode-se dizer que o roteiro do show realizado no Teatro Municipal do Rio – que chegou a ser transmitido pela TV Globo na faixa noturna *Sexta-Feira Nobre* – não atendia plenamente a uns nem a outros. Iniciava-se com um banquinho e um violão, cantando *Bim bom*, em mais uma reverência a seu mestre João Gilberto. Em seguida, emendou canções do disco *Transa*, e outras de compositores como

Paulinho da Viola, Roberto Carlos, Chico Buarque e Dorival Caymmi. Aí, Caetano incluiu o samba de roda *Cada macaco no seu galho*, de autoria do conterrâneo Riachão, enquanto tinha, agarrado ao fio do microfone, um mico de verdade. O animal se acomodava nos ombros de Gil (que chegou a fazer participações especiais no show, depois de subir ao palco para entregar uma flor a Caetano) e, em seguida, subia para o fio do microfone de Caetano. Nesse instante, a câmera da TV Globo dava um close no mico e subia em direção ao rosto de Caetano, numa espécie de *happening* espontâneo. Depois, chegava-se a um nível mais, digamos, ousado com a interpretação de *O que é que a baiana tem?*, de Caymmi. No meio da canção, Caetano trazia uma “atualização”, uma tomada de posição que trazia em si elementos do universo de possíveis que ele encontrara no campo musical brasileiro desde que começara a se interessar por música popular brasileira: reproduzia o rebolado, os gestos de girar languidamente os pulsos e as mãos – pejorativamente conhecido por “desmunhecar” – e ainda o famoso revirar de olhos que eram característicos da performance de Carmen Miranda quando esta interpretava a canção de Caymmi. Ao fazer tal gesto, Caetano trazia em si um jogo de corpo associado a uma certa tradição musical brasileira: aquela que compôs o que aqui chamamos de universo de possíveis aos artistas de sua geração – que, se tinha em relação a Carmen Miranda uma considerável distância temporal, encontrava em Caymmi um intermediador com status suficiente para tal. Afinal, como diria o jornalista Pedro Bial num programa<sup>147</sup> comemorativo de cinquenta anos do disco *Tropicalia ou panis et circensis*, com a participação de Caetano, Gil e Tom Zé: “Caymmi disse que ensinou Carmen Miranda a revirar os olhinhos. Mas você que aprendeu”. Ao que Caetano respondeu: “Caymmi fazia isso também”. E Gil completou: “Não só quando cantava, mas nas conversas”. Enfim, como já se disse acima: uma transmissão intergeracional de saberes. Se Caymmi de fato ensinou a Carmen o gesto de revirar os olhos, algo que valorizava a sensualidade que emanava da *persona* artística da cantora, repassou tal gesto também a Caetano, que o trouxe a um novo contexto, ressignificando seu simbolismo e, por fim, estabelecendo uma nova criação. Afinal, em 1972, tendo-se passado três décadas desde que Carmen revirara os olhos diante das câmeras pela primeira vez, tal gesto significava algo de natureza diferente do contexto original. Desta vez, podia ser uma referência, uma menção, uma sugestão, um evocar de algo que lhe interessava – a ele, Caetano.

---

<sup>147</sup> Programa *Conversa com Bial*, transmitido pela TV Globo em 14 de dezembro de 2018.

O encerramento se dava com os frevos como *Chuva, suor e cerveja*, que Caetano havia composto e gravado em Londres para compor o compacto duplo *O carnaval de Caetano*, lançado às pressas pela Philips antes do carnaval de 1972.

O espetáculo foi levado para o Tuca, o mesmo palco onde, menos de quatro anos antes, ocorrera o episódio das vaias e do discurso furibundo de Caetano contra a plateia que virava as cotas a ele e aos Mutantes. Mas o clima, desta vez, foi diferente, assim como o conteúdo do show. Houve quem se decepcionasse por esperar do baiano o comportamento explosivo de outrora, como relatam Drummond e Nolasco (2017, p. 236):

Muitos fãs ficaram desapontados e saíram porta afora. Metamorfose ambulante, Caetano estava em outra. As violentas performances Tropicalistas deram lugar a uma provocação mais sutil, calcada na postura, nas roupas, nos gestos e no repertório. Continuava polêmico, mas não precisava levar no grito. O que mais se aproximou das noites tropicais foi a repetição do refrão de “Quero que Vá Tudo pro Inferno”, de Roberto e Erasmo Carlos. Os tempos eram outros e as brigas também.

Por falar em briga, o popular cantor Agnaldo Timóteo, que tinha fama de brigão, não era exatamente um fã de Caetano, mas também manifestou a *O Pasquim* o seu desapontamento diante dos primeiros shows do compositor no Brasil após o retorno de Londres. Em entrevista ao semanário, publicada na edição número 177 (21 a 27 de novembro de 1972), o intérprete de *Meu grito* (composição de Roberto Carlos, gravada com grande sucesso por Timóteo em 1967), que naquele ano de 1972 fazia sucesso com uma canção chamada *Os brutos também amam* (também de Roberto Carlos, agora em parceria com Erasmo), não fez nenhuma questão de ser sensível, nem delicado, ao responder a Millôr Fernandes quando este lhe perguntou se não considerava Caetano “um grande cantor”. A resposta de Timóteo demonstra seu descontentamento não apenas em relação à voz e ao talento em geral do artista, mas principalmente em relação à mensagem de ordem sexual que o cantor vinha veiculando em suas apresentações:

O quê?! Caetano como cantor seria gongado, pô! Vocês fabricaram o Caetano! Caetano é uma merda! Caetano não é artista; o Caetano – eu lamento dizer isso, porque a Maria Betânia eu adoro – não sabe cantar! O Caetano não tem postura no palco. *Agora, vem com esse negócio de imitar veado – boneca, né?, que fica mais distinto* – e os caras dizem que ele é um gênio. Que isso?! Isso não existe! (TIMÓTEO, 1972; grifo nosso)

O cartunista Ziraldo insiste ao perguntar se Timóteo não considera Caetano “um grande compositor”. A postura do cantor se mantém: “Compositor de quê? Tá cantando ‘cada macaco no seu galho’, e todo mundo roda e diz que é sensacional, e a música foi feita em mil

novecentos e outrora, por um cara que ninguém conhece. Que gênio é esse? Pelo amor de Deus! Gênio é Roberto que ganha trezentas milhas todo mês” (TIMÓTEO, 1972). Perguntado pelo maestro Júlio Hungria sobre o que acha de Gil, Timóteo pondera, mantendo suas críticas sobre a autenticidade do baiano: “O Gil é um crioulo simpático, bacana. Mas também é um tremendo enganador, que as pessoas apontam como um dos caras mais importantes da música brasileira. E ele chega no Maracanãzinho: ‘Vamos cantar um pouquinho’... Não entendi...” (TIMÓTEO, 1972). Sobre Caetano e Chico, Timóteo diz considerá-los “a mesma coisa”, pois “os dois complicam”. E se orgulha de vender mais discos que os dois juntos, ao mesmo tempo em que se ressentia diante do fato de que, apesar disso, ambos possuem maior capital simbólico junto à imprensa e à crítica do que ele:

Vendo mais porque atinjo o povo. Mas a TV Globo paga 80 mil contos a Caetano e não quer pagar 4 pra mim, caramba! E eu vou produzir muito mais do que o Caetano. Eu vou cantar e todo mundo vai ter que admitir que eu canto melhor. O Caetano chega lá, não tem voz e não pode cantar. Mas eles pagam 80 mil pra ver a figura do Caetano. A máquina fabricou isso. Chico também cobra muito mais caro do que eu. E os clubes de elite contratam o Chico por uma nota, e não me contratam porque eu não sou enquadrado no esquema de classe A. O MPB-4 faz o show e o Chico recebe o dinheiro. Se me chamassem quebrariam a cara, porque eu chegaria no palco e provaria a eles que eu sou não só um cantor, mas um artista versátil, porque eu canto em vários idiomas, apesar de falar somente o português e muito mal espanhol. Canto em francês, em italiano, em inglês, em alemão também. Agora, Caetano, Chico e mais uma meia dúzia aí, são produto de imprensa. São umas merdas, não existem. (TIMÓTEO, 1972)

Timóteo (1972) faz insinuações sobre o peso que as “fábricas” – no caso, referindo-se às grandes gravadoras como a Philips, da qual Chico e Caetano eram contratados – teriam na veiculação das canções de ambos os artistas, ainda que, na sua visão, ambos fossem “beneficiados” por terem a imprensa a seu lado: “Mesmo com a imprensa, andaram mal aí... foi preciso as fábricas mandar dinheiro pra uma porção de gente aí”. E estabelece o contraste em termos de vendas de discos, ao se gabar: “Depois do Roberto Carlos quem vende mais disco sou eu, Agnaldo Timóteo”.

Diante do que Agnaldo Timóteo relata nessa entrevista, a respeito de seu incômodo com a postura “afeminada” de Caetano e do que considera uma falta de autenticidade em Gil, por ser “enganador”, e em Chico, por não vivenciar a mesma realidade dos personagens que retrata em suas canções, podemos ir adiante e verificar o ponto de vista segundo o qual aquilo que Millôr chamou, na mesma entrevista, de “os gestos tresloucados do Caetano”, foi visto num show realizado naquele mesmo ano de 1972, nos dias 10 e 11 de novembro, reunindo



justamente os dois, Chico e Caetano, no teatro Castro Alves, em Salvador. Eram os dois artistas que, embora fossem tão diferentes entre si, provocavam juntos a ira de pessoas que apresentavam disposições subjetivas semelhantes às de Agnaldo Timóteo, um cantor que dizia a *O Pasquim* coisas sobre comportamento, política e estética, tais como: “o homem pode trair a mulher; a mulher não pode trair o homem de jeito nenhum! A mulher tem que cuidar da casa”; “[...] as mulheres não podem, de maneira alguma, ter as mesmas liberdades que tem o homem”; “eu conheci o Brasil de antes da Revolução. [...] alguém pode negar o progresso do Brasil após a revolução?”; “o operário será sempre operário”; além de afirmar que “*Águas de Março* é uma merda”.

Não se espera que alguém com as disposições subjetivas manifestadas por Agnaldo Timóteo na entrevista a *O Pasquim*, capaz de enxergar Chico e Caetano como duas subjetividades idênticas, perceba que esses dois artistas, na verdade, ostentavam trajetórias diferentes e, sobretudo, que havia diferenças significativas de natureza nos afetos que provocavam nos seus respectivos públicos – o que ficava evidente para toda a plateia que os via no palco do teatro Castro Alves, e também para a imprensa que cobria o show.

Se Timóteo dizia se incomodar com o fato de Caetano “imitar veado” no palco, o que acharia de ver Chico Buarque cantando a sua *Com açúcar, com afeto*, composta especialmente para Nara Leão – ou seja, cantada por um eu lírico feminino? A letra da canção descreve as lamentações de uma mulher submissa, que se vê sozinha em casa enquanto o amado sai, dizendo-lhe que vai trabalhar, passa a noite na boemia e retorna tarde para casa, bêbado e maltrapilho – e ela, compreensiva, esquece as mágoas, prepara-lhe o prato e o recebe em seus braços. Em outro número que se revelaria ainda mais polêmico, Chico e Caetano cantam juntos *Bárbara*, composta por Chico e Ruy Guerra para a peça *Calabar – o elogio da traição*<sup>148</sup>, de autoria de ambos. A letra de Bárbara reproduz o tórrido diálogo entre

---

<sup>148</sup> Escrita em parceria por Chico Buarque e Ruy Guerra, *Calabar – o elogio da traição* foi proibida pela censura. Inicialmente levado à censura prévia, o texto havia sido liberado com cortes e algumas alterações. Assim, os produtores (Fernanda Montenegro e Fernando Torres, além dos autores) iniciaram a montagem, que mobilizava cerca de 80 pessoas e envolvia um investimento de aproximadamente 30 mil dólares. No dia do ensaio geral para a censura (ritual exigido para se verificar se os cortes haviam sido respeitados), os censores não apareceram – o que obrigou os produtores a adiarem a temporada. Depois de solicitar mais uma vez o texto para ser examinado em Brasília, a censura levou ainda mais três meses para, em janeiro de 1974, proibir de vez a apresentação da peça e o uso do nome Calabar – além de proibir também que a proibição fosse divulgada. O musical, que seria dirigido por Fernando Peixoto, inspirava-se na trajetória de Domingos Fernandes Calabar (1600-1635), um pernambucano que desertou das tropas portuguesas em 1632 para lutar ao lado dos holandeses que invadiram o Nordeste. Capturado numa emboscada, Calabar foi morto e esquartejado pela Coroa Portuguesa. O propósito da peça era problematizar: o que oficialmente era visto como traição poderia, a depender do ponto de vista, ser encarado como um ato em defesa da liberdade. Havia uma sutil analogia com eventos mais

duas mulheres apaixonadas: “Vamos ceder enfim à tentação de nossas bocas cruas/ E mergulhar no poço escuro de nós duas” – versos que eram cantados, registre-se, por dois homens. No entanto, se as provocações sexuais provenientes do conteúdo musical partiam principalmente das criações de Chico, toda a agressividade visual era encarnada por Caetano. Aliás, o aspecto imagético do show explicitava o contraste entre as *personas* artísticas dos dois artistas. Caetano se apresentava vestindo uma calça vermelha cintilante, corpete e tamancos de salto alto. A boca era desenhada com batom vermelho. E, durante suas interpretações, o cantor rebolou, “desmunhecou” e chegou a simular um *striptease* no palco do teatro Castro Alves. Enquanto isso, Chico se manteve discreto com sua calça jeans, uma bata sóbria e sapatos do tipo mocassim, sem meias. A respeito da performance do colega, o autor de *Ana de Amsterdam* diria: “É só mais um dos artificios que ele usa para conseguir determinada reação do público [...] Tem gente na plateia que não entende e chama o Caetano de bicha. Mas sabe como é... Também não pode entrar muito na dele, não” (BUARQUE, 1972).

O ponto de vista manifestado por Agnaldo Timóteo parecia estar em sintonia com o das autoridades militares a serviço da “Revolução” – e não apenas no que diz respeito ao que o cantor considera o “progresso” do Brasil. Documentos<sup>149</sup> produzidos por agentes da repressão, reportando a seus superiores as impressões acerca do show de Caetano e Chico demonstram que o Estado registrou oficialmente suas prerrogativas de detentor da violência simbólica legítima. Afinal, o que o agente registrou a respeito do que viu no teatro Castro Alves era considerado “ofensivo” à narrativa “legítima” defendida pela ditadura militar. Segundo o teor do documento, tanto Caetano quanto Chico, cada um a seu modo, teriam agido de maneira “subversiva”. Percebe-se que os trejeitos mostrados pelo baiano no palco incomodaram bastante a “moral” do agente da repressão, que se encarrega de presumir que o mesmo incômodo teria sido sentido por todas as “famílias” presentes ao show. Um ofício com data de 23 de novembro de 1972 (onze dias depois do segundo e último show de Caetano e

---

contemporâneos, ao insinuar uma relação entre Calabar e o capitão Carlos Lamarca, que desertava do Exército em 1969 para se juntar à guerrilha armada contra a ditadura militar. Tratado pelos militares como traidor e alçado à condição de inimigo público número um do regime, Lamarca foi morto por agentes da repressão em setembro de 1971, no sertão da Bahia. (SILVA, 2004)

<sup>149</sup> **Documento da censura descoberto no Rio critica shows de Caetano e Chico.** Publicado em 6 de abril de 2015. *Tribuna da Bahia*. Os documentos citados na reportagem foram descobertos no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, pela Comissão Estadual da Verdade – Bahia. Tanto a reportagem da *Tribuna da Bahia* quanto os documentos da ditadura militar sobre o show do teatro Castro Alves, em versões digitalizadas, podem ser vistos no site *Caetano en detalle*, disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2012/11/1972-caetano-e-chico-juntos-e-ao-vivo.html>. Acesso em: 15 de março de 2022.

Chico no teatro Castro Alves), intitulado “Informação”, relata que um inspetor da Polícia Federal chamado Eduardo Henrique de Almeida encaminhou ao superintendente regional do Departamento de Polícia Federal as informações, a respeito do show de Chico e Caetano, que haviam sido fornecidas por um certo “coronel Juarez”, da Aeronáutica. Segundo o documento, o tal coronel “presenciou durante a referida apresentação cenas que feriam a moral das famílias ali presentes, bem como atitudes do Sr. Caetano Veloso que de certa forma indispos [sic] o público contra as autoridades presentes”.

O ofício enviado pelo inspetor reproduz, então, as observações feitas pelo referido coronel Juarez:

1. Apresentação de Caetano Veloso como um *homossexual, pintado de baton e com trejeitos afeminados*;
2. Apresentação de uma música “Ana”, de Chico Buarque de Holanda, na qual existem *termos imorais* – “*Sacana*”, etc.
3. Apresentação de uma senhora, convidada de Caetano Veloso, que cantou samba de roda, no qual fazia referência aos olhos e os artistas presentes colocavam as mãos nos olhos, boca, idem, as mãos na boca, e finalmente dizia no “*lelê, lalá*” e *os artistas colocavam a mão no sexo*;
4. No final do show, Caetano Veloso chamou o público para o palco dizendo que “o teatro é do povo”. (grifos nossos)

Aí, depois de tantos trejeitos afeminados, termos imorais, “sacanagens” e mãos no sexo, teria sido o momento em que o informante afirma que Caetano teria provocado “indisposição” entre o público e as autoridades presentes. Ainda de acordo com o relato do tal coronel, “dezenas de pessoas subiram ao palco, colocando a estrutura do mesmo em perigo, e com isso foi necessário a intervenção dos bombeiros, os quais foram vaiados após ter Caetano Veloso dito: ‘É, o teatro não é do povo’”. O documento cita então as primeiras providências tomadas pelas autoridades: enviar um preposto ao teatro (no caso, o próprio inspetor que assina o documento) no dia seguinte ao espetáculo para “tentar evitar que os fatos da véspera se repetissem”. O inspetor, que diz ter sido incumbido dessa autointitulada “missão” por alguém citado como “Dr. Ary G. Almeida”, relata ter ido ao camarim de Caetano, acompanhado por uma funcionária da censura, a fim de interpelá-lo sobre as supostas transgressões que protagonizara na noite anterior: “[...] esta autoridade manteve contato pessoal com Caetano Veloso, tendo este declarado que o tal “lelê-lalá” é folclore do recôncavo e não via maldade”. O inspetor narra que, a despeito de ser ou não tema do folclore, “proibimos a canção”. Quanto ao episódio envolvendo a ocupação do palco por parte da plateia e as vaias aos bombeiros que tentaram retirar as pessoas do palco, registra que “o

mesmo artista disse que não tivera aquela intenção para com as autoridades e sim para com a administração do teatro que ‘está sempre criando caso’”. Em seguida, o relato faz menção à visita ao camarim de Chico Buarque, onde o inspetor o interpelou sobre a canção “Ana” – a qual se presume ser Ana de Amsterdam, especificamente no trecho que diz: “Sou Ana, da cama/ Da cana, fulana, sacana/ Sou Ana de Amsterdam”. O termo “sacana”, que ofendeu a moral do inspetor e, presumivelmente (segundo a autoridade), também a das “famílias”, foi vetado pela censura e Chico teria de substituí-lo por “bacana” para poder incluir a canção no LP *Chico canta*, que seria lançado em 1973. Mas, quando questionado pelo inspetor, Chico teria dado uma resposta contundente, segundo o relato do documento: “[...] foi ele taxativo, junto com seu empresário, ao afirmar que a música está liberada e no programa”. Isso parece ter deixado Eduardo Almeida receoso, a julgar pelo que escreve em seguida: “De acordo com a orientação da chefia, não proibi a execução da referida, pois na dúvida, não poderia impedir algo que se liberado, efetivamente poderia causar problemas à administração”.

Tendo informado os artistas sobre as restrições impostas ao espetáculo, o inspetor prossegue com as observações a respeito de como eles se comportaram. Sobre Caetano, anotou: “a) *Trejeitos homossexuais*; a música do folclore Lelê-Lalá não foi cantada; não chamou ninguém ao palco; quando no final começaram a subir no palco, pulou para a plateia. Foi acatado das instruções e notou-se respeito à censura, embora dissesse que é contrário (grifo nosso)”. Quanto a Chico, as anotações sugerem postura contrastante com a de Caetano no que diz respeito à postura corporal, e uma desobediência mais acentuada no que se refere às ordens da censura: “a) *Postura masculina normal*; b) Entretanto, ao final do show cantou ‘Apesar de Você’, de modo qual gritante, notando-se grande empolgação (grifo nosso)”.

A título de “conclusão”, o policial registra a presença de outras pessoas que, como Caetano fazia no palco, destacavam-se por seu comportamento e por seu aspecto visual: “Notamos colocados ao palco estava um *grupo de homossexuais, hippies e cabeludos*, que pareciam contratados do grupo dos artistas, e foram exatamente eles que invadiram o palco e, após o encerramento do espetáculo, cantaram “Apesar de Você”, no que não foram acompanhados pelos demais espectadores (grifo nosso)”. A autoridade encerra seu relatório com a seguinte observação: “A nosso ver [...], é necessário que se coloque um fim nestes episódios que somente desgastam as autoridades”.

O inspetor Eduardo Almeida não foi o único a exercer o poder de nomeação que a condição de agente do Estado lhe garantia. Outro documento, datado de 13 de novembro de

1972, assinado pelo agente de Polícia Federal Emanuel Cerqueira Campos e endereçado ao Superintendente de Polícia Federal da Bahia, informa sobre a primeira noite do show de Chico e Caetano, no dia 11. Diz, inicialmente, que a plateia era “na sua maioria, constituída de jovens”. O agente Cerqueira Campos também se incomodou com a postura de Caetano, e fez questão de anotar suas impressões no documento: “[...] cabe-me salientar, que Caetano Veloso embora usando de uma afetação um tanto exagerada, muito mais apropriada para uma pessoa do sexo feminino, provocando até algumas vaias do auditório, tendo cantado músicas que no meu entender nada apresentam de anormal”. Quanto a Chico, o “pecado” do compositor foi o de insistir em cantar uma canção que havia sido proibida pela censura em 1971: “o referido cantor apresentou encerrando a programação “Apesar de Você” que me parece ter sido proibida pela Censura. A música foi cantada juntamente com o público”.

Embora transmitisse uma imagem de alguém cioso e vigilante das inconveniências que poderiam advir dos gestos “afeminados” de Caetano, o cantor Agnaldo Timóteo também protagonizaria, ele mesmo, suas transgressões através de incursões musicais pelo universo homossexual carioca. Seu álbum de 1975, *Galeria do amor*, lançado pela Odeon, trazia uma canção homônima, a primeira de sua própria autoria a ser registrada em disco. Era uma referência à Galeria Alaska, um local situado em Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro, que era tido como um espaço de sociabilidade da comunidade homoafetiva. Frequentemente retratado na imprensa como um lugar perigoso e frequentado por “marginais” (ARAÚJO, 2010), o espaço ganhava, na canção de Timóteo, um olhar bem menos estigmatizado:

Numa noite de insônia saí/  
Procurando emoções diferentes/  
E depois de algum tempo parei/  
Curioso por certo ambiente/  
Onde muitos tentavam encontrar/  
O amor numa troca de olhar//  
Na galeria do amor é assim/  
Muita gente à procura de gente/  
A galeria do amor é assim/  
Um lugar de emoções diferentes/  
Onde a gente que é gente se entende/  
Onde pode-se amar livremente.

Timóteo registra “emoções diferentes” – ou seja, se ele as registra como “diferentes”, seria por serem vistas como se estivessem situadas fora dos limites da dita “normalidade” heteronormativa. A liberdade de amar, buscada por ele, somente poderia ser vivenciada dentro dos limites do lugar no qual ela é tolerada pela gente que, por manifestar desejos semelhantes, pode-se dizer que “se entende”. Fora de lá, não se permite a essa mesma gente se “amar livremente”, como o cantor diz ser permitido na “galeria do amor”. Não há na letra uma sugestão clara de subversão dessa dita “realidade”, mas há o registro de uma situação posta – e, embora não se manifeste explicitamente o desejo de subvertê-la, reconheça-se, que, ao se

referir a ela numa canção, o cantor parece agir no sentido contrário ao que seria considerado “normal” – ou seja, deixar que o “amor” que se vivia na galeria do amor permanecesse restrito àquele lugar e aos que o frequentavam, e assim colaborando para que tal espaço continuasse a ser invisibilizado aos que eram considerados “normais”, e não “anormais” como os frequentadores da galeria. A referência romântica feita por Timóteo, como um lugar onde se pode “amar livremente”, significava uma transgressão na medida em que elaborava daquele local uma imagem bem diferente da que era pintada pela imprensa na década de 1970 – ou seja, na disputa simbólica pela divisão e pela classificação que elabora a “realidade”, o cantor trazia o seu ponto de vista, na tentativa de sobrepô-lo àquele que era visto pelos poderes oficiais como “real” quando compôs e lançou *Galeria do amor*. Assim, Agnaldo Timóteo age na contramão do que faziam, por exemplo, os principais compositores da Bossa Nova, príncipes em decantar em suas canções as belezas da paisagem urbana carioca.

Formando uma travessia de menos de 100 metros entre as avenidas Atlântica e Nossa Senhora de Copacabana, no Posto 6, Zona Sul carioca, a Galeria Alaska tornou-se famosa a partir dos anos 60, quando chegou a ser classificada como “o maior reduto de gays do país”. Na década seguinte sua fama de “boca maldita” foi se acentuando e o local passou a atrair também prostitutas, pivetes, traficantes, travestis e toda sorte de personagens identificados com o chamado mundo marginal do Rio de Janeiro. (ARAÚJO, 2010, p. 140)

Há lugares específicos que seriam reservados a essa “transgressão”, e a estes ela haveria de permanecer limitada, como a “galeria” de que trata a canção. Timóteo reconhece aí uma “verdade”, sem questioná-la, embora a traga à tona de alguma forma, retirando-a da invisibilidade. Essa tal “normalidade”, à qual se filiaría a estigmatização da Galeria Alaska, da homossexualidade e de qualquer outra prática considerada “desviante” da conduta que se pretende “normal” (como a postura de Chico Buarque no teatro Castro Alves, assim descrita pelo inspetor da Polícia Federal), passa por uma construção baseada numa versão da “verdade” que foi naturalizada como tal, cuja predominância é reconhecida tanto por quem se beneficia com essa situação quanto por quem se prejudica a partir dela. Uma dita “realidade” que deixa de ser encarada a partir de uma condição histórica e passar a ser, como diria Bourdieu, ao se referir à *doxa*, a “eternização do arbitrário”.

[...] se é verdade que as relações entre os sexos se transformaram menos do que uma observação superficial poderia fazer crer, e que o conhecimento das estruturas objetivas e das estruturas cognitivas de uma sociedade androcêntrica particularmente bem conservada [...] fornece instrumentos que permitem compreender alguns dos aspectos mais bem dissimulados dessas relações nas sociedades contemporâneas mais avançadas economicamente, é

preciso realmente perguntar-se quais são os mecanismos *históricos* responsáveis pela *des-historicização* e pela *eternização* das estruturas da divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes. [...] Lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a Família, a Igreja, a Escola, e também, em outra ordem, o esporte e o jornalismo [...], é reinserir na história e, portanto, devolver à ação histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca [...]. (BOURDIEU, 2020, pp. 7-8)

Se Bourdieu analisa o processo de naturalização dessa “realidade” como a “eternização” de uma sociedade androcêntrica e heteronormativa, percebe-se que Timóteo não parecia mesmo disposto a questioná-la publicamente. Em seu álbum seguinte, *Perdido na noite*, lançado em 1976, o cantor gravaria uma canção de Chico Buarque: *Olhos nos olhos*, um exemplar da safra de músicas em que Chico põe como eu lírico uma personagem feminina. No entanto, na versão gravada por Timóteo, ele cuidaria de evitar algum rompimento com a heteronormatividade posta como “verdade”: se ele é um homem, não poderia cantar uma canção em que quem se manifesta é uma narradora feminina. Assim, o cantor atenuaria a aparente contradição em que incorrera ao contrariar, no álbum anterior – *Galeria do amor* –, tudo o que dissera sobre a performance de Caetano na entrevista a *O Pasquim*, e tomaria o cuidado de modificar ligeiramente a letra da canção, adaptando-a a um eu masculino heteronormativo. Dessa forma, diferentemente do próprio autor da canção, Chico Buarque, e de outra intérprete, Maria Bethânia, que a gravaram no original eu feminino (“tantas águas rolaram/ tantos homens me amaram/ bem mais e melhor que você...”), Timóteo gravou da seguinte forma: “tantas águas rolaram/ quantas mulheres me amaram/ bem mais e melhor que você...”. Depreende-se que havia transgressões de diferentes naturezas. Valia a pena tornar pública uma realidade que era estigmatizada, referendando-lhe uma nova visão; mas nada de “imitar veado”, como Caetano, ou de cantar as dores e as delícias de uma personalidade feminina, como Chico fazia.

No disco seguinte, que teria o sugestivo título de *Eu, pecador*, Timóteo faria evocar o que Bourdieu escrevera sobre a forma como a construção da vigente relação entre os sexos, baseada numa verdade androcêntrica e heteronormativa, passa pela atuação de instituições como Igreja. O cantor traria mais uma canção de cunho confessional que, segundo Araújo (2010, p. 143), “descreve o conflito interior de um homem dividido entre a prática homossexual e uma formação religiosa repressora”. A música revela um clima de temor e culpa por viver uma experiência amorosa que não pode ser revelada – e que, exatamente por

isso, por fugir à “normalidade” na qual não se incluem as “emoções” que são experimentadas pelo personagem de *Galeria do amor*, levam o cantor a pedir perdão pelo prazer que sente – e que, como ele próprio admite, *gosta* de sentir. A dramaticidade do tango, ritmo em que a faixa foi gravada, intensifica a dimensão da angústia vivida pelo eu lírico, tornando-se, à medida que avança, uma sensação de dor, cada vez mais insuportável:

Senhor/ Eu sou um pecador/ E venho confessar/ Porque pequei// Senhor/ Foi tudo por amor/ Foi tudo uma loucura/ Mas eu gostei// Senhor/ Não pude suportar/ A estranha sensação/ De experimentar// Um amor/ Por vós não concebido/ Um amor proibido/ Pela vossa lei// Senhor/ Eu sou um pecador/ Pois esse meu amor/ Está me enlouquecendo// Senhor/ Depois de se provar/ É difícil parar/ De se amar com perigo// Senhor/ Imploro o seu perdão/ Pois pequei por amor/ Sem saber que era errado// Senhor/ Eu sou um pecador/ Sou um frequentador/ Da esquina do pecado.

Mais uma vez, temor e desejo se misturam. Temor que leva Agnaldo Timóteo a repudiar os trejeitos de Caetano no palco; e desejo que arde nas letras que são de sua autoria (registre-se que tanto *Galeria do amor* quanto *Eu, pecador*, estão entre as primeiras composições próprias de Timóteo, o que se torna um feito atípico se considerarmos que praticamente em toda a sua trajetória artística, o cantor se apresentou essencialmente como um intérprete). Mas, nos shows de Agnaldo Timóteo, qualquer agente da repressão que porventura aparecesse, para simplesmente assisti-lo ou para eventuais averiguações, provavelmente não encontraria razões para elaborar relatórios prevendo punições, ou visitar o camarim do artista – a não ser que fosse para pedir autógrafos. Afinal, em regra, ambos – tanto o agente da repressão quanto o artista – apresentavam a mesma visão positiva sobre a “revolução” de 1964 e sobre a *doxa* que, como defendeu Timóteo, nega à mulher as mesmas liberdades de que o homem goza, e não admite no espaço público a presença de qualquer manifestação sexual que divirja da heteronormatividade “naturalmente” aceita. É a mesma “verdade” em que se baseiam os relatórios assinados pelo inspetor que fiscalizara o show de Caetano e Chico no teatro Castro Alves.

No entanto, talvez o inspetor desistisse de pedir seu autógrafo a Agnaldo Timóteo, ou talvez o rasgasse, caso já o tivesse conseguido, se fosse informado sobre a verdadeira temática que inspirara o artista a compor as canções *Galeria do amor* e *Eu, pecador*. Os supostos “perigos”, temidos pelo preposto da ditadura e por seus superiores, a ponto de considerar perigoso para a “moral” oficial um gesto feito por um cantor durante um show de música popular, estariam manifestados em qualquer tentativa que houvesse de subverter a lógica em



que se fundamenta essa dita “moral”. Tal lógica, como já se disse acima, é embasada numa construção arbitrária, que, graças à correlação de forças entre os capitais simbólicos num determinado contexto, acaba por levar a que essa *doxa* se imponha de maneira, digamos, “pacífica”, “suave”. O fato de que uma construção arbitrária seja encarada como natural, sem que houvesse as tentativas de subversão da ordem tão temidas pelo inspetor e por agentes com disposições cognitivas semelhantes às de Agnaldo Timóteo, parece intrigante para Bourdieu, que enxerga aí um paradoxo – o *paradoxo da doxa*. Como é possível que tal situação se mantenha indefinidamente através dos tempos, sendo transmitida de uma geração à outra como algo natural, a despeito da arbitrariedade que a caracteriza? Diz o autor:

[...] jamais deixei de me espantar diante do que poderíamos chamar de *paradoxo da doxa*: o fato de que a ordem do mundo tal como está, com seus sentidos únicos e seus sentidos proibidos, em sentido próprio ou figurado, suas obrigações e suas sanções, seja, grosso modo, respeitada; que não haja um maior número de transgressões ou subversões, delitos e “loucuras” [...]; ou, o que é ainda mais surpreendente, que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se depois de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente se vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais. Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2020, pp. 11-12)

De acordo com essa *doxa* descrita e problematizada por Bourdieu, a lógica natural é a noção de que o gênero masculino se sobrepõe ao feminino. O homem deve ser másculo e viril; e a mulher, sensível e feminina. Sem nuances. Assim se explica a razão pela qual o agente da Polícia Federal, conforme já se descreveu anteriormente, anotou em seu relatório que o comportamento de Caetano no teatro Castro Alves continha “uma afetação um tanto exagerada, muito mais apropriada para uma pessoa do sexo feminino”. Pela mesma razão, o outro preposto registrou que Chico apresentava “postura masculina normal”. Por que tais observações eram tão importantes a ponto de serem mencionadas com destaque semelhante ao que era merecido pelo conteúdo das canções e dos eventuais discursos dos artistas? Ora, o corpo também era uma mensagem, e nele estavam inscritas também as disposições do *habitus* incorporado pelos artistas. Tais disposições, portanto, falam. E, com isso, causam as reações que analisamos aqui. Portanto, a considerá-lo por essa ótica, o corpo se configura numa

eficiente arma para deflagrar transgressões que serão decisivas para a construção de uma subjetividade – algo que, por sua ambivalência, poderá ou não soar subversivo em relação a uma *doxa* instituída. Podemos interpretar as intervenções artísticas dos artistas do “grupo baiano”, por exemplo, como casos que se encaixam nessa prerrogativa.

Um salto temporal nos permite verificar a forma como esse assunto, a respeito de virilidade e homossexualidade, constituiu-se numa constante quando se trata das subjetividades públicas evocadas pelos elementos constituintes do “grupo baiano”. Durante a já mencionada entrevista concedida por Gilberto Gil ao programa *Roda Viva*, em 1987, o assunto fez parte da conversa. A certa altura, o apresentador Rodolfo Gamberini lê a pergunta enviada via telefone por um telespectador, que questiona: “Por que você e Caetano têm um lado afeminado tão aflorado?” E pergunta ainda se Gil (que então presidia a Fundação Gregório de Matos, cargo equivalente ao de secretário municipal de Cultura de Salvador), “como homem público, não deveria ao povo uma postura mais decente do que a que você tem”.

Visivelmente desconcertado, o artista comenta: “Ele acha que eu devia começar a discriminar a mulher...[...] O que ele chama de indecente?” Nesse momento, Gamberini sugere que o telespectador possa ter “estranhado” os trajes de Gil. E aproveita para informar que, a essa altura, vários outros telespectadores já haviam telefonado para pedir que Gil ficasse de pé, pois estavam curiosos para ver a roupa que ele usava. O cantor, então, atende ao pedido e mostra os trajes inspirados na ancestralidade africana, cuja origem ele faz questão de mencionar: “Esse pano é o chamado pano da Costa, que os velhos escravos traziam do Golfo da Guiné, toda aquela parte da África. Esse pano, você vê nos velhos retratos. Se você for no Gantois, por exemplo, você vê nos retratos dos antepassados da Mãe Menininha. Eles se vestiam com esses trajes, esse tipo de pano. [...]” Sobre a possibilidade, novamente aventada pelo apresentador, de que talvez a origem da pergunta do telespectador poderia estar no fato de ele ter achado “estranha” a roupa usada por Gil, o artista responde com maior contundência: “Eu acho que estranhar esse tipo de coisa em Gilberto Gil já ficou antigo. Quer dizer, já faz muitos anos que eu sou uma pessoa, digamos assim, que não contempla uma linha específica daquilo que é consagrado como isso ou como aquilo. Eu já tive lua e estrela no cabelo, já usei trança...”

Aí, o jornalista Marcelo Rezende aproveita a deixa para perguntar o que Gil acha da “questão do homossexual no Brasil”. O artista diz achar que eles são “ainda muito

discriminados” e “perseguidos”, a não ser em certos meios “mais tolerantes e mais progressistas”, nos quais eles...

[...] são entendidos como uma coisa normal, pessoas que escolhem o exercício da sua sexualidade conforme os impulsos da sua sexualidade. Quer dizer, são responsáveis pelos seus próprios atos e pelos seus próprios impulsos. Fazem o que gostam na medida em que são permitidos de fazer o que gostam. Felizmente, essa questão da cama ainda não foi censurada. As pessoas ainda vão pra cama com quem querem ir, e fazem amor com quem querem fazer.

Mas Gil registra que, apesar de existirem ambientes mais tolerantes, ainda havia o preconceito que, àquela altura, ainda não havia começado a ser conhecido como homofobia: “[...] tem realmente uma área no Brasil que é muito intolerante ainda com eles, porque estão ligadas aos signos impostos [...], ligadas aos valores morais que imputam à homossexualidade um grau de sexualidade inferior, decaída, etc.” Agora, é a vez de o crítico musical Zuza Homem de Melo encaixar uma questão relacionada ao questionamento feito pelo telespectador. Melo pergunta sobre o fato de Gil e Caetano terem “um procedimento, de uns tempos pra cá, muito afeminado no palco”.

Gil, então, conclui a conversa com um apelo às disposições inscritas em seu esquema através do processo de individuação a que foi submetido pela convivência em família:

Eu não me acho nada afeminado, no sentido, por exemplo, de que eu tente mimetizar um personagem feminino. Eu acho que tenho em mim um equilíbrio muito natural, muito visível entre o homem e a mulher dos quais eu sou filho, entendeu? Eu acho isso. Acho que eu contemplo tanto minha mãe quanto meu pai. Acho que eu tenho em mim tanto da minha mãe quanto tenho do meu pai. E eu não posso negar que minha mãe é uma mulher. Como é que eu vou negar isso? Não posso. Minha mãe não é um homem.

Como, aparentemente, tal questão ainda parecia ter em 1987 a mesma importância que lhe era atribuída em 1972 (embora sem as mesmas possibilidades de perseguição oficial, pois já não havia uma ditadura militar na ocasião da entrevista ao *Roda Viva*), outra pergunta de telespectador chega às mãos de Gamberini, sobre o mesmo assunto. Desta vez, é uma telespectadora, que pede que Gil responda somente com “sim” ou “não” à sua pergunta: “Você é homossexual?”. O compositor, então, encerra a questão e o bloco do programa ao responder, simplesmente: “Não”.

O exemplo protagonizado por Gil permite que analisemos o raciocínio do telespectador – que, aparentemente, sentiu-se incomodado, tanto com a postura de Gil e de Caetano, que ele – como o agente da repressão de quinze anos antes – considerava

“afeminada”, e repreende Gil por, sendo um “homem público”, ser obrigado a apresentar um comportamento “decente”. Ora, se Gil era “afeminado”, ou seja, portador de um comportamento que seria mais apropriado a uma mulher, ele não teria, então, a “decência” que se espera de um homem investido num cargo de gestão pública da capital baiana. A “decência”, então, seria uma prerrogativa do masculino. O que restaria então ao feminino – ou à sua mimetização, como o homem “afeminado”? A “indecência”?

Podemos ilustrar essa construção semântica recorrendo novamente a Bourdieu e à maneira como o autor analisa a questão da dominação masculina. Segundo Bourdieu, essa “realidade”, tal como está posta, garante ao homem uma suposta “predestinação” a estar quase sempre em posição de domínio, em relação à mulher – a quem caberia a submissão. O poder advindo dessa violência simbólica seria, então, o que credenciaria o homem à condição de indivíduo honrado, e, por isso, capaz de executar, de tomar atitudes sensatas, de controlar – enfim, de exercer posições de comando. Como, por exemplo, um cargo executivo como o que Gil exercia em 1987. Mas, para o telespectador do *Roda Viva*, o compositor provavelmente não estaria à altura do cargo por apresentar, segundo ele, uma postura “afeminada”; ou seja, por isso, não podia ser considerado “decente” ou “honrado”, ou “altivo”, ou “virtuoso” o suficiente para tal. Eis o que diz Bourdieu a respeito dessa “carga” que se estabelece sobre a figura masculina:

Ser homem, no sentido de *vir*, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob a forma do “é evidente por si mesma”, sem discussão. Semelhante à nobreza, a honra – que se inscreveu no corpo sob forma de um conjunto de disposições aparentemente naturais, muitas vezes visíveis na maneira peculiar de se manter de pé, de apumar o corpo, de erguer a cabeça, de uma atitude, uma postura, às quais corresponde uma maneira de pensar e de agir, um *éthos*, uma crença etc. – *governa* o homem de honra, independentemente de qualquer pressão externa. Ela dirige (no duplo sentido do termo) seus pensamentos e suas práticas, tal como uma força [...] mas sem o obrigar automaticamente [...]; ela guia sua ação tal qual uma necessidade lógica [...], mas sem se impor a ele como uma regra ou como o implacável veredicto lógico de uma espécie de cálculo racional. Essa força superior, que se pode fazê-lo aceitar como inevitáveis, ou óbvios, isto é, sem deliberação nem exame, atos que seriam vistos pelos outros como impossíveis ou impensáveis, é a transcendência social que nele tomou corpo e que funciona como *amor fati*, amor do destino, inclinação corporal a realizar uma identidade constituída em essência social e assim transformada em destino. A nobreza, ou a questão de honra (*nif*), no sentido do conjunto de aptidões consideradas nobres (coragem física e moral, generosidade, magnanimidade etc.), é produto de um trabalho social de nomeação e de inculcação, ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas “linhas de demarcação mística” conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo

social desenha, inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um *habitus*, lei social incorporada. (BOURDIEU, 2020, pp. 87-88)

Se a direita abominava a linha “desvirilizante” de Caetano e dos tropicalistas, a esquerda tampouco lhes compreendia esse aspecto. Daí por que houve embates com o público estudantil e, posteriormente, com boa parte da imprensa e da crítica musical. E daí, ainda, por que certos esbarros entre o ímpeto de ruptura dos baianos e a tradição moderna de Chico Buarque levaram a que se construísse uma suposta rivalidade entre ambos – que, se no início envolvia elementos puramente estéticos, deflagrados pelas discussões a respeito da modernidade ou da tradição na música popular, evoluiu na década de 1970, no período pós-exílio, para atitudes políticas e comportamentais – e, como vimos, também visuais. O público de esquerda, seduzido pelo voluntarismo de Chico, decidido a contestar a ditadura e partir para o embate possível quando suas letras passaram a ser censuradas com voracidade, encontrava dificuldades para entender por que Gil e Caetano, que afinal haviam passado por constrangimentos mais intensos do que os que Chico vivenciara no auge do AI-5, não se interessavam por criticar abertamente o regime. Tampouco se compreendia os “gestos tresloucados” de Caetano no palco. Viam ali apenas uma “bicha” ou um “veado” de microfone na mão. Afinal, naquele momento, a esquerda ainda não se dispunha a acolher em seu conteúdo programático as pautas referentes à liberdade sexual dos indivíduos. Araújo registra que isso começaria a ocorrer, ainda de maneira incipiente, no final da década de 1970, quando a onda da *disco music* chegava do Norte do planeta e embalava o país.

A questão da liberdade sexual, tema que a esquerda ortodoxa considerava secundário na época, só ganhou maior visibilidade social em nosso país a partir de 1978, com a eclosão de movimentos organizados das chamadas minorias: negros, mulheres e *gays*. Naquele ano formou-se o Movimento de Liberação Homossexual no Brasil, integrado por artistas, intelectuais, profissionais liberais e estudantes homossexuais. Sem negar apoio à luta pelas transformações estruturais da sociedade, mas mantendo autonomia em relação aos partidos de esquerda, os militantes *gays* elegiam o prazer como um direito legítimo de qualquer cidadão, argumentando que o ideal de liberdade incluía o direito de cada um ir para a cama com quem quisesse. A revolução devia começar dentro de casa rompendo com os grandes tabus, tais como a vivência monogâmica e a possessividade no amor. (ARAÚJO, 2010, p. 147)

Era o mesmo discurso mantido por Gil anos depois, na entrevista citada acima: o direito de ir para a cama com quem se quer, sem culpas ou julgamentos. Luiz Carlos Maciel identifica parte dessa incompreensão por parte da esquerda, diante das lutas pela liberação sexual, na redação d’O Pasquim e na forma como os integrantes do jornal passaram a

estigmatizar os baianos Gil, Caetano e companhia. Segundo Maciel, a questão não se limitava aos âmbitos meramente comportamentais ou políticos, ou ainda de procedência geográfica:

[...] por exemplo, uma das características d’*O Pasquim* era o machismo, que era uma coisa orgulhosamente assumida pelo Paulo Francis, pelo Millôr Fernandes [...]. Todos machistas, extremamente machistas. É uma posição retrógrada da classe média. [...] Gil e Caetano eram outra coisa. Eram representantes da androginia, que é a coisa do masculino e feminino, tudo igual. Mistura, pode estar junto. [...] Cada um faz o que quer, pô. Quer ser homossexual, é homossexual. Quer ser bissexual, é bissexual. Quer ser heterossexual, é heterossexual. Qual é o problema?<sup>150</sup>.

Perguntado sobre como os integrantes d’*O Pasquim* analisavam o comportamento dos baianos, Maciel relata: “[...] uma descarração, uma bicharia, uma veadagem. Era contra o machismo deles. Os caras não são homens de verdade, deve ser tudo veado. Eles [*os integrantes d’O Pasquim*] eram homófobos<sup>151</sup>”, diz o “guru da contracultura”, valendo-se de um termo que possui o mesmo significado semântico da palavra “homofóbico” - e que, curiosamente, não era de uso corrente quando ocorreram os embates simbólicos entre a esquerda “viril” d’*O Pasquim* e o comportamento “desvirilizante” dos integrantes do “grupo baiano”.

Caetano faria uma provocação a mais, de ordem comportamental, quando lançou o já mencionado álbum *Araçá azul*, em 1973. O LP trazia na capa a frase “um disco para entendidos”. Tal termo, que na época se referia ao público homossexual, propunha de forma ambivalente que o ouvinte daquele conteúdo musical se permitisse acessar tanto a liberdade sexual quanto a liberdade criativa que ele, Caetano, teve ao compor o repertório do álbum. Como já foi dito, trata-se de um exercício de experimentalismo absoluto – que, no entanto, não encontrou receptividade nem mesmo entre seu próprio público e permaneceu encalhado nas lojas (os que chegaram a comprá-lo, devolveram depois de ouvir). Não houve, portanto, a “transa” ocorrida no disco anterior – apropriadamente, como já vimos anteriormente, intitulado como *Transa* – , já que o público, por não compreender a proposta musicalmente libertária de Caetano, não participou dessa relação mútua em que ambas as partes deixam e recebem um tanto de sensações e saberes. Entre os “entendidos” aos quais Caetano queria se dirigir, por óbvio, não se incluíam os fãs de seu amigo Chico. Por outro lado, os universitários que lotavam os shows de Chico também não queria saber do batom, dos tamancos, do corpete nem dos requebros que o baiano vinha fazendo nos palcos após o retorno do exílio – da

<sup>150</sup> Entrevista de Luiz Carlos Maciel ao autor, em 21 de outubro de 2015.

<sup>151</sup> Entrevista de Luiz Carlos Maciel ao autor, em 21 de outubro de 2015.

mesma forma como os estudantes de 1968 não admitiam as “loucuras” feitas pelo baiano no Festival Internacional da Canção e na boate Sucata.

Há uma espécie de consenso entre a historiografia da música popular brasileira e, especificamente, entre os que se debruçam sobre os acontecimentos que entrelaçavam cultura e política no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, com relação ao fato de que o show feito pela dupla no teatro Castro Alves – que seria lançado em disco pela Philips em 1973 com o título *Caetano e Chico juntos e ao vivo* – teria posto fim aos estranhamentos que ocorriam entre eles desde a eclosão do tropicalismo. Na verdade, também parece haver certa concordância com relação a tais desentendimentos terem se dado menos entre os dois artistas do que entre os públicos que se identificavam com as produções musicais de ambos. Entretanto, há registros de que as disputas de sentido sobre concepções de modernidade na música brasileira chegaram a atingir as relações entre Chico, Caetano e Gil em determinado momento – ainda que muitas vezes certas estocadas verbais tenham sido desferidas por pessoas que estavam em torno desses artistas. Se representantes dos dois públicos – tanto os *desbundados* fãs dos baianos quanto os politizados admiradores de Chico – se juntaram no teatro Castro Alves para festejarem o espetáculo, essa união parecia inimaginável no auge dos arroubos de 1968, quando, por exemplo, Tom Zé dizia publicamente, com seu conhecido sarcasmo, ter respeito por Chico por ele ser “o nosso avô”. Era uma debochada ilustração da maneira com que a produção musical de Chico era vista pelos cultores da ruptura com o nacionalismo restritivo que, segundo os tropicalistas, limitava a livre criação e impedia o pleno desenvolvimento da chamada “linha evolutiva” da música popular brasileira. Essa linha, que teria sido atingida com o desenvolvimento da Bossa Nova, deveria ser “retomada”, como afirmou Caetano em entrevista ao poeta Augusto de Campos. Caetano reconheceria, anos depois, que Chico significava um empecilho a que os planos de ruptura dos tropicalistas se concretizassem. Daí a radical hostilidade que os defensores do chamado “som universal” dedicavam ao moço de olhos verdes, tido como um autêntico poeta lírico, cuja produção se fundamentava basicamente numa tradição do samba urbano representado pela obra de Noel Rosa e numa aproximação deste com a Bossa Nova sintetizada por Vinícius de Moraes, João Gilberto e Antônio Carlos Jobim. Fernando de Barros e Silva identifica em artigos publicados na imprensa por Augusto de Campos entre o final de 1967 e o início de 1968 aquele que teria sido o estopim para as rugas que se estabeleceriam na relação entre os dois compositores.

Segundo Silva (2004, p. 54), esses textos traziam análises que “organizaram os termos de uma oposição que estava no ar, mas ainda não tinha tomado forma”.

Militando agressivamente a favor de Caetano, o crítico dizia que, “em vez de se preocupar tanto com a ‘roda viva’ da engrenagem fabricadora de ídolos televisíveis – tema já cediço e muito explorado –, Chico Buarque deveria atentar mais para certos aspectos negativos da ‘chicolatria’ que o rodeia, em especial a ‘roda morta’ em que o querem colocar os velhaguardiões do passado”. (SILVA, 2004, p. 54)

Silva (2004, p. 54) observa ainda que a “ambição do projeto tropicalista era de fato demasiado grande para que pudesse ser satisfeita passando ao largo do que Chico representava”. Caetano endossa essa tese quando admite que os propósitos do tropicalismo iam de encontro ao que era naquele momento a figura onipresente de Chico Buarque, depois da explosão de popularidade com os sucessos de *A banda*, *Carolina* e outras canções caracterizadas por lirismo e tintas nostálgicas:

É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto. Porque, em princípio, todos os seus apoiadores (que eram virtualmente todos os brasileiros) deveriam nos rejeitar. O máximo que podíamos fazer [...] era mostrar a quem ia se tornando partidário de nossa visão que não era preciso agredir Chico para afirmá-la. Porque estávamos seguros de que a criação de Chico, ela mesma, ganharia com a relativização – além de ser estimulada por novos desafios. (VELOSO, 2017, pp. 246).

Segundo Silva (2004, p. 55), Chico foi “apanhado de surpresa” pelas críticas que lhe eram desferidas por Augusto de Campos e por outros próceres do grupo tropicalista. Afinal, o autor defende que o compositor pairava acima das chamadas “panelinhas” existentes no campo musical: não era enturmado com a ala mais radicalmente nacionalista da MPB, não manifestou adesão à passeata contra as guitarras elétricas (da qual Gil participara – atitude idiossincrática que ele justificaria, anos depois, com a alegação de que só compareceu ao ato para atender ao chamado de Elis Regina, por quem nutria uma paixão secreta) nem fizera críticas públicas ao som incrementado pelas guitarras da Jovem Guarda, que era defendido pelos tropicalistas. Mas o ápice desse esbarro foi simbolizado por um artigo publicado por Chico no jornal *Última Hora*, em 9 dezembro de 1968, em que procurava se defender das críticas que vinha recebendo do grupo de que faziam parte seus dois amigos baianos. Ao contrário do que se pensou na época, o principal motivo para que Chico, um tímido contumaz, elaborasse tal resposta pública, não foi diretamente o furibundo discurso de Caetano contra os estudantes que o vaiaram quando tentava cantar *É proibido proibir*. Na verdade, foi um



episódio que envolvia Gil, ocorrido em 2 de dezembro, quando o compositor cantava sua canção *Benvinda*, na última eliminatória do 4º Festival de Música da TV Record. A despeito das vaias intensas que recebeu nessa ocasião, a canção ganhou o primeiro lugar na eleição junto ao júri popular. Há duas versões para o fato que teria despertado a mágoa de Chico. De acordo com uma delas, Gil teria incentivado as vaias a Chico, gritando: “Superado, superado!” (SILVA, 2004, p. 60). A outra versão, defendida por Gil, é de que ele, na verdade, teria tentado defender Chico dos que o vaiavam, gritando para que ele “não ligasse para aqueles ‘babacas’” (SILVA, 2004, p. 60). Caetano defende a versão de Gil:

Um grupo de pessoas na plateia recebeu a entrada de Chico no palco aos gritos de “superado! superado!”. Gil comentou com Sandra que aquilo era inadmissível. Levantou-se e investiu contra os manifestantes. Um jornalista quis ver – e assim publicou depois no seu jornal – que Gil havia liderado uma vaia ao Chico. [...] Hoje todo o mundo que escreve sobre os acontecimentos de então se compraz em dizer que havia dois lados que se confrontavam nesses festivais: um a nosso favor, outro a favor de Chico. As coisas não eram assim. Nós éramos sistematicamente vaiados pelos apoiadores de Chico, mas ele – com exceção desse esboço de agressão verbal que Gil, para seu infortúnio, tentou conter – nunca foi vaiado pelos nossos, que não chegavam a ser um número perceptível numa plateia. (VELOSO, 2017, p. 245)

Chamado de “superado” ou defendido das vaias, o fato é Chico deu crédito à primeira versão e sua resposta viria, portanto, no artigo, cujo título era “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”. Numa referência a Gil, Chico relembra a participação do baiano na passeata contra as guitarras. E, como resposta indireta a Caetano, a menção era ao conteúdo de seu discurso no Tuca:

Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada tenho contra o tamborim. O importante é ter Martinho da Vila e Mutantes no mesmo palco. [...] É certo que se deve romper com todas as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. [...] E não precisa muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha. (SILVA, 2004, p. 60)

O AI-5 seria promulgado quatro dias depois da publicação do artigo de Chico, a 13 de dezembro de 1968. Como já sabemos, Gil e Caetano foram presos no dia 27, e exilados a partir de julho de 1969. Caetano e Chico só retomaram um contato mais próximo (embora

jamais houvessem rompido de fato) por ocasião do show no teatro Castro Alves. Quanto a Gil, Chico protagonizaria com ele a célebre cena do festival Phono 73 em que ambos tentam cantar a canção *Cálice*, de autoria dos dois, e têm seus microfones abruptamente cortados. Mantendo sua “transa” com o “grupo baiano”, Chico participaria também de uma temporada de shows ao lado de Maria Bethânia no Canecão, em 1975. Diferentemente do que ocorrera no show com Caetano em 1972, que teve apenas duas apresentações, este com Bethânia se estenderia por meses. E, da mesma forma que o primeiro, também seria um sucesso de público e crítica e renderia um disco: *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*, lançado pela mesma Philips, e que resultaria num sucesso de vendas. Já na década de 1980, os dois protagonistas do disco *Caetano e Chico juntos e ao vivo* voltariam a se reunir num programa especial na TV Globo, com o nome *Chico & Caetano*, no qual cantavam e recebiam convidados.

Com a esquerda mais clássica e ortodoxa, a “transa” dos baianos era problemática desde os embates simbólicos ocorridos a partir de 1968. Com o interregno provocado pela prisão e pelo exílio, houve uma espécie de trégua, que se desfez rapidamente quando ambos retornaram ao Brasil. São conhecidos os embates verbais entre Caetano e parte da imprensa ao longo dos anos da década de 1970 - e, especialmente, com o cartunista Henfil, alavancando os ecos dos antigos ressentimentos entre a esquerda mais engajada e a busca por experimentação empreendida pelos adeptos da contracultura - e, por extensão, do desbunde. Nesse embate simbólico, Gil e Caetano estariam mais uma vez postos numa trincheira ao lado do antigo parceiro inspirador Glauber Rocha. Mas, desta vez, acusados de “alienação”. Era mais uma disputa pelo controle da “realidade” e por estabelecer as divisões e classificações que cada um dos lados julgava mais apropriada. Dênis de Moraes, biógrafo de Henfil, analisa o embate:

Para os engajados, a contracultura abstinha-se de uma ação consequente contra a ditadura e se enredava no existencialismo alienado. Já os vanguardistas incomodavam-se com o pedagogismo da arte participante e as camisas de força ideológicas. Os baianos perfilavam-se, desde o Tropicalismo, com a contracultura. À inquietação estética correspondia um certo distanciamento em relação à militância política, ao menos nos moldes convencionais. (MORAES, 2016, p. 235)

Tais desavenças passaram a se intensificar quando, em 1974, Glauber publicou na revista *Visão* um artigo em que elogiava o general Golbery do Couto e Silva, classificando-o como “gênio da raça” e elevando-o ao nível de prestígio intelectual do antropólogo Darcy Ribeiro. Glauber ainda manifestou apoio público ao general Ernesto Geisel e a seu projeto de

distensão política. Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* de 30 de setembro de 1978, por exemplo, Glauber dizia, em seu dialeto *neo-barroco* particular: “As intenções de Geisel são humanistas. Ele é o *prezydent* das aberturas” (MORAES, 2016, p. 236). Moraes (2016, p. 235) interpreta os eventos daquele contexto: “Na corredeira de Glauber, Caetano Veloso e Gilberto Gil migraram para apoiar, em maior ou menor grau, a ‘distensão’”. Críticos se incomodavam com o que se considerava uma “excessiva discricção política de suas letras” (MORAES, 2016, p. 235). Mas não eram apenas Caetano e Gil que causavam descontentamento na crítica por não quererem fazer críticas abertas ao regime militar. O cineasta Cacá Diegues, um dos próceres do Cinema Novo, ao lado de Glauber, enfrentava críticas a seu filme *Xica da Silva*, de 1976. Em entrevista a *O Estado de S. Paulo*, publicada em 31 de agosto de 1978, por ocasião do lançamento de seu filme seguinte, *Chuvas de verão*, o cineasta se queixou das cobranças que lhe eram feitas por lealdade ao Cinema Novo e à lógica do engajamento político e ideológico. Diegues defendeu um cinema “mais popular e menos ideologizado, sem metáforas, que pudesse ampliar o diálogo com o público” (MORAES, 2016, p. 236). E cunhou, então, a expressão “patrulhas ideológicas”, que passaria à história como o *modus operandi* daqueles a quem Diegues nomeava como “intelectuais mórbidos que julgam possuir o monopólio do saber” (MORAES, 2016, p. 236).

Diegues repudiava o sectarismo ideológico de certos setores da esquerda num contexto em que ainda vigorava a Lei de Segurança Nacional e a ditadura ainda não havia chegado oficialmente ao fim. Houve quem considerasse que aquele não fosse o momento adequado para se debater as idiosincrasias esquerdistas. Afinal, a prioridade ainda era manter a união dos opositores, em prol do combate à ditadura que agonizava. Postado ao lado dos que defendiam a unidade contra o regime, Henfil se valeu de seu capital simbólico como cartunista de prestígio e militante ferrenho contra o arbítrio militar que mandara para o exílio, entre vários brasileiros, seu irmão, o sociólogo Herbert de Souza. Nas páginas d’*O Pasquim* número 482, de 22 a 28 de setembro de 1978, desqualificou a denúncia feita por Cacá Diegues e as queixas de alguns artistas como Glauber, Belchior e Rita Lee contra as críticas de que eram alvos: “Andam usando a mesma trilha sonora. Na hora em que a gente descobrir qual é o regente, a gente vai pular na carótida” (MORAES, 2016, p. 237). Novamente na *Folha de S. Paulo*, em 30 de setembro de 1978, Glauber respondeu a Henfil com ironia, mais uma vez fazendo uso de sua ortografia nada ortodoxa:

Vou ver a *Revista do Henfil*. Usarei apenas Walter Benjamin, o melhor krytyk marxyste que existe, para devastar a *Revista do Henfil*. Você sabia,

Henfil, que sou um patrulheiro? Sua peça, se for de direita, espero que não seja apenas uma sarabanda moraliztyka populizante (digo comercial)... mas não vou falar bem nem mal de sua peça, nem polemizar com você, apenas lhe digo que o maior humorista nacional é o Millôr Fernandes, quer dizer, o único humorista que realmente é um grande intelectual. (MORAES, 2016, p. 237)

Henfil deu sua tréplica em seguida, numa entrevista à revista *Playboy*, na qual nomeou Glauber como “oportunista desvairado” e “louco em proveito próprio”. Quando o repórter lhe perguntou se o cineasta não estaria “ruim da cabeça”, o cartunista respondeu: “Não, de jeito nenhum. [...] O mau-caráter do Glauber me fere demais, porque ele foi um dos caras que me ajudaram a ter consciência de muita coisa” (MORAES, 2016, p. 238). Henfil se lançou, então, à luta simbólica pelo poder de nomear e estabelecer divisões da “realidade”, e, para isso, valeu-se de uma menção direta a uma criação do “grupo baiano”: a canção *Odara*, composta por Caetano e incluída no álbum *Bicho*, lançado em 1977. Em contraponto direto às “patrulha ideológicas” denunciadas por Cacá Diegues, o cartunista cunhou a expressão “patrulhas odara”, a fim de estabelecer um equivalente em sentido inverso: ou seja, um termo para se referir aos que, segundo ele, exigiam criações artísticas que fossem apolíticas, escapistas e alienadas. A referência é a canção, cuja letra era bem explícita sobre seu propósito, que nada tinha de político: “Deixa eu dançar/ pro meu corpo ficar odara”. Mas, afinal, o que significa ser ou estar “odara”? Entre os vários sentidos, a palavra de origem no dialeto africano iorubá se refere a qualificações positivas e prazerosas.

Seu nome tem origem na cultura hindu e significa paz e tranquilidade. No candomblé, a palavra do dialeto africano iorubá significa lindo, belo ou gostoso e segundo o pai Paulo de Oxalá, “é a palavra atribuída a Exu, Orixá da comunicação, que significa: “aquele que proporciona felicidade””. *Odara* também é um guardião protetor e traz a força de energia positiva. *Odara* é a entidade criadora de tudo, luz, energia do bem, eleva e faz sentir coisas boas acerca de cada um e de seus semelhantes. No candomblé, a entidade *Odara* representa o Deus todo poderoso, na Umbanda é o Deus do bem<sup>152</sup>.

Uma canção, portanto, que manifesta a opção deliberada por uma manifestação afetiva de natureza hedonista - o que Henfil considerou inapropriado para o momento político que exigia tomadas de posição mais contundentes do que simplesmente “querer dançar”. No *Jornal do Brasil*, o cartunista publicou um cartum da Turma da Caatinga, em que ironizava a postura escapista de Caetano. Moraes descreve o desenho: “Bode Orelana confessa que adora

<sup>152</sup> ÁVILA, Camila de. **O desejo de ser odara**. Revista *Subjetiva*, 9 de fevereiro de 2020. [online] Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/o-desejo-de-ser-odara-8074b53ed323>. Acesso em: 26 de março de 2022.

escandalizar a esquerda: ‘Bicho, bolei um som que não fala nem em opressão, nem em repressão, nem em libertação...’ Ao contrário do que imaginava, a Graúna nada lhe cobra. O Bode estranha: ‘Uai! Cadê a cobrança?’ Graúna irascível: ‘Ah sim! São 30 cruzeiros, tudo... Quer a nota fiscal?’” (MORAES, 2016, p. 238)

Caetano respondeu a Henfil por meio de uma entrevista ao jornal *Enfim*, de 21 de dezembro de 1979: “Patrulha odara é uma coisa inventada por aquele cartunista Henfil, parafraseando a expressão patrulha ideológica. Naquele momento, eu até admiti: ‘É isso aí’. Não falei que os baianos são pela alegria?’ É isso aí, patrulha odara. A expressão patrulha ideológica é igualzinha às expressões criadas em agências de publicidade. Funcionou muito” (MORAES, 2016, p. 238). O compositor ainda garantiu que “é uma patrulha bem pequena, bem menor que as outras, não assusta ninguém. Somos eu, o Gil, o Jorge Amado, Cacá Diegues, o Glauber” (MORAES, 2016, p. 238).

Gil também respondeu. Menos irônico e aparentemente mais incomodado que o colega, o autor de *Refazenda* refutou a acusação de que seria um “patrulheiro” das criações alheias. E aproveitou para analisar a situação de embate simbólico pelo estabelecimento da “verdade”, em que ambos se encontravam:

Eu ouvi falar que Henfil inventou esse negócio de patrulha odara. Não sei a que ele queria referir-se exatamente, ou em que a patrulha odara estaria patrulhando e em nome de quem. [...] Quando eu me levantei em algum lugar para falar mal, condenar, denunciar isso ou aquilo? Qual a atitude repressiva? Nós apenas nos defendíamos dos ataques que estamos sofrendo das patrulhas, que são os jornalistas que utilizam o seu tempo para denunciar coisas, nos acusar de maléficis, chamar de alienados... (MORAES, 2016, p. 239)

Em entrevista ao *Diário de São Paulo* de 16 de dezembro de 1978, Caetano atacou diretamente o jornalista Tárík de Souza, que, numa crítica assinada na revista *Veja* de 20 de julho de 1977, chamou de *Rebobagem* o LP *Refavela*, lançado por Gil naquele ano. Na mesma reportagem, o jornalista escreveu que Gil e Caetano eram “irmãos siameses em ideias e contradições”, e mencionou declarações em que ambos se diziam desinteressados das discussões políticas. Tárík de Souza atribuiu a Gil declarações de simpatia pela figura do então presidente da República, o general Ernesto Geisel. Além de repreender o crítico, Caetano ecoa as supostas palavras elogiosas do parceiro a respeito do ditador que planejou a “abertura”, atribuindo os elogios de Gil às relações de proximidade que o compositor mantinha com o *I-Ching*:

O Tárík escreveu que o Gil fez rebobagem, então aquilo passou... o Nelsinho Mota reclamou e ele escreveu uma carta péssima para o Nelsinho Mota se desculpendo, dizendo que o título não foi ele quem botou. Se não foi ele quem botou o título, por que assina? Porque obedece ao patrão. E não faz outra coisa senão obedecer ao patrão. Ele devia ter vergonha de dizer que não foi ele quem botou. Foi ele! Ele é isso! Ele é aquela palavra ali posta sem que ele deixasse... Isso é o Tárík de Souza. Além de dizer que o *Refavela* era *Rebobagem*, que era ruim, que Gil gostava de Geisel... a pessoa gosta de quem quer, de quem consegue. E Geisel é um homem que realmente demonstrou uma presença muito digna na história da política brasileira recente.

Realmente, entendeu? É um homem que marcou a presença dele. O espírito do grande governante, do bom governante, baixou nele em muitos momentos, ou existe nele.

Ele participa desse lance. Ele não é o governante do baixo astral só. Tem o negócio do bom governante ali. Os caras não sabem de nada! Gilberto Gil conhece o Iching, ele é um homem culto, pensa essas coisas; quando ele olha pro Geisel e diz essas coisas, é por isso<sup>153</sup>.

Ao tomar conhecimento das declarações de Caetano, Henfil reagiu de forma contundente, com as armas que tinha em mãos: o traço nas páginas d'*O Pasquim*, no qual criou cartuns. Num deles, prisioneiros se rebelam e quebram a grade da cela. Com o barulho, um deles, que se parece com Caetano, acorda e escapa, gritando feliz: “O Geisel deu a abertura! Viva o Geisel!” (MORAES, 2016, p. 239). Outro cartum mostra um general instruindo um soldado: “Não tive tempo de redigir a ordem do dia. Leia uma entrevista do Gil ou do Caetano...” (MORAES, 2016, p. 239). A entrevista de Caetano ao Diário de São Paulo foi a mesma em que o cantor atacou em série os críticos que acusava de tentarem enquadrá-lo numa “camisa de força ideológica”. Chega a chamar de “burro” o crítico Tárík de Souza, mas por outros motivos: Caetano discordou da avaliação de Tárík de que o músico Tomaz Improta não estava em sintonia com ele durante as apresentações do show *Muito*:

[...] a imprensa que está sendo muito legal com meu show, na verdade, não chegou no ponto... ninguém fala como é o som; parece que não tem gente tocando comigo. O único que falou foi Tárík de Souza, pra dizer que o piano do Tomaz não tem nada a ver com meu canto, que não deveria ter Tomaz, que o Tomaz faz firulas desnecessárias. O que eu acho um absurdo! Por que eu nunca toquei com um pianista que tocasse tão junto comigo; a gente faz pausas sem combinar, toca ad libitum juntos... *Eu acho Tárík de Souza burro. O único que falou da banda, falou essa burrice.* E os outros não

<sup>153</sup> ALFREDO, Jorge (entrevistador). **Não quero ser usado pela canalha**. *Diário de São Paulo*, 16 de dezembro de 1978. [online] Disponível no site *Caetano Veloso em detalhe*, em: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2012/10/1978-muito-show.html>. Acesso em: 26 de março de 2022.

falam; é como se não existisse a banda. E pra mim, o som que a gente está criando é o mais importante de tudo (grifo nosso)<sup>154</sup>.

Por essa época, Caetano parecia mesmo decidido a enfrentar profissionais de imprensa, classificando como “burros” ou “imbecis” os jornalistas dos quais discordava em termos de estética e de atuação política. No show *Muito*, o cantor chegava a fazer, entre uma canção e outra, um pronunciamento contra jornalistas, dizendo não querer ser “usado” pela parte da imprensa que considerava “canalha”, a qual ele acusava de querer “patrulhá-lo” há tempos, exigindo que sua criação estivesse em sintonia com os critérios que eles, os críticos, estabeleciam e almejavam.

Eu falei ontem no show mais ou menos claro; é que existe um problema de se querer orientar essa força, que é a música popular no Brasil, e que tem um grupo, pretensamente de esquerda, ou talvez mesmo de direita, mas enfim, um grupo que chama a si mesmo de Esquerda e é chamado pelos os outros de Esquerda, que domina o serviço dos jornais e das revistas. Serviço é o que? Essas páginas das estrelinhas, o que faz Tárik de Souza, José Ramos Tinhorão, Maria Helena Dutra, Maurício Krubrusley [sic], eles escrevem pra dizer o que é que você deve comprar, que show você deve ir, que show você não deve ir. Porque ninguém pode ir a todos, né? Então tem que ter um sujeito que ganha pra isso, então tem aquela página que se chama SERVIÇO. Então essa área de serviço para a burguesia, que vai aos espetáculos, é dominada por esse tipo de *Esquerda medíocre e de baixo nível cultural e repressora, que pretende orientar a Música Popular*. É isso que eu disse que quero acabar, pretendo acabar e sempre atrapalharei. Sou disso! Fui desde que comecei a trabalhar. E se eles não se tornarem uma União Soviética e mandarem me matar, não conseguirão jamais nada comigo, a não ser que eles ganhem os tanques. Se eles tiverem os tanques nas ruas, nas mãos deles, aí eles poderão me impedir em alguma coisa. Fora isso é impossível (grifo nosso)<sup>155</sup>.

A um insulto, conforme já vimos através de Bourdieu e de seus postulados sobre o poder simbólico, corresponde uma resposta à altura, no mesmo nível. Tárik de Souza respondeu por meio da edição número 496 d’*O Pasquim*, num artigo intitulado “Caetano Veloso, quem diria, mudou de profissão”. Ali, o crítico classificava as manifestações públicas do baiano como um “coquetel de delírio persecutório, megalomania galopante e dedurismo”, já que Caetano citava vários nomes de jornalistas que acusava de trabalharem

<sup>154</sup> ALFREDO, Jorge (entrevistador). **Não quero ser usado pela canalha**. *Diário de São Paulo*, 16 de dezembro de 1978. [online] Disponível no site *Caetano Veloso en detalle*, em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2012/10/1978-muito-show.html>. Acesso em: 26 de março de 2022.

<sup>155</sup> ALFREDO, Jorge (entrevistador). **Não quero ser usado pela canalha**. *Diário de São Paulo*, 16 de dezembro de 1978. [online] Disponível no site *Caetano Veloso en detalle*, em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2012/10/1978-muito-show.html>. Acesso em: 26 de março de 2022.

simultaneamente para os patrões dos jornais e para o Partido Comunista. Essas acusações, num período em que o Partidão ainda vivia na ilegalidade os militares ainda se preocupavam em caçar e prender comunistas, Henfil tomou as dores dos companheiros da imprensa e respondeu a Caetano de forma igualmente contundente, através da mesma *Playboy* em cujas páginas o cartunista mineiro classificara Glauber Rocha como “mau-caráter”. Percebe-se que Henfil parece querer expor a decepção que lhe causara a mudança do afeto que o ligava a Caetano:

Caetano Veloso é um cara cujas músicas eu adoro, tenho todos os discos dele. Levei um choque imenso ao ver o Caetano refutar críticas feitas ao trabalho dele, que são uma coisa legítima de se fazer. Mas, ao invés de refutá-las no nível em que eram colocadas, ele virava e falava assim: “Essa turma é do Partido Comunista, obedece à célula tal”, e começa a citar nomes. De repente, eu não sabia se estava lendo uma entrevista ou ordem do dia comemorando a Intentona Comunista. [...] Caetano se esquece - espero - de que o regime tá aí, que ele pode estar pondo vidas em perigo, porque tudo o que ele diz vai pra ficha das pessoas. Eu acho que ele quer jogar nas nossas costas a culpa pelo fracasso de vendas dos discos dele”. (MORES, 2016, p. 240)

Também é dessa fase a famosa entrevista concedida por Caetano ao programa *Vox Populi*, exibido pela TV Cultura, em que o jornalista Geraldo Mayrink (1942-2009), de *Veja*, lhe pergunta: “Caetano, quem são verdadeiramente os seus inimigos? O que que você anda fazendo? Por que que você fala tanto em patrulha, e fala também em rádio-patrulha, no sentido estrito do termo? Você não acha que seria mais ético, mais profissional, inclusive, você se servir dos meios de comunicação de massa, que te servem largamente, para falar mal dos meios de comunicação de massa, em vez de encomendar um anúncio para a multinacional para a qual você trabalha e pagar como anúncio do Caetano Veloso? Ou você acha que a imprensa, de acordo com o governo, é feita para elogiar, e só?” Aí, vem a resposta que atravessou gerações e adentrou a terceira década do Século 21 na forma de um dos mais conhecidos *memes* já produzidos e difundidos nas redes sociais:

[...] Cé é burro, cara, que loucura... Como você é burro!... Que coisa absurda! Isso aí que você disse é tudo burrice. Burrice! Eu não consigo gravar muito bem o que você falou porque você fala de uma maneira burra. Entendeu? Eu não falo tanto em patrulha. Eu nunca falei em patrulha. Eu acho graça que tantos jornalistas me perguntem sobre patrulha. E acho curioso [...] que essa expressão que o Cacá Diegues falou tenha tido tanta repercussão, tenha feito tanto sucesso. Porque esse assunto pra mim é velho. Eu não acho que a imprensa seja feita só pra elogiar. De jeito nenhum. Jamais disse isso. Se você pensa que pode deduzir, das coisas que eu falo, isso, você é mais burro ainda do que parece, quando fez a pergunta. [...] E eu não me sirvo dos meios de comunicação de massa e falo mal deles, não. [...]



Eu me sirvo da televisão gostando. Fui o primeiro artista no Brasil a fazer televisão sem fingir que era inimigo da televisão [...] Eu sou o único que, quando tem reunião, debate pra sair na revista, como eu conversei outro dia com o Chico Buarque, o Edu e o Aldir Blanc, a dizer: a gente grava na Odeon, na Phonogram e na Warner, e na RCA, porque a gente gosta da Phonogram, da Warner e da RCA! [...] Eu tenho noção do que eu faço. Muito diferentemente de você e seus colegas, que aceitam um emprego que não podem, que não têm competência pra exercer. Vocês aceitam esse emprego apenas pra ter um pouco de prestígio e ganhar algum dinheiro. [...] Você é um sujeito que contribui pra que as pessoas se enganem comprando a revista *Veja* pensando que tão lendo uma coisa boa. [...] Meu problema é o seguinte: renovação de quadros! Tirar gente incompetente, e tirar gente desonesta, como você, do serviço! Tirar você do emprego! Batalhar pra que gente como você não fique mais. É política!<sup>156</sup>

Ainda na já mencionada entrevista ao Diário de São Paulo, ao ouvir o comentário do repórter Jorge Alfredo sobre “o mesmo pessoal que usou você, usou Glauber como estandartes de um pensamento, de uma arte revolucionária; a coisa quente da época”, Caetano sugere que o exílio teria sido o único momento em que suas relações com a imprensa tiveram uma espécie de “trégua”: “a mim eles só usaram quando eu não estava presente pra impedir. Foi quando eu estava em Londres. [...] um dia antes de eu sair de Londres, eu ainda era o inimigo, no dia seguinte ao dia que eu voltei de Londres, eu voltei a ser o inimigo”. Portanto, caberia a nós perguntar: afinal, quem são eles, Caetano? E o que fazem, a ponto de fazê-lo se sentir tão agredido? A resposta, agressiva, permeada por afetos e tratando de afetos, compõe o conteúdo que motivou o comentário de Henfil para a *Playboy*:

[...] são as pessoas que obedecem a dois senhores; um é o dono da empresa, o outro é o chefe do partido. Então eles escolhem o que o burguês deve assistir segundo essas duas ordens. [...] Vem uma ordem do Roberto Marinho, ou do dono do Jornal do Brasil, ou do Mesquita e do outro lado vem uma ordem da célula do partido, [...] É essa canalha que eu digo que vou acabar, que a gente já acabou, já matou; são defuntos que fingem que estão vivos. [...] eles estão botando estrelinhas pra dizer que disco você deve comprar e pensando que estão trabalhando pelo operariado, pela revolução. Que nada! São botadores de estrelinhas pro serviço do Jornal do Brasil, da *Veja*, da *Isto É*, da burguesia. [...] Aqui eles também fazem isso fingindo que estão fazendo um trabalho da Revolução Operária, e se acham no direito de esculhambar com a gente, por que se acham numa causa nobre. Eles são empregados do dono do jornal, por um lado, e obedecem às linhas partidárias, pelo outro. Eu não sou nem uma coisa nem outra; sou um artista, senhor do universo, dono da minha vida, das minhas ações; boto minha voz

<sup>156</sup> **Vox Populi** - Caetano Veloso. Canal TV Cultura - YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=P\\_eJM8LiqU0](https://www.youtube.com/watch?v=P_eJM8LiqU0). Acesso em: 26 de março de 2022.

na nota que eu quero, na intensidade que mais me apraz, pra emocionar as pessoas sensíveis. Essa é a diferença entre mim e eles...<sup>157</sup>

#### 4.1.2 “Transando” os gêneros: “nem homem, nem mulher: gente”

Anos depois de compor canções que se referiam ao mesmo público de “entendidos”, Agnaldo Timóteo também diria ao pesquisador Paulo César de Araújo ter-se tratado de uma ação deliberada. No entanto, o cantor diz acreditar que sua postura, considerada “viril”, garantiria, digamos, mais eficiência e, talvez, legitimidade à defesa que ele fazia do universo homoafetivo que era experimentado na Galeria Alaska. Curiosamente, ao fazer uma defesa dessa postura, Timóteo a associa à violência e à “coragem” como características indelévels da masculinidade – como se ele dissesse que teve de ser muito “macho” para gravar uma canção com tal mensagem. Mas, contraditoriamente, o artista acredita que essa sua automencionada “virilidade” teria facilitado a sua manifestação de solidariedade ao público “entendido”. Mas essa manifestação em *Galeria do amor*, como já dito, não se fez à guisa de uma sugestão de ruptura ou de subversão da ordem caracterizada por uma dominação masculina, como o próprio cantor reconhece:

[...] eu toquei [*no tema da homossexualidade*] de maneira muito respeitosa [...] não agredi ao chefe de família, não agredi a ninguém, mas eu toquei. E além do mais, eu tenho uma personalidade muito forte; eu sou muito másculo; eu sou muito bravo. Então colocar aquelas coisas, não é como Emílio Santiago, porque Emílio é delicado; não é como Caetano Veloso, que é um homem delicado, ou o Ney Matogrosso. Eu não. Eu sou bruto; eu sou bravo; eu sou brigão. Por isso coloquei lá. E coloque lá com todas as letras. A verdade é que eu fui muito feliz com a coragem de fazer aquela música. (ARAÚJO, 2010, p. 142)

Sobre *Eu, pecador*, Timóteo fala com uma contundência que entra em contradição com a mensagem de culpa que exala do tango em que o personagem pede perdão por se deliciar com um prazer considerado “proibido”:

[...] eu sei que foi uma coisa audaciosa demais para a época, mas eu não quero nem saber; eu tinha que fazer e fiz. Porque retrata uma realidade que não se pode questionar; o cara pode ser macumbeiro, católico, budista, protestante, se ele tem a sua tendência homossexual, ele vai viver a sua vida homossexual; não tem Cristo que dê jeito pra mudar, não tem. Alguém diz “ah, o cara agora é evangélico e deixou o homossexualismo”. É mentira. Isso não existe. Se a pessoa gosta, quando chega a hora ele vai namorar e pronto. (ARAÚJO, 2010, pp. 143-144)

<sup>157</sup> ALFREDO, Jorge (entrevistador). **Não quero ser usado pela canalha**. *Diário de São Paulo*, 16 de dezembro de 1978. [online] Disponível no site *Caetano Veloso em detalle*, em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2012/10/1978-muito-show.html>. Acesso em: 26 de março de 2022.

Ao mencionar Caetano, Emílio Santiago e Ney Matogrosso como exemplos de homens “delicados”, menos viris do que ele, e que supostamente não teriam a mesma desenvoltura que ele teve ao cantar algo como *Galeria do amor*, Timóteo toca numa questão-chave: quando enumera os artistas em evidência na década de 1970, os quais ele classifica como portadores de uma “delicadeza” da qual ele não dispõe, só faltou citar o grupo Dzi Croquettes e outro artista e *performer* baiano que naquele momento já havia gravado um disco sob o nome artístico de Edy Star. Afinal, a música popular brasileira, àquela altura – a década de 1970 na qual o cantor lançou suas canções com mensagens oriundas do universo homoafetivo – parecia ter mudado intensamente desde que a década anterior terminara. Ainda que o AI-5 ainda estivesse em vigor, e mesmo tendo-se passado poucos anos desde que Caetano fora acusado pelos militares de cantar canções de “cunho desvirilizante” e recebera vaias por rebolar e simular movimentos sexuais num espetáculo-*happening*, havia vários artistas que poderiam ser enquadrados na mesma classificação criada pelos agentes detentores do poder de nomeação oficial. A postura sexualmente agressiva e provocadora de Ney Matogrosso no grupo Secos & Molhados, que fez um sucesso absoluto de público em 1973, equivalia, por exemplo, ao impacto que a partir desse mesmo ano era provocado pelos Dzi Croquettes no teatro, mesclando o diversificado universo dos musicais da Broadway ao teatro de revista e ao Jazz, aliando todo esse material à seminudez masculina e à androginia. Tudo era feito com muita irreverência e uma ousadia permanente. Eram treze homens<sup>158</sup> magros,

---

<sup>158</sup> A formação original dos Dzi Croquettes tinha Bayard Tonelli, Benedito Lacerda, Ciro Barcellos, Carlos Machado, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Elói Simões, Paulo Bacelar (o Paulette), Reginaldo de Poly, Rogério de Poly, Roberto de Rodrigues, Wagner Ribeiro e Lennie Dale. Depois do sucesso no Brasil, e da posterior consagração internacional em Paris, o grupo recebeu um convite fazer novas turnês em Londres e Nova York. No entanto, como a maioria dos integrantes queria retornar ao Brasil, a trupe recusou o convite. De volta, os Dzi Croquettes passaram uma temporada em Ipiaú, na Bahia, na fazenda de Divaldo Angelin Veras, um pernambucano que fora paraquedista no Rio de Janeiro e adotara a Bahia, onde se tornou dono da boate Anjo Azul, um badalado point da vanguarda e da fermentação cultural em Salvador durante os anos 1970. Veras era casado com Popó Muniz, filha do milionário Edízio Muniz, então dono de trezentas fazendas de cacau e considerado o maior produtor individual do planeta, num tempo em que o cacau valia como ouro e fazia jorrar fortunas no sul da Bahia. Veras mantinha um estilo de vida luxuoso e hedonista, repleto de sexo, drogas e viagens. Ia constantemente a Nova York, onde chegou a morar, e à Europa. Foi numa dessas viagens, a Paris, que viu o espetáculo com os Dzi Croquettes e os convidou a passar uma temporada em sua fazenda. Na fazenda, onde havia drogas à vontade, o grupo começou a se desfazer. E chegou ao fim em 1976, após uma discussão entre Lennie Dale e Cláudio Tovar por discordâncias a respeito de um cenário. Com a saída de Dale e de outros três integrantes, os remanescentes mantiveram o nome e passaram a ser dirigidos por Fernando Pinto, carnavalesco e artista visual muito influenciado pelas ideias tropicalistas. Lennie Dale morreu em Nova York, em 1994, aos 60 anos, em decorrência do vírus da Aids – causa da morte de outros antigos companheiros dos tempos de Dzi Croquettes.

Além dos Dzi Croquettes, consta que Veras, no auge de sua fase de prestígio, tinha acesso irrestrito a pessoas como Pelé, Fernanda Montenegro, Amália Rodrigues, Sônia Braga, Carlos Bastos e até estrangeiros, como o ator estadunidense Michael Douglas. Chegou a desfilar em carrões pela avenida Paulista, e morou no Leblon, bairro

peludos, barbados, todos atores, cantores e bailarinos altamente conceituados, capazes de criar espetáculos com altos níveis de sofisticação, sob a liderança do bailarino, coreógrafo e ator Lennie Dale, a quem já mencionamos neste trabalho, no episódio em que ele abraçou e cumprimentou Caetano após o discurso enfurecido contra a plateia que o vaiara no Tuca, em 1968. Dale era um estadunidense de ascendência italiana que vivia no Brasil desde o início dos anos 1960, quando foi trazido pelo empresário teatral Carlos Machado para dirigir um espetáculo musical. No início da década de 1970, já respeitado como uma estrela do *show business* brasileiro, cujo *habitus social* incorporou, a partir das lições de Dale, importantes noções de profissionalismo e organização, tornou-se o líder artístico dos Dzi Croquettes. “Eram lindos, eram homens, vestidos de mulher. Mas ninguém queria ser mulher. [...] Porque eram peludos, pernas peludas, barbas...”, avalia Ney Matogrosso, em depoimento para o documentário *Dzi Croquettes* (2009), dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez. No auge da efervescência musical do Beco das Garrafas, na década de 1960, Dale dirigiu vários espetáculos organizados pela dupla Luís Carlos Mièle e Ronaldo Bôscoli. Enquanto implantava nos espetáculos brasileiros uma série de inovações cênicas e noções de iluminação e cenografia (conhecimento que trouxera dos Estados Unidos, onde atuara no circuito de shows da Broadway), tornou-se amigo de vários artistas, entre eles a atriz Betty Faria, o compositor Geraldo Vandré e a cantora Elis Regina – a quem forneceu conceitos estéticos modernos sobre o comportamento de um artista no palco. Foi dele, por exemplo, a ideia de que a cantora girasse os braços, como uma hélice, na interpretação de *Arrastão*, música de Edu Lobo com letra de Vinícius de Moraes, que venceu o 1º Festival de Música da TV Excelsior, em 1965. Dale imprimia na criação de coreografias e números musicais o rigor, a aplicação e a disciplina que não possuía na vida pessoal. Impunha oito horas diárias de ensaios. Mièle, que trabalhou com o artista no Beco das Garrafas, mais tarde viria a estabelecer parcerias também com os Dzi Croquettes, e testemunhou o respeito que Dale conseguia impor diante das plateias. “Ninguém dizia que era bicha, ninguém tinha peito, porque o talento era

---

chique da zona sul do Rio. Falava cinco idiomas, escrevia poesias e era proprietário de aviões. Dizia-se que teve até um flerte com a cantora estadunidense Janis Joplin em 1970, quando Janis passou uns tempos no Brasil e esteve na Bahia. Depois de se separar da esposa e vender a fazenda, Veras perdeu toda a fortuna e passou a viver nas ruas. Chegou a ser visto entre pedintes no Porto da Barra, em Salvador. Informações sobre os Dzi Croquettes e depoimentos extraídos do documentário *Dzi Croquettes* (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc&t=2364s>. Acesso em: 31 de março de 2022. Sobre a passagem dos Dzi Croquettes pela fazenda de Veras, na Bahia, a fonte é AFONSO, Luiz; SIQUEIRA, Sérgio. **Anos 70 Bahia**. Salvador: Editora Corrupio, 2017. 232 páginas.

muito forte. Então, sobrepujava qualquer tipo de graça”, recordou Mièle em depoimento para o mesmo documentário.

Nos Dzi Croquettes, as provocações e a seminudez do elenco, formado por homens com os corpos quase que totalmente expostos (cobertos somente por tapa-sexos e tangas minúsculas), e ainda as vestimentas femininas que usavam, ganharam *status* de manifesto político, em plena vigência do AI-5. As autoridades militares pareciam não se dar conta do que aquilo representava, já que não havia um tom de manifesto político, pelo menos na linha que os militares se haviam acostumado a reprimir. O diretor teatral José Possi Neto observa que essa ausência de discurso engajado convencional permitiu que os primeiros espetáculos transcorressem sem que a Censura os incomodasse. “Eles não estavam nem um pouco engajados com política institucional. Mas é claro que era político. Qualquer ato é político. E havia uma revolução de comportamento e liberação sexual, de valores morais com relação à masculinidade e feminilidade”, diz Possi Neto.

Gilberto Gil conhecia Lennie Dale desde antes da criação dos Dzi Croquettes. Estiveram juntos, ao lado de vários outros artistas, como Caetano, Raul Cortez, Walmor Chagas, Eliana Pittman, etc., no espetáculo *Momento 68*, patrocinado pelas multinacionais Rhodia, Ford, Shell e Willys, em 1968, com textos de Millôr Fernandes, cenografia de Cyro del Nero, direção musical de Rogério Duprat e direção geral de Ademar Guerra – o mesmo que dirigiria a montagem brasileira de *Hair*. Ali, Gil conheceu de perto a postura comportamentalmente ousada e libertária do artista. Era como se seu corpo, assim como a maneira como ele se movimentava nos palcos (e também fora deles), fosse uma permanente reivindicação por liberdade em meio ao regime ditatorial brasileiro. “Pra quem viveu próximo a Lennie, como eu vivi durante um bom período, ele estimulava muito a ousadia, o sentido aventureiro, o sentido meio bandoleiro da vida”, relembra o compositor baiano, para quem esse “espírito” impregnava os números musicais da trupe: “Todos eles muito criativos. Todos eles muito engajados nesse sentido também, de defender uma posição de liberdade”. Para Gil, os Dzi Croquettes talvez tenham sido “a primeira grande manifestação do movimento gay no Brasil, como uma tradução artística daquilo e, ao mesmo tempo, como um discurso político”.

No entanto, como vimos na observação de Mièle, não havia espaço para “gracinhas” que não tivessem a ver com o roteiro dos espetáculos. O diretor Amir Haddad reforça essa análise de uma postura que seria, ao mesmo tempo, andrógina, provocadora, feminina e “viril”: “[...] você via homens fortes, cabeludos, cheios de pêlos, [...] Pisavam duro, dançavam

como machos. E vestidos de mulher, e com uma sexualidade dúbia que balançava muito as estruturas sexuais das pessoas”. Pedro Cardoso, que era um jovem ator em início de carreira quando assistiu aos espetáculos dos Dzi Croquettes, concorda com esse “balançar de estruturas” e ressalta a impossibilidade de classificá-los através de rótulos consagrados: “O espetáculo deles não era um espetáculo gay. Havia uma sexualidade boa: masculina, feminina, homossexual, havia uma possibilidade absoluta do exercício da sexualidade”.

O bailarino e coreógrafo Ciro Barcellos, um dos integrantes do grupo, recorda que “custou para a Censura se tocar de que aquilo ali era ameaçador”. No entanto, esse dia chegou durante uma temporada no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, e o grupo teve suas apresentações suspensas durante um período de trinta dias. A liberação da peça só veio a ser concedida depois que outro membro da trupe, Cláudio Tovar, tendo conseguido viabilizar um difícil diálogo com um militar, conseguiu convencê-lo de que os shows do grupo não eram tão “perigosos” como ele imaginava. Talvez o alcance intelectual dos militares não lhes permitisse ver naquela nudez masculina, feminina, andrógina, uma “ameaça” que transpusesse os limites do discurso ideológico partidário. Na verdade, o “perigo” que poderia haver num espetáculo como aquele pode ser aferido pelo depoimento do jornalista Darío Menezes, que esteve com a trupe dos Dzi Croquettes durante a turnê que eles fizeram na Europa, em 1974. Após um início pouco promissor em Portugal, ainda imerso nos estertores da ditadura salazarista, o grupo explodiu num sucesso espetacular em Paris, amadrinhado pela atriz Liza Minelli, de quem Lennie Dale era amigo. Ali, seus espetáculos foram vistos e aplaudidos por gente como Mick Jagger, Catherine Deneuve, Jeanne Moureau, Omar Shafiff e Josephine Baker. Com a experiência, Menezes relata ter sido uma das pessoas que tiveram suas estruturas “balançadas”, tendo sido afetivamente mobilizado pela proposta dos Dzi: “Eu consegui tirar totalmente da minha cabeça sentimentos como culpa, medo, [...] E eu fui vendo que isso não acontecia só comigo. Foi acontecendo, foi virando uma religião. As pessoas iam, tinha gente que via vinte vezes, tinha gente que via todo dia”.

Lennie Dale costumava dizer no palco uma frase que, no documentário sobre o grupo, foi lembrada por um dos remanescentes, Rogério de Poly: “Nós não somos homens, nem somos mulheres. Somos gente”. Gente, a mesma espécie que vimos Agnaldo Timóteo mencionar na já citada canção *Galeria do amor*, que diz que “na galeria do amor é assim, muita gente à procura de gente/ [...] onde a gente que é gente se entende/ Onde pode-se amar livremente...”. Também é a espécie a que Caetano Veloso se refere, a partir de um olhar

igualmente afetivo, embora mais totalizante que o de Timóteo, em sua canção cujo título é, exatamente, *Gente*: “Gente olha pro céu/ Gente quer saber o um/ Gente é um lugar/ De se perguntar o um/ Das estrelas de se perguntarem se tantas são/ Cada estrela se espanta à própria explosão/ [...] Gente é muito bom/ Gente deve ser o bom/ Tem de se cuidar/ De se respeitar o bom/ [...] Gente quer comer/ Gente quer ser feliz/ [...] Gente é pra brilhar/ Não pra morrer de fome [...]”.

Como se vê, a androginia estava em alta. A mesma androginia que Ney Matogrosso, então morando em Brasília, antes de qualquer sinal de fama, havia visto em Caetano por volta de 1968 e que, segundo ele, inspirou-o a se entregar às “transas” artísticas às quais já era afeito. É o que relata o biógrafo de Ney, Júlio Maria, ao escrever sobre uma conversa entre o futuro vocalista dos Secos & Molhados e o amigo Márcio Oberlaender, sobre a “epifania” que a visão da figura de Caetano lhe provocara:

Uma tarde, Ney lhe mostrou a capa de um LP de Caetano Veloso e disse algo que só diria uma vez e em relação a um único artista: “Eu ainda vou ser como o Caetano”.

A admiração veio da imagem que nunca lhe saiu da cabeça. Caetano deixava com Gil um hotel em Brasília rumo a um show na cidade patrocinado pela empresa Rhodia vestido com roupas cor-de-rosa dos pés da cabeça. Naquele instante, o artista se tornava um ídolo por tudo o que sua atitude libertária dizia em plena ditadura. (MARIA, 2021, p. 64)

A androginia estava em alta no universo artístico, a ponto de causar os costumeiros incômodos, as já conhecidas reações. Afinal, embora onipresente, essa tendência estava longe de ser uma unanimidade – ainda mais com o país imerso no arbítrio do AI-5. Chacrinha, por exemplo, entrando em contradição com o rótulo de “tropicalista” que os baianos lhe deram no final dos anos 1960, criticou duramente as performances de Ney Matogrosso nas colunas que assinava nos jornais *Tribuna da Imprensa* e *O Fluminense*. Irritado com as frequentes implicâncias da Censura com a seminudez das moças que dançavam em seu programa – as chacretes –, o apresentador se apegava ao fato de que, se Ney Matogrosso dançava seminu em rede nacional, por que haveria tanta perseguição às poucas roupas utilizadas por suas funcionárias? Como se o “Velho Guerreiro” dissesse às autoridades para elas prestarem mais atenção ao que Ney fazia, que, segundo ele, parecia bem mais “escandaloso” do que os trajes das chacretes. Eis um trecho da indignação de Chacrinha, que se deixa tomar por um moralismo *dóxico*: “Vocês reparem, observem e tirem suas conclusões: o Ney Matogrosso é péssimo cantor e pior ainda bailarino. E está lá, fazendo das suas. Ele só consegue ser notado porque canta nu e com trejeitos daqueles jeitos... Pois muito bem: se uma chacrete dançar

como o Ney, vai logo receber advertência... Como é que pode?” (MARIA, 2021, p. 169). Em outra nota, o apresentador debocha do cantor: “O tal do Ney Mato Fino, que não deveriam permitir que cantasse seminu, envolto em cordinhas e barbantes, rebolando mais do que a bailarina” (MARIA, 2021, p. 169). Numa terceira nota, Chacrinha eleva o tom e exige que os militares tomem providências contra Ney. Para ele, o cantor “deveria ser proibido pela censura e pelo juizado de menores” (MARIA, 2021, p. 169). O motivo, segundo alega o apresentador, deve-se ao fato de que o artista era “rebolativo, erótico e muito do bichânico” (MARIA, 2021, p. 169). Era um indivíduo “mais comprometedor [e] mais erótico do que qualquer travesti” (MARIA, 2021, p. 169).

N’O *Pasquim* número 155, de junho de 1972, o jornalista Sebastião Nery (baiano como os do “grupo”, mas nascido em outra “Bahia”, a de Jaguaquara<sup>159</sup>) fez elogios públicos ao cantor (também baiano, mas de Caetité) Waldick Soriano, num artigo intitulado “O machão do society”. Waldick conseguia grande sucesso popular nessa época, fazendo o tipo “machão”, de terno escuro, chapéu, óculos igualmente escuros e porte altamente “viril”, cantando canções românticas, Nery aponta, como provável motivo do sucesso e da aceitação popular de Waldick, o “machismo”, atribuindo tal argumento ao compositor mineiro Gervásio Horta:

[...] Durante muitos anos, Nelson Gonçalves foi o cantor dos cabarés e dos serviços de alto-falante do interior do Brasil. O trono agora é do grosso camelô do society, Waldick. Gervásio Horta, o jovem compositor mineiro que estourou este ano vencendo o Festival Nacional de Músicas de Carnaval com *Só Deixo a Rua pra Ficar com Ela*, acha que o segredo de Waldick é o machismo:

– A vida artística brasileira é muito refrescada demais. Como Jece Valadão no cinema, Waldick faz o machão no microfone. Ficou dono do campo. A linha de suas músicas de sucesso é toda essa: *Paixão de Um Homem* [...] e, agora, *Eu Também Sou Gente*, um título realmente genial. Compus para ele Desligue o Seu Rádio e acho que os compositores novos devem ver em Waldick, muito mais o que o sedutor de mocinhas, o cantor do povo, que veio por aí, de cidade em cidade, e está cumprindo seu papel, porque o Brasil é muito mais ele do que os fresquinhos engomadinhos dos *disc-jockey*. [...] (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 42)

Eis um retrato do universo da “atitude natural”, onde Waldick Soriano e Jece Valadão faziam sucesso ao reforçarem estereótipos de dominação e solidificarem divisões muito bem marcadas, a estabelecerem onde termina o masculino e começa o feminino. Muito diferente da diluição dos limites entre esses dois universos. Mas, para além dessa diluição que

<sup>159</sup> Jaguaquara está situada a pouco mais de 340 quilômetros de Salvador, no Vale do Jiquiriçá, na microrregião de Jequié – cidade de onde saíram os irmãos poetas Waly e Jorge Salomão.



caracterizava a androginia, o sexo – de qualquer tipo – pairava no ar. A ânsia por tratar desse assunto era algo herdado das aberturas promovidas na década anterior. A sensualidade estava em voga, tão discutida quanto praticada, desde que a contracultura arrebatara certos limites formais da convivência social na Europa e nos Estados Unidos e passara a ditar regras sobre a liberação sexual (o que não deixa de ser idiossincrático... regras sobre liberação). No Brasil, aonde chegou com certo atraso, esse fenômeno recebeu uma denominação que talvez desse conta de seu significado com maior exatidão: *desbunde*. E seu ideário foi rapidamente associado ao “grupo baiano”, que teve principalmente em Caetano e em Gal Costa seus principais divulgadores informais. Caetano explica a estrutura semântica do termo que ilustra o cenário que encontrou no Rio de Janeiro, e, particularmente, no carnaval de Salvador, quando retornou do exílio em Londres, em 1972:

O Brasil que encontramos ao chegar já estava na ressaca da luta armada e vivia os últimos momentos antes de o “milagre brasileiro” do presidente Médici e do ministro Antônio Delfim Netto desmoronar sob o golpe desferido na economia mundial pelos países árabes produtores de petróleo. O desbunde, porém, chegara ao auge. Esse nome que a contracultura ganhou entre nós - a bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência - deixava o hip - quadril - dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal. (VELOSO, 2017, pp. 458-459)

O compositor se refere a tomar a “bunda” por “corpo”, sendo que aquela passa a equivaler a este, e a simbolizá-lo. Deixar que a bunda se movimente, transcendendo a “dureza” nas partes inferiores do corpo, o que caracteriza a postura tida como “viril” e máscula, torna-se uma atitude “subversiva”. Maciel também teoriza sobre as relações entre os quadris, a “bunda” e toda a parte inferior do corpo como uma zona de pulsante tensão sexual e ameaçadora da *experiência dóxica* à qual se refere Bourdieu (2020, p. 23): “[...] desbunde é uma maneira brasileira de falar hipster. Hipster se refere ao quadril. E, portanto, à bunda. Então, uma das principais características da caretice e da obediência cega às regras estabelecidas, ao enquadramento nas normas vigentes e tudo, é o endurecimento do corpo. Aí, a pessoa fica dura, não tem molejo na cintura. Não tem jogo de cintura, como se dizia. Quando se desbunda, significa que a bunda mexe”<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Entrevista de Luiz Carlos Maciel ao autor, em 21 de outubro de 2015.

Embora fosse assunto de reprodução pública temerária, ou mesmo proibida pela moral oficial da ditadura – ou talvez exatamente por isso, já que assim despertava medo e desejo igualmente intensos –, ditava o rumo das performances dos artistas. Mais do que simplesmente discutir, parecia que experimentar e vivenciar o sexo era uma regra não escrita daquele espírito do tempo. No “grupo baiano”, a sugestão de mensagem sexual era algo que não dito em palavras, mas era muito evocado, levando a intensidade dessa sugestão a níveis por vezes agressivos. As transgressões às quais se permitiam os baianos, em termos de subversão das regras do mundo social em que se vivia cotidianamente a dominação masculina de que já tratamos, eram predominantemente de ordem comportamental. E, invariavelmente, diziam respeito a imagens, problematizações e sensações que, aparentemente, não se encaixavam perfeitamente nesse mencionado estado de coisas, em termos de atribuição dos papéis sexuais. Se tais papéis são construídos socialmente, incorporados pelos agentes a ponto de serem tidos como “naturais” e até mesmo “biológicos”, há problemas quando alguém se põe a pôr em questão essa ordem dita “natural”. É o que ocorria quando os elementos do “grupo baiano” subiam ao palco, dispostos a agredir – tendo como arma os próprios corpos, manejados de uma forma que estava em dissintonia com a “atitude natural” ou a “experiência dóxica”, vista pela maioria das pessoas como a única admissível – aquela em que os papéis masculinos são privilegiados e predominam enquanto beneficiados pelos efeitos da violência simbólica. Esse sistema é descrito por Bourdieu da seguinte forma:

Esses esquemas de pensamento, de aplicação universal, registram diferenças de natureza inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintivos (por exemplo, em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo que as “naturalizam”, inscrevendo-as em um sistema de diferenças, todas igualmente naturais em aparência; de modo que as previsões que elas engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo, sobretudo por todos os ciclos biológicos e cósmicos. (BOURDIEU, 2020, p. 22)

Bourdieu se refere ainda ao que é considerado “normal” – não por acaso, o mesmo termo utilizado pelo agente da repressão ao descrever a postura de Chico Buarque no show do teatro Castro Alves: “postura masculina normal”. O “normal”, neste caso, é unicamente o que estivesse associado ao que se esperava de um ser do gênero masculino – portanto, viril. Não era, a partir dessa lógica, o caso de Caetano, cujos trejeitos eram descritos pelo mesmo documento como sendo mais apropriada ao sexo feminino – e, portanto, “anormal”.

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem natural das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável:

ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas [...], em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2020, p. 22)

De modo que os artistas componentes do “grupo baiano” transgrediam o que Bourdieu analisa como sendo a completa sintonia entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas – ou, em outras palavras, a concordância “entre a conformação do ser e as formas do conhecer, entre o curso do mundo e as expectativas a esse respeito, que torna possível esta referência ao mundo que Husserl descrevia com o nome de ‘atitude natural’, ou de ‘experiência dóxica’” (BOURDIEU, 2020, p. 23). Em suma, era contra essa “atitude natural”, ou contra essa “experiência dóxica”, que se insurgia a imagem dos baianos em termos de divisões sexuais. A transgressão era, como já dissemos, de ordem comportamental. A subversão dizia respeito aos atos mais básicos do cotidiano. Era a isso que se relacionavam os sentimentos de medo e desejo que eles podiam despertar em que estivesse habituado a admitir como válida – e “natural” – apenas as experiências sexuais sintonizadas com a *doxa*.

Era esse tipo de mobilização confusa que Caetano provocava quando agia em desacordo com o que o público em geral esperava de um homem. Se havia quem repudiasse tal comportamento, também poderia haver a contribuição para que – como ocorrera com Ney Matogrosso – sua figura provocasse uma mobilização afetiva de modo a que o agente mobilizado se abrisse à absorção de novos saberes que contribuíssem para a sugestão de novas disposições ao esquema do *habitus*. O estopim para essa atitude poderia ser o despertar de um desejo provocado pelo artista, ou mesmo o temor que esse eventual desejo despertaria. O jornalista Marco Lacerda analisa a postura de Caetano num show realizado num teatro em Belo Horizonte, após o lançamento do LP *Araçá azul*:

Em cena, ao contrário dos que vieram antes dele, Caetano não usava a metade de baixo do corpo apenas para sustentar a metade de cima. Seu jogo de cintura arrepiava as garotas na plateia e lembrava aos garotos que também eles tinham um corpo mofando dentro das roupas. A garotada adotou sem hesitar os acessórios tropicalistas – tamancos, batas, colares – que Caetano introduziu na moda. Uma mãozinha de batom nos lábios dos meninos não fazia mal nenhum. Um toque de rímel realçava o olhar e até melhorava a visão masculina distorcida por séculos de machismo<sup>161</sup>. (LACERDA, 2020)

---

<sup>161</sup> LACERDA, Marco. **Caetano ataca**. *Dom Total*, 24 de setembro de 2020. Disponível no site *Caetano en detalle*, em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/O%20Pasquim>. Acesso em: 17 de março de 2022.

Explica-se, ou se interpreta, que o “jogo de cintura” de Caetano, seu já supracitado “rebolado cubano-baiano”, sua reprodução dos movimentos feitos durante a relação sexual, deslocando a pélvis para a frente e para trás, tudo isso impactava e agredia porque, de acordo com a maneira com que Bourdieu analisa a construção social dos corpos, em sintonia com a reprodução da ordem “natural” que prevalece na “experiência dóxica”, havia ali um componente de transgressão, já que esse gesto subvertia a lógica da doxa em termos de papéis sexuais. As reações sempre vieram, fosse por meio de vaias, gritos de “bicha, bicha!”, arremesso de tomates, pedaços de madeira e até pedras de gelo. Ou, em caso extremo, a prisão propriamente dita, por significar o endosso à “desvirilização” do homem, defendida pelo cantor baiano. E essa “desvirilização” se dava porque, ao remexer com tanta ênfase sua cintura, Caetano subvertia a lógica “natural”, pois, segundo a *doxa* que naturaliza a dominação do masculino sobre o feminino, localizam-se na frente do corpo as suas partes consideradas *públicas*, nas quais estão situados os chamados “órgãos nobres da apresentação” – os quais condensam a identidade social e a “honra” que esta contém. Mas essa frente também traz as partes privadas ou vergonhosas, que, de acordo com a lógica da honra, devem ser dissimuladas. A saber:

O corpo tem sua frente, *lugar da diferença sexual*, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e potencialmente femininas, ou seja, algo passivo, submisso, como nos fazem lembrar, pelo gesto ou pela palavra, os insultos mediterrâneos contra a homossexualidade [...]; tem suas partes *públicas*, face, frente, olhos bigode, boca, *órgãos nobres da apresentação*, nos quais se condensa a identidade social, o ponto de honra, o *nif*, que obriga a enfrentar ou a olhar os outros de frente, e suas partes *privadas*, escondidas ou vergonhosas, que a honra manda dissimular. É igualmente através da divisão sexual dos usos legítimos do corpo que se estabelece o vínculo [...] entre o falo e o *lógos*: os usos públicos e ativos da parte alta, masculina, do corpo – fazer frente a, enfrentar, frente a frente [...], olhar no rosto, nos olhos, tomar a palavra publicamente – são monopólio dos homens; a mulher [...] deve de algum modo renunciar a fazer uso público do próprio rosto e de sua palavra [...]. (BOURDIEU, 2020, pp. 35-36)

Diante da explicação bourdieusiana, apreendemos que, quando faz seu “jogo de cintura”, rebolando ostensivamente no palco, diante da plateia, Caetano dá pleno destaque à parte de baixo de seu corpo – a metade abaixo da cintura, considerada menos “honrada” e mais “vergonhosa” que a de cima, por conter as partes “privadas” (vide o órgão sexual), e não as partes “nobres” que, por estarem na parte “pública”, na metade de cima do corpo (a masculina), devem ser expostas publicamente para apresentar de maneira “honrada” a identidade social e a diferenciação sexual do indivíduo viril. À mulher, resta se recolher,

resignar-se, agir com discrição para não expor suas partes públicas, já que isso é um privilégio masculino. E ainda cabe às mulheres se resguardar, mantendo “braços cruzados sobre o peito, pernas fechadas, vestes amarradas”, etc. Sobretudo as “pernas fechadas”, pois, segundo Bourdieu (2020, p. 33), a cintura “é um dos signos de *fechamento* do corpo feminino”.

Ela [a cintura] simboliza a barreira sagrada que protege a vagina, socialmente constituída em objeto sagrado, e, portanto, submetido, como o demonstra a análise durkheimiana, a regras estritas de esquiva ou de acesso, que determinam muito rigorosamente as condições do contato consagrado, isto é, os agentes, momentos e atos legítimos ou, pelo contrário, profanadores. (BOURDIEU, 2020, p. 33)

Em suma, sintetizando: a “atitude natural” manda que o homem se exponha orgulhoso, ativo, evidenciando a identidade social masculina que exala das partes públicas de sua parte frontal e superior, acima da cintura; a mulher deve se manter discreta tanto na parte de cima quanto na de baixo de seu corpo, cruzando seus braços por sobre o peito e cuidando de manter protegido o “objeto sagrado” que possui entre as pernas. Ao requebrar e evidenciar para a plateia sua parte inferior, Caetano não agiu como homem “viril”, pois movimentou e expôs a parte de baixo de seu corpo; ou seja, manifestou um comportamento mais “feminino” – e, por sinal, ainda que fosse uma mulher, esse não seria um comportamento que se esperaria de uma mulher “honrada”, pois balançou sua cintura publicamente, como se esfregasse seu sexo na cara do público, expondo-o orgulhosamente (ao invés de resguardá-lo por ser “sagrado”). Portanto, a considerar esta análise, ali não havia um homem honrado ou viril, e sim a mimetização de uma mulher sem honra, indiscreta e indigna. Ou, como preferiu o público em diferentes ocasiões, uma “bicha”, um “veado”, uma “boneca cacheada”, com o “agravante” do batom, dos tamancos e dos penduricalhos tropicalistas. E, para tornar esse cenário ainda mais *anti-doxa*, ainda havia os já mencionados Ney Matogrosso, Edy Star e o grupo Dzi Croquetes, todos dedicados a mobilizar afetos e a desafiar a “atitude natural” com a agressividade de seus corpos.

Mesmo na Bahia, onde supostamente estaria imune a agressões desse tipo, Caetano teve de lidar com reações negativas ao experimentalismo que protagonizava no palco. Num show na concha acústica do teatro Castro Alves, em 1973, o cantor se deitou no chão para interpretar a canção *A volta da asa branca* (Luiz Gonzaga – Zé Dantas). Esse número, que Caetano também apresentou no Phono 73, envolvia uma série de gestos provocadores. A performance começava com uma vocalização lenta e lamuriosa, feita pelo artista enquanto estava deitado no palco, movendo-se lentamente, cantando sem acompanhamento. Depois de

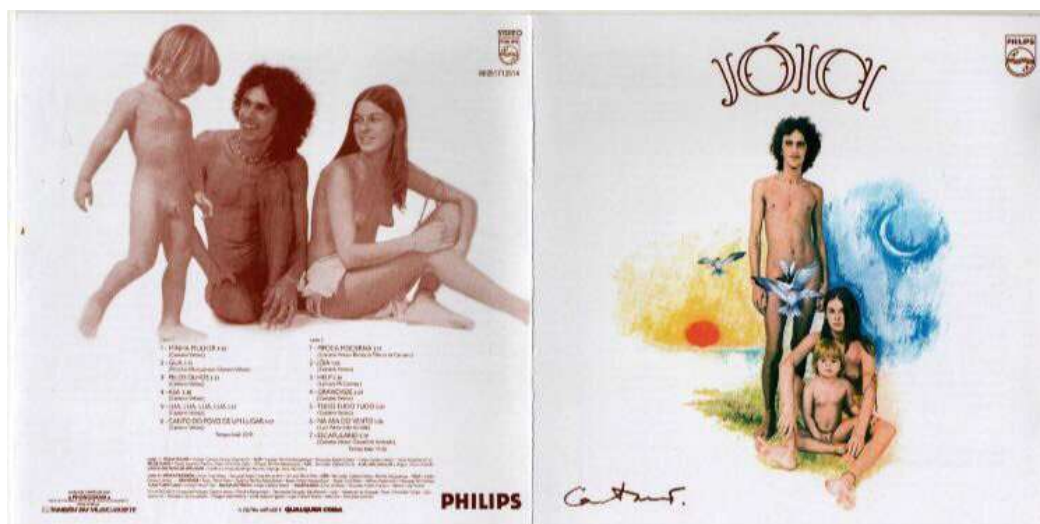
longo tempo, Tuzé de Abreu começava a tocar sua flauta. Era um número que exigia concentração não apenas do intérprete, mas também do público, pois não se tratava de algo convencional. Mas a plateia não estava disposta a tais concessões e reagiu como de costume, talvez fazendo com que Caetano se sentisse uma espécie de versão baiana de Armando Marques, o folclórico árbitro que se habituara a ouvir o Maracanã inteiro chamando-o de “bicha”.

Durante a performance, o público perdeu a paciência e esboçou as primeiras vaias. O coro se formou rápido e em pouco tempo as únicas palavras ouvidas no meio da gritaria eram “veado” e “bicha”. Não havia jeito de continuar e Caetano se enfezou. Parou de cantar, levantou, arremessou o microfone no chão, e mandou todo mundo para a puta que pariu. [...] O espetáculo acabou ali, antes do previsto. (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 253)

No entanto, outro espetáculo se iniciou – desta vez, na delegacia, para onde Caetano foi levado por policiais para depor, já que as quase duas mil pessoas presentes à concha acústica se sentiram agredidas e, principalmente, “desrespeitadas” pelas atitudes do artista – primeiro, a performance, contra a qual reagiram com vaias e classificando-o com xingamentos de ordem homofóbica; depois, com a tréplica do compositor, devolvendo-lhes o insulto com novos improperios. Houve quem pedisse o dinheiro de volta. Detido, Caetano disse ao delegado que agiu daquela forma por estar sob “forte emoção”. Desconfiado de possível influência de drogas nas “emoções” do artista, o delegado exigiu que o cantor fizesse exames. Como não se provou nada, o assunto foi arquivado (DRUMMOND e NOLASCO, 2017). Tal episódio nos mostra, mais uma vez, como os afetos, uma vez mobilizados, permeiam as disputas de sentido e podem, através da memória, levar a que indivíduos se tornem agressivos por temerem (ou desejarem) algo que lhes é desconhecido, ameaçador ou, digamos, “pecaminoso” e “subversivo”. Aquele comportamento de Caetano, por exemplo, se o fazia merecedor dos xingamentos que questionavam sua “virilidade”, isso devia ao que significavam para aqueles espectadores que lotavam a concha acústica: descumprimentos da “atitude natural”. Definitivamente, para os que se “naturalizavam” pela *doxa*, esse comportamento não era o que se esperaria de um austero homem casado, isto é, um “chefe de família” como aquele ao qual se referira Agnaldo Timóteo – o que Caetano, de fato, podia ser considerado, pois, desde 1967, estava oficialmente unido em matrimônio à companheira Dedé e, desde 1972, já era pai de Moreno – por mais que isso pudesse parecer improvável para alguns espectadores mais comportamentalmente ortodoxos. Também, Caetano não se cansava de provocá-los. O “pai de família” não se intimidou diante de uma nova possibilidade de

intervir criativamente de maneira a mobilizar afecções ao retratar a si próprio, à esposa e ao filho, juntos na capa do LP *Joia*, de 1975, completamente nus. Era uma ilustração feita a partir de uma fotografia retocada, na qual Dedé e Moreno apareciam discretamente sentados, mas Caetano se exibia de pé, em nu frontal. O disco chegou às lojas com essa imagem na capa. Algo parecido com a ousadia a que John Lennon e sua esposa, Yoko Ono, haviam se proposto em 1968, quando apareceram, ambos, de corpo inteiro e em nu frontal, na capa do LP *Two virgins*. No caso de Caetano, a reação dos detentores do *monopólio da violência simbólica legítima* foi rápida: a Polícia Federal, alegando “atentado violento ao pudor”, recolheu todo o estoque do LP das lojas. Temendo por prejuízo, a Philips decidiu fazer retoques na ilustração: duas aves foram acrescentadas à imagem, de modo a cobrir o órgão sexual de Caetano e fazer com que a capa se tornasse menos “agressiva” aos impulsos morais do público. Ainda assim, a nudez de Moreno (então com menos de dois anos) e de Dedé, de quem se via parte dos seios, continuou a provocar polêmicas. Então, a gravadora eliminou de vez a fotografia da família nua e pôs na capa apenas o desenho de duas pombas.

**Figura 12: Contracapa e capa do LP *Joia*, Caetano Veloso, 1975. Fonte: <https://noticiasdapauliceia.blogspot.com/2017/10/tempos-pra-la-de-estranhos-chatos-e.html?view=sidebar>**



Entretanto, havia contradições. Os ímpetus transgressores dos baianos causavam estranhamento, mas também havia falta de entendimento quanto a possíveis desvios no sentido contrário. Era esse o caso, por exemplo, de questionamentos feitos pelos integrantes da “patota” d’*O Pasquim*, que, ao entrevistarem o empresário Guilherme Araújo, em março de 1973, perguntaram muito mais sobre seus contratados (Gil, Caetano e Gal, além da ex-

contratada Bethânia) do que sobre ele próprio. A cada pergunta, intensificava-se o nível de incompreensão diante do que julgavam contraditório e até improvável: como é que aqueles artistas, que se apresentavam como os grandes questionadores da realidade “naturalizada” pela *experiência dóxica*, que agrediam com tanta ferocidade as convenções sobre limites sexuais, eram ao mesmo tempo descritos por Araújo como “pessoas normais” e “de família”? O tema “sexo”, por exemplo, foi incluído na entrevista por Mariozinho Rocha, que pergunta se as mudanças de comportamento propostas pelos baianos não seriam apenas superficiais, estando longe de “subverterem” as lógicas da *doxa*. Rocha cita uma pesquisa que havia sido feita pela revista *Realidade*, a respeito dos hábitos e dos interesses dos jovens brasileiros. Os resultados levariam a crer que, a despeito das mudanças comportamentais que ocorriam naquele momento – inclusive, aparentemente, no Brasil –, a juventude brasileira permanecia majoritariamente afeita a hábitos conservadores. Segundo o entrevistador, a título de conclusão sobre a pesquisa, a revista...

...disse que a juventude brasileira não será exatamente aquela que a gente pensa que é. Influenciada pelos gurus Caetano e Gil, entre outros, ela terá mudado só na aparência – nas cores das roupas e no tamanho do cabelo. O homem continua querendo um carro e casar com mulher virgem. E a mulher continua querendo o machão. Será que toda a colocação existencial e filosófica levantada por Caetano e Gil terá produzido apenas esses efeitos aparentes? (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 285)

O empresário, aparentemente desconcertado, esforça-se para descrever Caetano e Gil como pessoas “normais”, afastando-os da imagem de “subversivos” ou “questionadores” que eles pudessem ter – e tenta estender essa imagem ao público de ambos: “Poxa, o que é que você acha que é o público de Caetano e Gil? São pessoas normais. E Caetano e Gil também. Caetano é casado...” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 285). Ao invocar o fato de que Caetano era casado seria suficiente para que o cantor fosse classificado como uma pessoa “normal”, é Guilherme Araújo quem desconcerta seus entrevistadores. Júlio Hungria questiona o empresário: “Pô, Guilherme, que isso? E daí o cara ser casado?! Pô, Guilherme, o que é pessoa normal pra você? O cara que pega uma mochila e põe o pé na estrada, não é?” Hungria tenta explicar o que o colega quis dizer: “Pô, Guilherme, o que o Mariozinho quer dizer é que Caetano e Gil são pessoas que fazem a imagem de gente que está derrubando preconceitos, mudando hábitos e ideias. O que o Mariozinho diz é que a mudança na geração influenciada por eles foi apenas aparente...” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 285) Guilherme Araújo responde que “não é bem assim...” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 285)



Julio Hungria insiste: “Então como é que é? É modismo mesmo só e mais nada?” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 285) Araújo devolve: “É claro que as coisas mudaram bastante e que houve essa intenção. Agora se eles mudaram o suficiente eu não sei” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 285) Júlio Hungria passa então a questionar sobre o fato de Gil ter-se apresentado no Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo – frequentemente criticado pelos humoristas e cartunistas d’*O Pasquim* como um evento puramente comercial e sem qualquer interesse artístico: “O Gil não terá sido um cara que terá assumido posições a vida inteira que teoricamente deveriam impedi-lo de aceitar convites desse tipo?” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 285) – ao que o empresário responde de maneira pragmática: “Eu acho que se você é profissional, você tem que ganhar dinheiro e tem que fazer um negócio que é interessante, você vai ser visto no Brasil todo e tal...” (AUGUSTO e JAGUAR, 2007, p. 285)

Voltando à temática do sexo, há relatos dessa época que revelam a maneira como as “transas” entre Bethânia e seu público podiam ser tórridas. A cantora atiçava os desejos de seus fãs – não apenas o desejo de ouvir sua voz ou vê-la no palco, mas também no âmbito sexual. Já vimos, páginas atrás, um trecho da reportagem de Marisa Alves de Lima em *O Cruzeiro* de 4 de novembro de 1967, que relatava a maneira como o público se dividia entre alguns que viam na cantora um “ar pouco feminino” e outros que a achavam “terrivelmente sexy”. Em entrevista à revista alternativa *O Bondinho*, em março de 1972, a cantora comenta sobre a maneira como se sentia no palco, em relação ao público, e aproveita para mencionar alguns “avanços” de admiradores menos contidos, com os quais tinha de lidar. A julgar pelo relato de Bethânia, esses jovens nem poderiam ser chamados de “espectadores”, pois não queriam se limitar a assistir ao show, nem faziam questão de se contentar em aplaudir sua *musa*. Os afetos transbordavam as meras formalidades da relação entre fã e artista, a ponto de se materializarem no toque propriamente dito, ou em beijos – ou, ainda, até mesmo em mordidas. Bethânia aparenta não se importar em parecer uma “estrela” no palco, e aborda de modo confessional as consequências desse comportamento:

Não tem esse negócio de porque tô no palco, e a pessoa tá na plateia, estou no pedestal. Então converso mesmo, as pessoas puxam assunto. Na Bahia teve um garoto que subiu no palco e me deu um beijo na boca. Meu camarim é uma loucura. Tem que botar gente pra tomar conta. Invadem mesmo, não querem nem saber. Me agarram. Nessa temporada me deram uma dentada no peito. Tarados, loucos! Daí proibi entrarem no meu camarim.

Se Bethânia evocava charme suficiente para ser classificada pelo público como “terrivelmente sexy”, segundo o relato da revista *O Cruzeiro*, Gal fora elevada à categoria de “musa” em diferentes momentos. Ao escrever sobre um show da cantora em Recife, um redator do *Diário da Manhã* escreveu o seguinte em 5 de setembro de 1972: “Muito simpática, simples, sempre acompanhada da bela loura – Wilma<sup>162</sup> –, Gal continua sendo ainda a musa do tropicalismo, ou melhor dizendo, de Gil e Caetano [...]”.

Ainda em Recife, Gal mereceu um artigo escrito pelo poeta, filósofo e cineasta Jomard Muniz de Britto no *Jornal do Commercio* de 7 de setembro de 1972. Britto a analisa sob uma visão épica, grandiloquente, e, ao mesmo tempo, poética, lírica e sensual, em que a exalta mesmo como uma “musa”. O título, provocador, é “Quem não viu a pérola negra de Gal?”, incrementado logo abaixo por um subtítulo que a trata como “menina perigosa, mulher dengosa, *anjoserpente*”. Essa ambivalência com que o autor a retrata transmite a sensação de que o texto é pulsante, lúbrico. Pode-se interpretar que, a julgar pelo conteúdo lúdico do artigo, a conclusão a que se chega é que o Muniz de Britto via na cantora uma mulher “terrivelmente sexy” como poderia ser Bethânia, embora essa definição se baseie em atributos, dotes cênicos e níveis de agressividade diferentes dos da colega. Alguns trechos dão a ideia da natureza – e da intensidade – das afecções que Gal parece ter sido capaz de evocar no autor do artigo:

Não tenham medo de ouvir um grito (há muito tempo preso na garganta...), grito primal, grito liberado nestas águas de setembro que agora derramarei. Pela necessária impureza do terror lírico. Amor/terror. Nem se sufoquem com este incenso abençoando a filha sagradamente incestuosa de João Gilberto, alma gêmea de Caetano Veloso: Maria da Graça, Gracinha, Gau, Gal Costa. Porque seu nome é Gal igual a Gau. Gal sete vezes Gau. “GAUprimalGAL”.

As sete portas de sua dengosa sensualidade transbaiana. [...]

[...] Gal: musa do tropicalismo? Mas que gracinha é essa de “musismo”? Foi Gal quem colocou nos ouvidos primeiramente e logo em seguida na boca de uma extensa classe média, bem geleia geral brasileira. O “hino” intimista do tropicalismo: BABY. E este público inconscientemente cruel e estúpido e inocente e atrasado, que não podia ouvir Caetano sem resmungar, que não podia mesmo por fatalidade “histórica”, este público se deixou envolver por “GaubabyGal”. Então se deu a primeira aproximação entre o “espírito” de vanguarda pop-musical e o gosto que sempre se enrosca do grande público, que ouve rádio e sobretudo adora televisão, salve, salve! Assim, por Gal Costa o tropicalismo se transformou em força de comunicação: além das bananas e bacalhaus do precursor genial Chacrinha.

<sup>162</sup> A “bela loura” a quem o jornalista se refere é a atriz Wilma Dias (1954-1991), famosa na década de 1970 por aparecer na abertura do programa humorístico *Planeta dos homens*, da TV Globo, numa performance em que saía de dentro de uma banana que era descascada por um macaco.

[...] Introversão e extroversão do gemido, em ACAUÃ e VAPOR BARATO. Ela já está fazendo de tudo e simultaneamente: de João Gilberto a ela mesma, passando pelo pelito caudaloso e gostoso de seu mano Caetano. De Gal tudo se pode esperar, desde que possuída pelas suas próprias vibrações. Cultivando seu múltiplo olhar, entre expectante e provocativo e etc. Alisando sua barriguinha como se fosse um brinquedo consciente e concretíssimo. Seu canto sensual só encontra um correspondente único em termos de desempenho corporal: no “transbunde” de Caetano Veloso.

[...] Mais do que ninguém, Gal continua sabendo através do corpo, de seus olhos, de seu ventre, de sua língua. Sabendo sete vezes sete, devorou sua plateia, que nem ao menos desconfiava que estava sendo comida, num dos maiores banquetes da música viva popular livre brasileira. (BRITTO, 1972)

Mas essa “agressividade” lânguida e provocante, presente na *persona* artística de Gal, que deixara há muito de merecer ser chamada de “João Gilberto de Saias”, era uma opção deliberada da mesma forma como a construção dessa subjetividade era perceptível nos demais integrantes do “grupo baiano”. O crítico de música popular Tárík de Souza percebeu essa intervenção e a registrou ao comentar o desempenho de Gal no show *Índia* para a edição carioca do *Jornal do Commercio* de 20 de julho de 1973, destacando a forma como a baiana se apercebera da potência que poderia haver em seu corpo enquanto instrumento de “poder” – ao qual, não por acaso, Souza intitula “um corpo público”:

[...] Gal, evidentemente, está muito mais à vontade. Mostrando as pernas até a altura das coxas, equilibrando-se num longo e fino banquinho que a obriga a ficar de pernas abertas, ela não permite piadinhas do público. Depois de muitos comentários (alguns recebidos com sorriso) ela interrompe uma das músicas, mudando seu jeito manso num rosto contraído: “Quem não quiser ouvir, por favor saia”. (SOUZA, 1973)

Em entrevista para uma reportagem de Carlos Roberto da Silva na revista *Manchete* de 4 de agosto de 1973, Gal admite a guinada em direção a uma agressividade mais contundente do que a que assumira em 1968, quando cantou *Divino, maravilhoso* no Festival da TV Record. Sob o título “Gal sensual”, o jornalista anota que “no seu novo show, o corpo ajuda a voz, música e dança se fundem numa só força que mantém o público eletrizado”. Abaixo de uma fotografia feita por Nilton Ricardo, que mostra a metade superior do corpo de Gal, trajando apenas um pequeno *top* que lhe cobre os seios, a introdução da reportagem reproduz o depoimento da cantora sobre si própria:

Minha imagem não é mentirosa. Sou exatamente aquilo que o público vê: uma cabeluda agressiva. Mas, também, sou uma menina terna. Essa transformação exterior – entre minha casa e meu palco – foi a única que sofri durante minha vida profissional. Sei que minha imagem é parecida com a de Caetano. Mas só na aparência. Realizo um trabalho que está mais ou menos

ligado ao dele, ao de Gil e João Gilberto, mas estou na minha. A cantora e a pessoa, na realidade, são uma coisa só. (COSTA, 1973)

No caso do show *Índia*, o ponto de maior impacto, aquele em que a artista mais se lançou contra o que seriam as regras de conduta moral constantes da *experiência dóxica*, foi a capa do LP homônimo, concebida a partir de uma ideia do artista plástico (também nascido na pródiga Jequié) Edinízio Ribeiro Primo<sup>163</sup>. Se a fotografia que ilustra a reportagem de *Manchete* mostra a metade superior do corpo de Gal, a da capa do disco, feita pelo consagrado fotógrafo Antônio Guerreiro, traz um superclose da metade inferior – ou, para ser mais exato, apenas da região central de seu corpo, entre a barriga, pouco acima do umbigo, e o início das coxas. O detalhe é que esse corpo está coberto apenas por alguns penduricalhos feitos de palha, associados ao universo indígena, e uma pequena tanga vermelha, evidenciando em primeiríssimo plano as virilhas e os contornos do sexo de Gal. Ou seja: a cantora, de certa maneira, “esfregava” na cara de quem olhasse para a capa de seu álbum aquele mesmo “objeto sagrado” que, de acordo com a “atitude natural”, deveria salvaguardar, mantendo as pernas fechadas e, se possível, as mãos cruzadas, a reforçar ainda mais o *fechamento*. Algo que ela fazia questão de, deliberadamente, ignorar mesmo no palco, pois se sentava em seu banquinho com as pernas escancaradas, como se fizesse com o público de seus shows o mesmo convite “indecente” que fazia aos possíveis compradores do álbum. Essa fotografia ocupa toda a extensão da capa do LP. Em outras fotografias menores, dispostas na contracapa do disco, a cantora aparece caracterizada como uma índia, seminua, com os seios à mostra. Como que a ilustrar, sem culpas morais, a ideia a que Tárík de Souza quis se referir quando, na crítica sobre o show de Gal, mencionara-lhe o “corpo público”.

**Figuras 13 e 14: Capa e contracapa do LP *Índia*, Gal Costa, 1973. Fonte: <https://glamurama.uol.com.br/notas/foto-do-album-india-de-gal-e-liberada-depois-de-40-anos-de-censura/>**

<sup>163</sup> Além do LP *Índia*, de Gal Costa, Edinízio Ribeiro Primo também colaborou com o “grupo baiano” na elaboração dos conceitos das capas dos álbuns *Drama*, de Maria Bethânia, e *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, ambos lançados pela Philips em 1972. Edinízio morreu prematuramente em 1977, aos 31 anos. Informações disponíveis em: <https://mobile.twitter.com/casanaturamus/status/1296160262265999362>. Acesso em: 26 de março de 2022.

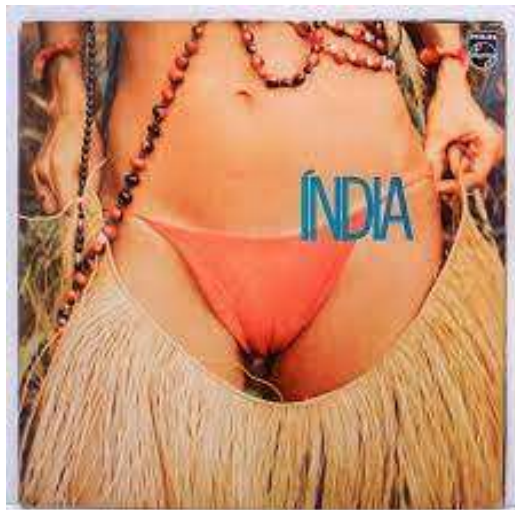


Figura 15: Edinízio Primo, artista plástico baiano. Fonte: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/edinizio-ribeiro/>



Mas a violência simbólica do Estado, em defesa da *experiência dóxica* e do discurso de proteção à “moral e aos bons costumes” do público, diante daquela exibição pública de seios e partes íntimas, fez sua parte. Os agentes da Censura ameaçaram não liberar o disco para comercialização. Coube então ao diretor da Philips, Roberto Menescal, encontrar uma solução inusitada: o disco chegou às lojas totalmente encoberto por um plástico azul – o que, por sinal, acabava por atizar ainda mais a curiosidade desse mesmo público em nome de cuja “moral” os censores alegavam agir ao vetar a exibição das fotografias da capa.

#### 4.1.3 De 1966 ao *Frenetic Dancin’ Days*: a doce invasão dos “budas”

Assim como Gal dizia à revista *Manchete*, como vimos, que era ao mesmo tempo uma “cabeluda agressiva” e uma “menininha terna”, o “grupo baiano” se valia de uma contradição semelhante ao se autointitular como “doces bárbaros”, em 1976. A ideia do nome partiu de Jorge Mautner, que se apropriou do termo já citado, com que *O Pasquim* nomeara o grupo e os seguidores que o circundavam: “baihunos”. Há uma inversão de afetos nessa reapropriação. O sentido do epíteto, que originalmente era pejorativo, ganhara um ar de autoafirmação orgulhosa. Como relatam Gil e Zappa (2013, p. 181): “O nome do grupo surgiu de uma conversa entre Caetano e Mautner na praia, quando Mautner disse: ‘Temos que invadir Nova York e seremos os mais doces dos bárbaros’. Antes disso, *O Pasquim* já tinha se referido ao grupo como ‘os Baihunos’, referindo-se aos ‘hunos’ que ‘invadiram’ sua praia de Ipanema. Aí, foi juntar uma coisa com a outra”. A opção por se juntarem novamente como o “grupo” que de fato eram, mas que desta vez se apresentassem juntos, no mesmo palco, como faziam nos primeiros espetáculos no teatro Vila Velha, era uma celebração dos dez anos de carreira dos quatro baianos. Entre as várias canções inéditas, compostas especialmente para aquela nova intervenção “bárbara”, uma delas, composta por Caetano, que a intitulou exatamente como *Os mais doces bárbaros*, define a dialética maneira “amorosa” com que aqueles baianos “invadiam” o território carioca, trazendo consigo os saberes do imaginário formado por elementos culturais típicos da província baiana, como os ritos de origem africana, e pela modernidade tecnológica industrial, a exemplo das “astronaves”. Tudo isso permeado por afetos, como “amor”, “felicidade”, “altas transas”. Trata-se, portanto, de uma empreitada musical que é, simultaneamente, um exercício de memória e ressignificações. A seguir, alguns trechos dessa canção que se constitui numa espécie de síntese afetivo-musical do que ocorrera naqueles dez anos de trajetória do quarteto baiano: “Com amor no coração/

Preparamos a invasão/ Cheios de felicidade/ Entramos na cidade amada [...] Alto astral, altas transas, lindas canções/ Afoxés, astronaves, aves cordões/ Avançando através dos grossos portões/ Nossos planos são muito bons// Com a espada de Ogum/ E a bênção de Olorum/ Como num raio de Iansã/ Rasgamos a manhã vermelha”. Outra canção inédita, esta de autoria de Gil, resgatava, atualizando-a do “passado virtual”, a expressão *Nós, por exemplo*, que nomeara o primeiro espetáculo coletivo do “grupo” no teatro Vila Velha, em 1964: “Nós somos apenas vozes/ Nós somos apenas nós/ Por exemplo/ Apenas vozes da voz/ Somos nós, por exemplo/ [...] Nós somos apenas vozes/ Do que quer que seja luz no cor-de-rosa/ Cor na luz da brasa/ Gás no que sustenta a asa no ar/ Nós, por exemplo, queremos cantar [...]”.

A turnê dos Doces Bárbaros, que passaria pelas principais capitais brasileiras, culminaria com o lançamento de um álbum duplo, com registros ao vivo dos shows da primeira semana no Canecão, no Rio de Janeiro. Na capa, as cabeleiras dos quatro “bárbaros” pareciam se misturar e formar um elemento único. Aliás, foi isso o que Gal quis dizer em entrevista de 2005: “Gil disse uma vez que nós quatro, Gil, Bethânia, Caetano e eu, somos um. Os Doces Bárbaros. As quatro entidades são independentes, mas juntas formamos uma entidade única. Somos os quatro fortemente espiritualizados. Temos uma estranha comunhão de espírito. Juntos, formamos uma quarta energia” (apud GIL e ZAPPA, 2013, p. 182). O crítico musical José Miguel Wisnik disse algo semelhante, embora se valendo de termos mais lúdicos, ao classificar a “transa” entre os Doces Bárbaros como uma “epifania”, numa crítica para o jornal *Movimento*, publicada em junho de 1976. O texto explora essa constante diluição entre os limites que demarcam as individualidades de cada um e o conjunto que formam, fazendo referências aos figurinos que usavam nas apresentações:

Predomina o canto em uníssono forte, às vezes com a redescoberta do sabor das vocalizações tradicionais em terças, como acontece em “O seu amor” [...]. Solos, duetos, quartetos exibem o conjunto e cada um com sua fisionomia própria: Gil, sátiro, gnomo, pirata nagô, cobra; Gal, ágil como peixe; Bethânia, fortaleza com a finura vertical do estilo gótico; Caetano, modesto, digno e tudo mais. (apud GIL e ZAPPA, 2013, p. 184)

Ao conceder entrevista para a revista *Manchete*, em julho de 1977, Caetano descreve a “transa” entre os quatro Doces Bárbaros como “sua maior experiência artística” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 184) até aquele momento. Mais uma vez, o compositor revela como aquele encontro fora movido pelo ímpeto da criação – o novo elemento (ou a “quarta energia” citada por Gal) que surge a partir da “transa” que permeia a fusão daquelas quatro subjetividades – e destaca uma vez mais as já mencionadas afinidades eletivas que o unem a Gil:

Certos críticos não esperavam aquilo, mas aquela era nossa proposição. A ideia era minha. Juntar Gal, Gil e eu. Fiquei assustado quando Bethânia resolveu entrar. E principalmente voltar a trabalhar com Gil. Repare que da nossa constância de coleguismo não resultaram muitos frutos. Eu tenho poucos trabalhos ao lado de Gil. Nos Bárbaros, trabalhamos mais juntos. *Mas o que mais importa desse encontro é a massa de realização e a criação. Dita e cantada por nós quatro. A transa da relação, sem parar para pensar muito. Nós ali, agora. Esse era o espírito. E esse espírito passou. O disco poderia ter ficado melhor. Eu e Gil éramos contra o tal calor da gravação ao vivo. Transas musicais poderiam estar melhor registradas se contássemos com a ajuda do estúdio. Mas Gal e Bethânia foram contra [...] aí você sabe... ladies first. De qualquer forma, esse disco é um momento, um documento sério.* (apud GIL e ZAPPA, 2013, p. 184; grifo nosso)

No entanto, o LP lançado pela Philips teve de dividir as atenções com um episódio traumático que ocorreu quando a turnê do quarteto passou por Florianópolis. Ali, Gil foi preso pela segunda vez, ao lado do baterista Chiquinho Azevedo, pela Delegacia de Tóxicos local. O motivo: porte de maconha. Diferentemente da primeira prisão ao lado de Caetano, quase oito anos antes, o motivo agora era muito bem explicado pelo delegado Elói Gonçalves de Azevedo, “conhecido por perseguir surfistas e maconheiros” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 183). Porém, havia, como em 1968, a mesma disposição deliberada para transgredir a *experiência dóxica* e a “atitude natural” – desta vez, através de uma proposta de ordem igualmente comportamental (embora mais sistematizada), em busca de novas formas de construção da subjetividade - ou seja, por um novo *habitus*. As drogas, condenadas tanto pelo sistema repressor quanto pela moral convencional, eram defendidas abertamente pelo artista como um elemento indispensável para essa proposta de transgressão. Gil parece acreditar que, nessa segunda prisão, ele estava mais seguro do que queria fazer.

Fui preso de novo. Mas dessa vez eu queria transgredir as regras. Cometer o pequeno crime de utilizar uma substância proibida, aquilo se sustentava num lastro de desobediência civil. Fazia aquilo em nome de uma inovação, uma renovação de hábitos. Fumar maconha podia ser contravenção, mas era também uma manifestação de amor à liberdade, ao arrojo, à aventura, à inovação. Eu me sustentava nisso. No interesse social, cultural, na experiência de transformação de status mental. Foi chato, mas eu estava bem, sabia que estava certo. (GIL e ZAPPA, 2013, p. 183)

Diante do juiz da 1ª Vara Criminal de Florianópolis, Gil admitiu sua condição de usuário de *cannabis sativa*, como relata Araújo (2010, pp. 137-138), citando falas de Gil extraídas de reportagens publicadas pelo jornal *O Globo* nos dias 9 e 10 de julho de 1976<sup>164</sup>:

<sup>164</sup> **Juiz interroga Gilberto Gil e mantém prisão.** *O Globo*, 9 de julho de 1976; **Gilberto Gil internado em clínica psiquiátrica.** *O Globo*, 10 de julho de 1976. (ARAÚJO, 2010, pp. 137-138)



“[...] efetivamente gosto da droga e já fumo há muitos anos” –, mas [Gil] ponderou que “vício é uma questão de semântica. Fumo diariamente, mas não uso outras drogas, porque sou viciado apenas em maconha, que auxilia sensivelmente minha introspecção mística”. Contrariado, o juiz não apenas rebateu a “questão semântica” proposta por Gil, como também designou uma junta médica-psiquiátrica para examinar o cantor. Provavelmente incorporados do espírito de Simão Bacamarte – o sinistro personagem de Machado de Assis –, os médicos, após rápido exame, identificaram em Gil alguns *sintomas desviantes* e decretaram a sua internação hospitalar “como medida necessária e de urgência” (grifo nosso).

Conforme o autor, Gil teve de enfrentar situações mais duradouras e intensas do que uma nova prisão. O compositor e o baterista Chiquinho Azevedo permaneceram durante cerca de dez dias internados no Instituto Psiquiátrico São José, próximo a Florianópolis. De lá, foram transferidos para o Rio de Janeiro, onde tiveram de se submeter a tratamento no Sanatório Botafogo. Preso com Caetano por se atreverem a cometer “loucuras” em 1968, Gil agora era tratado como “louco” por admitir o uso de drogas como propulsor de seu processo de “introspecção mística” - que bem poderia ser um estágio propício à criação artística. E, por essa razão, era privado de sua liberdade e obrigado a se tratar em instituições dedicadas a tratar pessoas com transtornos mentais – grupo marginal no qual as autoridades policiais pareciam querer incluir o artista Gilberto Gil. Repare-se que o autor, não por acaso, vale-se do termo “sintomas desviantes” para classificar o que os médicos alegaram ter detectado em Gil por ser ele um usuário de drogas. Ora, o ato de se desviar é o afastamento do que se considera “reto” e “normal”. “Desviados” são os que não se alinham com o que a “atitude natural” preconiza como “digno” e “correto”. Assim como a um “louco” se poderia também classificar como um “desviado”. Depois de todos esses transtornos, quando finalmente pôde retornar à sua casa, Gil “teve um acesso de choro” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 183). Cenas do interrogatório a que Gil foi submetido foram posteriormente incluídas no já mencionado filme *Os doces bárbaros*, de Jom Tob Azulay. Em uma cena, falando para a câmera, um Gil desolado ainda encontra forças para fazer sua defesa do que considera uma proposta de nova ordem de comportamentos:

Bem, chegamos a este ponto, né? [...] A vida é um processo, uma sequência de fatos, de atos, uma interrelação entre os atos e os fatos. E, por isso mesmo, exatamente por ver dessa forma, eu tenho a impressão que nada disso pode nos abalar muito. [...] Porque, no fundo mesmo do espírito da gente, a gente tá forte. A perseverança leva ao bom fim. [...] A gente tá seguro. A gente ficou muito junto da verdade, e acho que isso ajudou muito. Isso tem ajudado muito a gente. A gente tá nessa, a gente tá aí, a gente não tem vergonha de nada, a gente não tem dúvidas a respeito do que a gente é. A gente é isso. Somos pessoas de hoje, século 20, 76, após calipso [...] Eu sou

maior de idade, tenho 34 anos, sou pai de cinco filhos, sou uma pessoa experimentada em vários sentidos. Tenho concepção relativamente clara sobre bem e mal, e sobre o que é também estar fora do bem e do mal. [...] Venho colocando minha vida pra aprender sobre isso. A superação desse problema todo de dúvida e da culpa dessas coisas todas. A gente está vivendo momentos em que se busca toda uma descontração no mundo inteiro com relação a novos hábitos, à formação de novos padrões, de novos conceitos sobre a atitude social, sobre comportamento particular, quer dizer, sobre privacidade, sobre respeito à vida privada das pessoas.<sup>165</sup>

Por mais “amorosa” que possa ser, e ainda que os “invasores” se descrevam como “cheios de felicidade”, uma “invasão” não se dá sem que se levantem vozes discordantes. Já foram citadas aqui, até o momento, várias reações às criações do “grupo baiano”. A momentânea reunião do grupo no espetáculo e no disco *Os doces bárbaros* não seria diferente nesse sentido. Aliás, esse momento de reunião pode ser encarado como um termômetro do que representava o “grupo” e do que significavam seus integrantes no cenário da música popular brasileira naquela segunda metade da década de 1970. Dez anos de trajetória, por exemplo, foram suficientes para que a revista *Veja*, numa extensa reportagem especial sobre o quarteto, publicada na edição nº 408, de 30 de junho de 1976<sup>166</sup>, se referisse a eles como “quatro dos mais poderosos músicos e intérpretes brasileiros”. A respeito do show propriamente dito, cuja estreia foi feita em São Paulo, no Palácio das Convenções do Anhembi, a reportagem destaca que as cores das roupas vestidas por eles no palco se referiam a seus orixás. Gal, filha de Iansã, vestia vermelho; Bethânia, de Oxalá, usava roupas brancas; Gil, de Xangô, apresentava-se com uma mistura de branco e vermelho; e Caetano, ligado a Ubalama, era visto de azul-claro. E relata as impressões sentidas pelos repórteres da revista, inicialmente, sobre os aspectos musicais: “Somem-se sete músicos de eficiência comprovada<sup>167</sup>, os violões de Caetano e Gil, mais a mágica presença de quatro mitos da música popular – e eis a festa”. Outro trecho da reportagem descreve a sintonia dos quatro no palco:

O que os paulistas viram e ouviram só não atingiu uma consagração e simplérrima perfeição pelas lamentáveis falhas de luz e som

<sup>165</sup> Documentário *Os doces bárbaros*, de Jom Tob Azulay. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amtwiqQIn6E>. Acesso em: 27 de março de 2022.

<sup>166</sup> **Os baianos, de novo.** *Veja*, 30 de junho de 1976. Reportagem disponível no site *Caetano Veloso em detalhe*, em: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/search/label/Doces%20B%C3%A1rbaros>. Acesso em: 22 de março de 2022.

<sup>167</sup> A banda do show *Os doces bárbaros* era formada por Djalma Corrêa (percussão), Arnaldo Brandão (baixo), Chiquinho Azevedo (bateria), Mauro Senise (flauta e sax), Perinho Santana (guitarra), Tomás Improta (piano) e Tuzé de Abreu (flauta e sax).

tradicionalmente comuns em estreias de shows nacionais. No mais, o encontro de quatro criadores de sentimentos e interações estéticas na prática de sua arte madura. Por certo, havia o receio de que Bethânia, sempre dada a clímaxes musicais apaixonados, acabasse por não se adaptar ao projetado quarteto vocal. Ou, ainda, de que Gil, ultimamente elétrico, não se enquadrasse ao suave Veloso dos longos vocais improvisados. Todavia, logo ao primeiro número [...], tais cuidados se desfizeram. Ajustados a um ritmo de trabalho verdadeiramente coletivo, os quatro discorrem sobre realidades poéticas próximas às anunciadas pelos arautos Caetano e Gil. [...] Durante quase duas horas, ei-los, os que um dia foram astros e até involuntários gurus de alguma confusa, mal digerida filosofia, transformados em simples vocalistas, muitas vezes sustentados apenas pelo ritmo de afochês [sic] e atabaques.

O “caminho musical”, incluindo dezesseis canções inéditas, percorria, segundo a reportagem, pontos de candomblé, sambas de roda de origem afro-baiana e inspirações que variavam do rythm blues ao rock. Registrava ainda o que considerava uma dissintonia de Bethânia em relação aos companheiros: “Aos 30 anos, gestos estudados, roupas caras, andar empertigado sobre saltos de 6 centímetros, uma confusão de guias, cordões e berloques comprimindo o pescoço, Bethânia destoava da ‘simplicidade’ dos demais ‘doces bárbaros’ durante um ensaio do espetáculo”. No entanto, o texto analisa que a cantora “participava do processo criativo com a mesma desenvoltura com que sempre acompanhou as carreiras de seus conterrâneos”.

A fim de ilustrar o “poder” que detectava nos quatro artistas que formavam o “grupo baiano”, *Veja* se vale de uma forma de classificação que atribui a Roberto Santana, o antigo diretor e produtor dos espetáculos no grupo no Vila Velha. Segundo Santana, Gil, Caetano, Gal e Bethânia podiam ser considerados quatro “budas”, por serem, digamos, inatingíveis.

Cada um no seu rumo, mas sempre em contato com os outros, chegam os quatro baianos, em 1976, à privilegiada posição que o empresário Roberto Santana classifica de “budas” – expressão corrente para definir os que estão, do ponto de vista artístico, acima do bem e do mal. Em outras palavras, Caetano, Gil, Bethânia e Gal são dos poucos que têm todo o direito de escolher o que vão compor, cantar ou gravar, sem temer riscos de mercado, críticas contrárias ou fracasso comercial.

Para fundamentar essa imagem de “divindades”, a reportagem se baseia em números fornecidos pela Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM), segundo a qual Caetano figurava na segunda colocação entre os associados que mais faturaram em direitos autorais em 1975. Segundo a revista, o autor de *Os mais doces bárbaros* faturara 338.719,66 cruzeiros, o que lhe garantia uma média mensal de 28.000 cruzeiros. Gil aparecia em sétimo lugar na mesma lista, com faturamento total de 256.988,90

cruzeiros e média de 21.000 por mês. Em termos de venda de discos, o texto informa que os baianos não estavam no que se considerava o “clube dos recordistas”, do qual constavam, por exemplo, Roberto Carlos, Martinho da Vila e Clara Nunes. Ainda assim, a revista ressaltava que eles “não têm do que se queixar”. E informa os números atingidos por seus mais recentes LP’s, mostrando que, dos quatro, Bethânia era então a mais popular em termos quantitativos. Seu disco *A cena muda*, lançado em 1974, havia atingido, até então, 87.789 cópias vendidas. O LP *Gal canta Caymmi*, de 1976, já havia vendido 29.150 unidades. Os dois álbuns que Caetano lançara em 1975, *Joia* e *Qualquer coisa*, haviam vendido, respectivamente, 27.804 e 36.186 cópias. E Gil, com *Refazenda*, lançado em 1975, havia vendido 47.871 discos até abril de 1976. Por mais que tais números não deixassem aos baianos nada “do que se queixar”, eram irrisórios se comparados aos de Roberto Carlos, que, em 1976, alcançaria pela primeira vez na carreira a marca de um milhão de cópias vendidas<sup>168</sup>. (ARAÚJO, 2014)

Essa “singular intocabilidade” dos baianos, portanto, era inversamente proporcional aos seus números de venda de discos. E parecia não poder ser ameaçada nem por seus críticos mais contumazes. *Veja* procurou o crítico José Ramos Tinhorão, um dos mais destacados adversários do trabalho musical do grupo, desde os tempos do tropicalismo, para ouvir o que ele teria a dizer sobre o quarteto. Tinhorão apenas disse à reportagem: “Nada tenho a declarar”. E, perguntado sobre o que esperava do show *Os doces bárbaros*, afirmou: “Espero não ver”. Outro entrevistado, o jornalista Sérgio Cabral, aqui citado em vários momentos, é mencionado como um antigo crítico dos baianos que, naquele momento, procurava se penitenciar por ter-se posicionado de forma contrária às primeiras rupturas propostas pelos tropicalistas: “Na época, fiquei meio desnorteado. Nossos ouvidos não estavam acostumados ao som eletrificado. Ainda mais num festival de música popular brasileira”. Nessa parte da reportagem, *Veja* passa a citar aqueles que não se dobravam à intocabilidade dos “budás” baianos. Como, por exemplo, o cantor e compositor Belchior, à época com 29 anos, tendo composições suas gravadas por Elis Regina (*Como nossos pais* e *Velha roupa colorida*, incluídas por Elis no álbum *Falso brilhante*) e Roberto Carlos (*Mucuripe*, composta em parceria com Raimundo Fagner, lançada por Roberto em seu LP de 1975), e desfrutando do

<sup>168</sup> O LP lançado por Roberto Carlos em 1976 continha canções como *Ilegal, imoral ou engorda*, *Os seus botões* e *O progresso*, todas compostas em parceria com Erasmo Carlos. Logo que foi lançado, o álbum atingiu a marca de 545 mil cópias vendidas em apenas 33 dias, entre 22 de novembro e 25 de dezembro. Após alguns meses de exposição nas lojas, o disco tornou-se o primeiro da carreira de Roberto - e da história da música brasileira - a ter um milhão de cópias vendidas. A fim de não deixar dúvidas sobre o feito, a CBS contratou a empresa de auditoria Coopers & Lybrand, que teve acesso a documentos da gravadora e emitiu um certificado, comprovando que a marca de um milhão de cópias havia mesmo sido atingida. (ARAÚJO, 2014)

sucesso de crítica e público alcançado por seu álbum *Alucinação*, lançado naquele mesmo ano de 1976. Esse disco, por sinal, contém algumas mensagens direcionadas especialmente a Caetano. Na canção *Apenas um rapaz latino-americano*, Belchior se refere ao baiano, à época com 33 anos, como “um antigo compositor baiano”, citando de passagem a canção defendida por Gal em 1968: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes/ E vindo do interior// Mas trago de cabeça uma canção do rádio/ Em que um antigo compositor baiano me dizia/ Tudo é divino, tudo é maravilhoso”. Mais adiante, depois de citar Caetano, Belchior refuta o antigo lema tropicalista: “Mas sei que nada é divino/ Nada, nada é maravilhoso...”. Em outra canção do mesmo álbum, *Fotografia 3x4*, na qual narra as agruras vividas por um retirante nordestino que migra para o Sudeste, Belchior se dirige a Caetano de forma mais direta, como que a repreendê-lo por pintar uma “realidade” que não condiz com a que ele, Belchior, viveu: “Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua”. Trata-se de uma menção ao verso “O sol é tão bonito”, da canção *Alegria, alegria*, lançada por Caetano em 1967, quando Belchior ainda vivia no Ceará.

Cearense como Belchior, de quem era parceiro em *Mucuripe*, Fagner, então com 26 anos, era mais cáustico em relação ao que classificava como uma “panelinha de baianos” existente na gravadora Phonogram (ex-Philips). Embora diga reconhecer que “o trabalho deles é maravilhoso”, Fagner faz um sutil protesto contra o poderio do grupo: “Os baianos têm de entender que a música evolui. É fatal que cheguem novos grupos e novas linhas. Seria até salutar para eles pois ajuda todos a evoluir. Por que tentar desvirtuar esse fato, desprezando os novos e procurando tirar-lhes a importância falando mal ou ignorando? Acho que os baianos já tiveram o seu tempo”. A “transa” de Fagner com os baianos parecia não se resumir àquele episódio da declaração à *Veja*. Em 1972, ambos estiveram juntos, cada um de um lado do *Disco de bolso*, projeto que envolvia *O Pasquim*, a gravadora Philips e o compositor Sérgio Ricardo. A ideia era lançar um compacto que, de um lado, teria um cantor e compositor já consagrado e, do outro, um iniciante com uma canção de sua autoria. O disquinho era vendido em bancas, acompanhado de uma revista com entrevistas com artistas e ilustrada por cartuns de Jaguar. A primeira edição teve Antônio Carlos Jobim, com *Águas de março*, e João Bosco, com *Agnus sei*. A segunda trouxe Caetano, fazendo as vezes do artista já famoso, com uma interpretação de *A volta da asa branca* (Luiz Gonzaga – Zé Dantas), e o novato Fagner, com a já mencionada *Mucuripe*. Nessa segunda edição, a publicação trazia entrevistas com Luiz Gonzaga e com o próprio Caetano, além das letras e partituras das duas

canções que faziam parte do disco. Uma das manchetes da capa anunciava “transas mil da música popular brasileira”<sup>169</sup>. Dois biógrafos de Caetano, Carlos Eduardo Drummond e Márcio Nolasco, defendem que os “esbarros” entre o baiano e o cearense já vinham de longe – pelo menos, desde o Phono 73, num episódio que parece embasar a acusação de Fagner aos baianos, que, segundo ele, queriam “tirar-lhes a importância falando mal e ignorando”. Segundo Drummond e Nolasco, durante os ensaios do Phono 73, Caetano conversava com Nara Leão e teria ignorado Fagner quando este se aproximou: “Sempre muito simpática, Nara trocou algumas palavras com o cearense. Já Caetano fingiu que nem era com ele. Ficou de costas para o jovem talento que começava a despontar. Fagner ficou sem entender. No fundo, tinha fascínio pelo baiano, queria ser como ele” (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 249). Ainda de acordo com os autores, houve outros desencontros, anteriores e posteriores:

Durante um encontro, pediram uma canja a Caetano, mas o cansaço não permitiu a reverência. Fagner, por sua vez, chegava motivado, cheio de gás. Nem tinha gravado disco ainda, mas trazia no bolso um repertório inteiro de boas canções. Não se fez de rogado e assumiu o posto. Saiu de lá aclamado pelos presentes. Rivalidade, vaidade, oportunismo, falta de química, muitos sentimentos se misturaram na ocasião. O diálogo, no entanto, não acontecia e a imprensa marrom aproveitava. Volta e meia saía uma notinha aqui, outra acolá, com farpas partindo de ambos os lados. Com o sucesso de seu primeiro LP, o *Manera Fru Fru Manera*, Fagner se tornou o xodó da gravadora e o paparico das grandes estrelas. Por outro lado, o *Araçá Azul* de Caetano continuava recordista em devoluções. O clima de ciúmeira aumentou e o bolo desandou de vez. A relação de ambos continuaria mal resolvida e no futuro ganharia novos capítulos. (DRUMMOND e NOLASCO, 2017, p. 249)

Curiosamente, Fagner também daria uma declaração parecida à revista *Amiga* número 358, de 30 de março de 1977, em que reiteraria sua disposição para fustigar os baianos: “É preciso que o Grupo Baiano dê lugar aos novos”. A reportagem, assinada pelo então jornalista e compositor Paulo Coelho, também cita a dupla de cearenses Fagner e Belchior como vozes dissonantes dos baianos, e ainda traz um olhar sobre o “grupo baiano” que soa diferente daquele que permeia a edição de *Veja*. O título dá uma ideia do que se trata: “Os Bárbaros morreram? Então viva os baianos”<sup>170</sup>. Na opinião de Paulo Coelho, que naquele momento colecionava parcerias em composições de sucesso com Raul Seixas e Rita Lee, a iniciativa

<sup>169</sup> Reprodução da capa da revista no site *Caetano Veloso em detalle*, disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Disco%20de%20Bolso>. Acesso em: 22 de março de 2022.

<sup>170</sup> COELHO, Paulo. **Os Bárbaros morreram? Então viva os baianos**. *Amiga* nº 358, 30 de março de 1977. Disponível no site *Caetano Veloso em detalle*, em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Doces%20B%C3%A1rbaros>. Acesso em: 26 de março de 2022.

dos baianos de se reunirem na forma dos Doces Bárbaros teria sido um “insucesso completo”, que “veio destruir as esperanças de uns poucos que ainda acreditavam na reorganização do grupo”, cuja linha de frente, segundo o jornalista, formada por dois compositores e duas intérpretes, “influenciou não só a música como a própria cultura nacional”. No entanto, o autor os trata como gênios que, individualmente, continuavam com dimensões gigantescas no campo cultural brasileiro. O olhar de Paulo Coelho pode ser sintetizado num dos boxes que ilustram a reportagem, que traz a seguinte frase: “Hoje, sem unidade, o grupo acabou, mas ficou o talento dos quatro”. Ao longo do texto, há uma descrição da natureza da intervenção que o “grupo baiano” operou na música e, por extensão, na “cultura nacional”, como diz a reportagem. Em outras palavras, podemos interpretar que Paulo Coelho se exercita na análise de se instituiu um novo *habitus* social no campo da música e da cultura brasileiras, em grande parte graças à maneira como se articularam memória, afetos e criação, por meio das criações artísticas do “grupo baiano”. Atuando em bloco (o que, segundo Coelho, já não ocorria naquele momento posterior aos Doces Bárbaros), eles se fizeram mais robustos em suas intervenções, provocando, dessa forma, consequências igualmente mais palpáveis. Narra Paulo Coelho que, para que essas consequências se fizessem sentir, também contribuiu o capital cultural de que os baianos podiam desfrutar, em razão do lugar que ocupavam no espaço social (eram todos de famílias de classe média):

O Grupo Baiano deu talvez o maior passo na música popular brasileira das duas últimas décadas: rompeu a barreira de classes. Vindos do interior, encontraram na cidade um mundo cheio de preconceitos que faziam as novelas escassearem nas TVs porque eram “coisa de gente ignorante”; que faziam de Chacrinha “um palhaço cruel”; que achavam Roberto Carlos “aquele que canta umas canções melosas e chatas”. Os baianos eram pessoas bem informadas, respeitadas pela elite intelectual, mas estavam ainda virgens destes conceitos. Usando a intuição que dizia que todos nós temos na alma não só o médico, o louco, mas também o cafona (termo usado para designar tudo aquilo que está ao alcance de muita gente), romperam a barreira de gostos separados e passaram a adotar nos seus trabalhos os elementos culturais de todas as classes.

Mantendo o tom de análise sociológica, embora pouco acadêmica, o autor prossegue, agora se referindo aos resultados dessa inclusão de novas disposições subjetivas no *habitus* social brasileiro - o que nos permite analisar que Paulo Coelho parece analisar a forma como os baianos atuaram para que o Brasil se tornasse aquele do final da década de 1970, no qual se vivia no momento em que aquela edição da revista *Amiga* chegava às bancas do país. A julgar pelo texto de Paulo Coelho, o “grupo baiano” se valeu da memória para mobilizar

afetivamente os brasileiros e, assim, com suas criações, conseguiu efetuar mudanças que permitiram que toda essa movimentação se traduzisse em novas criações. Eis, agora, os resultados de todo o processo:

Com sinceridade, falaram que gostavam muito de Roberto Carlos e a elite passou a gostar, o então jovem Rei entrou na moda e na classe média. Caetano vestia-se de branco com camisa escura. Gil não alisava os cabelos, Gal usava as roupas que bem entendia e Betânia incluía boleros em seus repertórios. Para culminar com tudo, introduziram a guitarra elétrica na música popular, e depois de uma breve reação do público mais conservador - que via na eletrônica o símbolo da destruição de nossas raízes - a guitarra tornou-se uma instituição definitiva.

O trecho a seguir merece uma análise em separado: “O Grupo Baiano era pura intuição, e com intuição refletiram tudo aquilo que havia escondido na alma de cada um”. Ao mencionar a intuição, Paulo Coelho menciona (creio que podemos interpretar assim) a maneira com que os baianos se deixaram tomar pelo arrebatamento totalizante de que tratamos anteriormente, ao nos valermos dos postulados bergsonianos para abordarmos o processo através do qual a emoção criadora se manifesta nos indivíduos. Essa intuição carrega em si todo o esquema de disposições que constam dos quatro *habitus* que compõem o “grupo baiano”, que foram sendo incorporadas ao longo das trajetórias pontuadas por “transas” diversas e sucessivas. Ao “refletirem”, como define o autor, o que havia “na alma de cada um”, externavam e passavam adiante as disposições que haviam internalizado antes, ao absorvê-las a partir das relações com a alteridade. Essa externalização, ou, por outro modo, a “reflexão da alma de cada um”, é a manifestação das consequências do processo de individuação - operação em que a memória desempenha papel decisivo, conforme já analisamos em vários momentos ao longo deste trabalho. Paulo Coelho continua a descrever os resultados de todo esse processo de constituição de um novo *habitus social*:

A dona-de-casa já não precisava assistir a novela escondida. A barreira tinha sido quebrada, e com isso a cultura ficou mais uniforme, a música passou a atingir parcelas cada vez mais amplas de pessoas. Hoje em dia já não se acredita mais no jargão *estourou no norte*, simplesmente porque o Brasil inteiro escuta as mesmas músicas, com pequenas variações locais. A facilidade de comunicação, por si só, não seria suficiente para explicar este fenômeno: era preciso que uma pessoa ou um grupo se encarregasse da quebra de preconceitos, que é uma barreira infinitamente dura de vencer. Diante do sucesso do Grupo Baiano, tudo que vinha da Bahia passou a ser respeitado: Menininha do Gantois passou a ser conhecida do Oiapoque ao Chuí; os *hippies* escolheram Arembépe [...] como o local sagrado, e a alta-sociedade trocou Ipanema por Itapoã. Na época se dizia: “Pobre nas férias vai para Buenos Aires, classe média vai para a Europa, e rico vai para a Bahia”.



Com a extraordinária aceitação do comportamento que tinham criado, os pertencentes do Grupo Baiano também passaram a ser responsáveis pelos rumos que o trabalho que tinham realizado ia tomar. [...]

Naturalmente, não foram os baianos os únicos responsáveis pela instituição desse novo *habitus* no campo da música popular brasileira. Mas, da mesma forma como não é tão complexo identificar algumas das características desse novo estado de coisas, tampouco é tarefa das mais difíceis verificar que a participação do “grupo baiano” se faz notar. Ao mencionar a ampliação do alcance dos meios de comunicação, por exemplo, exemplificando tal fenômeno por meio da uniformização do consumo musical no país, Paulo Coelho descreve a complexificação dos meios de comunicação de massa que foram mencionados por Caetano na resposta desabusada e agressiva ao jornalista Geraldo Mayrink. Na virada da década de 1970 para a de 1980, o Brasil era tomado pelo fenômeno pop internacional da *disco music*. Na TV Globo, desde o final da década anterior, o sinal de transmissão chegava em rede a todo o país. Assim, por meio de um número cada vez maior de aparelhos televisores, as “donas-de-casa” mencionadas na reportagem da revista *Amiga* acompanhavam com atenção a história da ex-presidiária Júlia Matos, interpretada por Sônia Braga na novela *Dancin’Days*, escrita por Gilberto Braga e transmitida entre 1978 e 1979 no horário das 20h. Na trama, a personagem de Sônia Braga, após sair da cadeia, para onde foi mandada por atropelar acidentalmente um homem, tenta reconquistar o amor da filha, Marisa (interpretada pela adolescente Glória Pires), que, devido à sua prisão, fora criada pela tia milionária, vivida por Joana Fomm. Para além das cenas de dramaturgia, a vida pessoal da própria Sônia Braga, assim como as dos colegas com quem a atriz contracenava em *Dancin’Days*, eram também consumidas por essas mesmas “donas-de-casa” nas páginas de publicações como a mesma *Amiga* que trazia a reportagem sobre o “grupo baiano”. A trama da novela *Dancin’Days* se aproveitava do ritmo e da estética da moda: o suingue da música *disco*, o ambiente das discotecas e algumas sutis transgressões transmitidas em rede nacional para as “tradicionais” famílias brasileiras dedicadas à *experiência dóxica*, que, talvez, não se apercebessem dos índices de transgressão que perpassava momentos como clássica cena em que a personagem central dança sensualmente na pista da discoteca, ao som de hits como *Dancing queen*, do quarteto sueco Abba, *You should be dancing*, dos Bee Gees (o grupo musical que fizera a trilha sonora do blockbuster estadunidense *Os embalos de sábado à noite*, de 1977, dirigido por John Badham e protagonizado por John Travolta, no papel de Tony Manero), e *YMCA*, do Village People. Júlia Matos/Sônia Braga tem a parte superior do corpo coberta apenas por uma finíssima tira

de pano, que lhe cobre apenas o indispensável para não deixar os mamilos à mostra. Ela faz gestos sinuosos com o corpo ao lado de um homem negro, alto e magro, que dança de forma tão insinuante quanto ela. O homem não é outro senão Paulette, um dos integrantes do grupo Dzi Croquettes, interpretando a si próprio. Enquanto dança ao lado de Paulette – um bailarino cuja figura remetia ao universo andrógino dos espetáculos dos Dzi Croquettes na primeira metade da década – a personagem dobra o dorso para trás e delicadamente, com os dedos, baixa o cós de sua calça lentamente, até quase atingir a virilha. O ambiente é escuro, pontuado por flashes coloridos e anúncios com luzes de neon, que reproduzem marcas famosas como o *jeans* Staroup, os eletrodomésticos Gradiente, a vodka Smirnoff, entre inúmeras outras. Um ambiente sofisticado e frívolo, que sugere de maneira sutil outras ocorrências típicas desse universo, mas que não podem ser mostradas abertamente - como por exemplo, o uso de drogas, algo tão corriqueiro naquele contexto quanto as calças *flaire*, de bocas largas (popularmente conhecidas como “boca-de-sino”), e as meias coloridas de lurex popularizadas pela personagem de Sônia Braga. Enquanto as “donas-de-casa” citadas por Paulo Coelho se divertiam ao ver na tela aquele ambiente do qual elas, na maioria das vezes, não tinham como desfrutar, os homens - e também várias mulheres - suspiravam ao ver os requebros insinuantes de Sônia Braga, talvez se lembrando de cenas de nudez e sexo vividas pela atriz no cinema em filmes recentes, como o já citado *A dama do loteação*, de Neville d’Almeida. Os mais antenados e as mais antenadas, talvez se lembrassem de tê-la visto repetidas vezes na montagem brasileira do espetáculo *Hair*<sup>171</sup>, no qual Sônia e vários outros atores e atrizes chegavam a aparecer no palco em nu frontal.

A trilha sonora da novela, em grande parte baseada em sucessos internacionais do universo *disco*, também se munia das performances do grupo As Frenéticas, formado por seis moças que trabalhavam como garçonetes no Frenetic Dancin’ Days. Era esse mesmo grupo que interpretava a música de abertura da novela de Gilberto Braga – e, assim como o folhetim da TV Globo, também se chamava *Dancin’ Days*, tendo sido composta em parceria por Rubens Queiroz e Nelson Motta - o mesmo jornalista e agitador cultural que, no já distante ano de 1967, utilizara sua coluna no jornal *O Globo* para batizar, em tom bem-humorado, o

---

<sup>171</sup> A primeira montagem do musical *Hair* no Brasil foi feita em 1969, no teatro Bela Vista, em São Paulo, com direção de Ademar Guerra e produção de Altair Lima. O espetáculo original, de Gerome Ragni e James Rado, havia sido lançado dois anos antes, em Nova York, e tratava do universo hippie, incluindo discussões sobre racismo, nudez, liberdade sexual, drogas e a Guerra do Vietnã. O texto previa várias cenas de nudez, mas o filtro feito pela Censura permitiu que fosse feita apenas uma, que durava cerca de um minuto, na qual os atores permaneciam imóveis. Além de Sônia Braga, o elenco da montagem brasileira tinha nomes como Antônio Fagundes, Aracy Balabanian, Ney Latorraca, Antônio Pitanga e Armando Bógus.

movimento estético-musical levantado pelos baianos, que, a partir dali, oficializava-se com o nome de tropicalismo. A letra desse clássico do pop nacional, que traz à tona o clima de hedonismo e de culto à fruição de prazeres profanos, característicos do ambiente das discotecas, assemelhava-se ao universo de frivolidade hedônica cultuado por Caetano em *Odara* (“Deixa eu dançar/ pro meu corpo ficar odara [...]”). Veja-se a sintonia temática:

Abra suas asas/ Solte suas feras/ Caia na gandaia/ Entre nessa festa// E leve com você/ Seu sonho mais lou/ Ou, ou, ou, louco/ Eu quero ver esse corpo/ Lindo, leve e solto// A gente às vezes/ Sente, sofre, dança/ Sem querer dançar// Na nossa festa/ Vale tudo/ Vale ser alguém/ Como eu/ Como você// [...] Dance bem/ Dance mal/ Dance sem parar// Dance bem/ Dance até/ Sem saber dançar// [...]

A mesma atmosfera hedonista, repleta de afecções, que Gil abordava em outra canção embalada por aquele “espírito do tempo”, tanto no ritmo quanto na letra: *Realce*. Segundo o crítico musical e jornalista Rodrigo Faour, o álbum homônimo, lançado por Gil em 1979, era uma tentativa de misturar elementos de fruição e espiritualidade: “O *Realce*, na verdade, queria misturar um pouco daquela certa frivolidade, digamos assim, do auge da *disco music*, daquele final dos anos 1970, com uma busca profunda espiritual que ele estava buscando naquele período. Estava lendo muita filosofia oriental, estava fazendo meditação. Então, isso tudo eram coisas que estavam na cabeça do Gil<sup>172</sup>”.

Não se incomode/ O que a gente pode, pode/ O que a gente não pode explodirá// A força é bruta/ E a fonte da força é neutra/ E de repente a gente poderá// Realce, realce/ Quanto mais purpurina melhor/ Realce, realce/ Com a cor-do-veludo, com amor/ Com tudo de real teor de beleza// Realce, realce, realce, realce/ Realce, realce, realce, realce// Não se impaciente/ O que a gente sente, sente/ Ainda que não se tente afetar// O afeto é fogo/ E o modo do fogo é quente/ E de repente a gente queimará// Realce, realce/ Quanto mais parafina melhor/ Realce, realce/ Com a cor-do-veludo, com amor/ Com tudo de real teor de beleza// Realce, realce, realce, realce/ Realce, realce, realce, realce// Não desespere/ Quando a vida fere, fere/ E nenhum mágico interferirá// Se a vida fere/ Com a sensação do brilho/ De repente a gente brilhar// Realce, realce/ Quanto mais serpentina melhor/ Realce, realce/ Com a cor-do-veludo, com amor/ Com tudo de real teor de beleza// Realce, realce, realce, realce

Faour diz ainda que, ao compor essa canção, Gil “queria exatamente [...] mostrar um pouco dessa cultura hedonista *disco*, essa coisa que o pessoal dançava e que era, até certo ponto, considerada superficial. Mas ele queria transpor isso para uma coisa da busca

<sup>172</sup> **A história do álbum #8** - Gilberto Gil - Realce (1979). Canal Rodrigo Faour Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fz9XC0eyeGE>. Acesso em: 26 de março de 2022.

interior<sup>173</sup>”. Esse hedonismo grassava, também, na pista de dança do Frenetic Dancin’Days Discotheque, uma das primeiras casas de shows dedicadas ao estilo *disco* no país, fundada em agosto de 1976 pelo mesmo incansável Nelson Motta – e que tinha, entre seus frequentadores assíduos, figuras como Glauber Rocha, Maria Bethânia e Cacá Diegues, Milton Nascimento, além do próprio Caetano e de vários outros personagens ligados à cena das artes e espetáculos. A maneira como as pessoas eram mobilizadas afetivamente por essa música, no entanto, por vezes ultrapassava o ambiente de transcendência prazerosa imaginado pelo compositor. Faour observa, por exemplo, que, na época, a expressão “dar um realce”, ou “dar um brilho” era utilizada como uma referência ao consumo de cocaína, fortemente difundido nos meios artísticos. O jornalista comenta:

O Gil jura que não pensou nisso exatamente, num primeiro momento. Mas ele diz que, claro, naquela coisa das discotecas, as drogas, o sexo, o hedonismo, como eu falei, isso tudo vinha num pacote. A dança, né? Então, tinha a ver com aquele espírito da época. Aquele espírito de uma revolução comportamental que estava acontecendo, à parte de toda essa virada da política que estava começando a haver. O *Realce* realmente simbolizava esse brilho, essa energia da abertura política no Brasil. E, em termos de mundo, uma coisa que também estava brilhando no mundo inteiro, também. Uma época de muita gente solta, e de muita alegria<sup>174</sup>.

A absorção de elementos tanto da *disco music* quanto do funk estadunidense se revela no fato de que o álbum foi gravado em estúdios de Los Angeles, com a participação de integrantes do grupo Earth, Wind & Fire, um dos mais importantes do universo funk/disco naquele momento. O grupo, que também influenciou Gil no arranjo da canção *Palco*, chegou a tocar *Realce* junto com o compositor baiano, numa apresentação no Maracanãzinho, em 1980. Segundo Felipe Maia (2020), *Realce* possui estrutura harmônica semelhante às canções *Get lucky*, do Daft Punk, e *September*, um gigantesco *hit soul* setentista do repertório do Earth, Wind & Fire<sup>175</sup>.

Outra curiosidade sobre o LP *Realce* é o que envolve a música *Tradição*, na qual Gil mobiliza a memória para evocar passagens de sua adolescência, quando morava no bairro de

<sup>173</sup> **A história do álbum #8** - Gilberto Gil - *Realce* (1979). Canal Rodrigo Faour Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fz9XC0eyeGE>. Acesso em: 26 de março de 2022.

<sup>174</sup> **A história do álbum #8** - Gilberto Gil - *Realce* (1979). Canal Rodrigo Faour Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fz9XC0eyeGE>. Acesso em: 26 de março de 2022.

<sup>175</sup> MAIA, Felipe. **Gilberto Gil - *Realce***. Monkey Buzz, 31 de agosto de 2020. Resenha do álbum, disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/gilberto-gil-realce/>. Acesso em: 26 de março de 2022.

Santo Antônio, em Salvador, e observava uma garota mais velha do que ele, que namorava um autêntico *playboy* soteropolitano daqueles idos da década de 1950, tendo acesso aos primeiros elementos típicos da cultura estadunidense que chegavam à capital baiana, como as calças *jeans*. Nesta canção, Faour observa que Gil faz uma referência em sentido inverso ao imaginário nostálgico das canções de Dorival Caymmi. Diz o jornalista que Gil elabora um retrato de outra Bahia, bem mais contemporânea, encarada a partir de um olhar diferente daquele que mirava pescadores, coqueiros e outras figuras típicas da Bahia caymmiana, que tanto havia inspirado os integrantes do “grupo baiano”: “Conheci uma garota que era do barbalho/ Uma garota do barulho/ Namorava um rapaz que era muito inteligente/ Um rapaz muito diferente// Inteligente no jeito de pongo no bonde/ E diferente pelo tipo/ De camisa aberta e certa calça americana/ Arranjada de contrabando// [...] No tempo que Lessa era goleiro do Bahia/ [...] No tempo que preto não entrava no baiano/ Nem pela porta da cozinha [...]”. Avalia Faour: “Ele faz um contraponto às músicas do Caymmi. O Caymmi, o imaginário dele é daquela Bahia antiga, antes do petróleo, em que ele fala das praias, dos saveiros, dos coqueiros, da baiana do acarajé, daquela coisa toda. E o Gil já fala da cultura americana chegando, do contrabando, o rapaz da calça americana. Já [...] é uma outra Bahia, é uma outra Salvador. Fala também dos ônibus, que já começavam a circular [...]”<sup>176</sup>.

Em *Super-Homem: a canção*, Gil evoca um tema de desconstrução da masculinidade tradicional que já havia explorado numa canção anterior, *Pai e mãe*, lançada em 1977. Na canção que leva o nome do andróide estadunidense, Gil provoca o já conhecido fenômeno da “desvirilização” já no início da letra: “Um dia, vivi a ilusão/ De que ser homem bastaria/ Que o mundo masculino/ Tudo me daria/ Do que eu quisesse ter// Que nada/ Minha porção mulher/ Que até então se resguardara/ É a porção melhor/ Que trago em mim agora/ É que me faz viver [...]”. Aí, a relação se estabelece com *Pai e mãe*, em que a feminilidade evocada provém da figura materna. Uma forma diferente de encarar o mundo masculino e seus confusos limites com o mundo feminino: “Eu passei muito tempo/ aprendendo a beijar outros homens/ Como beijo o meu pai// Eu passei muito tempo// Pra saber que a mulher que eu amei/ Que amo, que amarei/ Será sempre a mulher/ Como é minha mãe// Como é, minha mãe?/ Como vão os seus temores?/ Meu pai, como vai?// Diga a ele que não se aborreça

<sup>176</sup> **A história do álbum #8** - Gilberto Gil - Realce (1979). Canal Rodrigo Faour Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fz9XC0eyeGE>. Acesso em: 26 de março de 2022.

comigo// Quando me vir beijar outro homem qualquer/ Diga a ele que eu quando beijo um amigo/ Estou certo de ser alguém como ele é [...]”.

Agora, o próprio Gil explica a maneira como se propôs a pensar, nessas canções, sua visão sobre uma sexualidade transgressora, em que a posição masculina espelhada no pai não está em dissintonia com a feminilidade que inevitavelmente lhe envolve, provinda de sua figura materna. Em entrevista a Rodrigo Faour, que comenta sobre a forma andrógina com que Gil aparece em várias de suas capas de discos, o compositor diz concordar:

É feminino, mesmo. [...] A mulher, pra mim, foi o sentido libertador da vida [...] que queria mostrar aos homens que sou homem, mas sou mulher. [...] Na verdade, é isso, era entender a questão psicanalítica definitivamente, sem precisar fazer psicanálise. Entender quem é o pai e entender quem é a mãe. Quais os papéis fundamentais, os papéis essenciais que essas duas figuras têm na vida da gente. Nós somos filhos de uma mãe e de um pai. De um pai e de uma mãe. Isso é inseparável. E, portanto, toda a consideração que eu deva ter ao homem, imagem do meu pai, eu devo ter à mulher, imagem da minha mãe<sup>177</sup>.

Gil afirma que, ao contrário do que se pensou, na época do lançamento de *Super-Homem, a canção*, não se trata de uma confissão de homossexualidade de sua parte, mas um reconhecimento holístico da sexualidade humana: “É uma confissão sobre a sexualidade completa do homem, que tem, necessariamente, uma dimensão masculina, necessariamente uma dimensão feminina. Toda mulher é homem, todo homem é mulher. E quem quiser menos do que isso, enfim, vá procurar em outro planeta. Porque aqui, neste planeta, é assim”<sup>178</sup>.

As relações entre Gil e o universo do feminino, à maneira de uma completa recusa do que já analisamos como sendo a dominação masculina por aqueles que se orientam pela *experiência dóxica*, chega ao paroxismo, e a um elemento de explicitude, no álbum *Extra*, de 1983, que traz a canção *O veado* (a capa, inclusive, mostra o desenho de um cervídeo), que traz uma ode a algo visto, ainda mais naquela época, como algo marginal e digno de ser ridicularizado: “O veado/ Como é lindo/ Escapulindo, pulando/ Evoluindo [...] O veado/ Greta Garbo/ Garbo, a palavra mais justa/ Que me gusta/ Que me ocorre/ Para explicar um veado/ Quando corre/ Garbo esplendor de uma dama/ Das camélias/ Garbo vertiqualidade/ Animália/ Anamélia [...] Ó, veado/ Quanto tato/ Preciso pra chegar perto/ Ando tanto/ Querendo o teu

<sup>177</sup> **A história do álbum #8** - Gilberto Gil - Realce (1979). Canal Rodrigo Faour Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fz9XC0eyeGE>. Acesso em: 26 de março de 2022.

<sup>178</sup> **A história do álbum #8** - Gilberto Gil - Realce (1979). Canal Rodrigo Faour Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fz9XC0eyeGE>. Acesso em: 26 de março de 2022.

pulo certo/ Teu encanto/ Teu porte esperto, delgado [...]”. Gil se utiliza de uma mescla de palavras, citando a atriz Greta Garbo e se valendo do adjetivo em português “garbo”, de escrita idêntica, para fazer menção ao considera a elegância e o porte altivo dessa figura que o compositor faz questão de exaltar na canção. A transgressão explicita uma postura de embate do *habitus* e propõe uma abertura de percepção, não apenas no universo musical, mas na própria ideia universalizante de um comportamento. Isso ocorre por meio da afronta à “atitude natural” machista e da apropriação de um universo com o qual ele, Gil, sabia ser confundido – e, aparentemente, fazia questão disso. A Carlos Rennó, organizador do livro *Gilberto Gil – todas as letras*, Gil explica o que o moveu a criar essa canção:

Naquele momento o tema estava muito associado a nós, artistas que fazíamos a defesa da estética do androginismo – incorporando inclusive a ornamentália feminina em princípio proibida ao homem mas enfim assumida por nossa geração como forma de afirmação de autonomia de ideia, proposta, gosto, de contestação do conservadorismo – e que nos colocávamos contra a histórica perseguição policial e a matança de homossexuais no Rio, em São Paulo, nas grandes cidades, como resultado de uma intolerância social em relação a eles. Por tudo isso, “O Veado” é uma música ideológica. [...] É também a expressão da necessidade que eu sentia de aproximação e compreensão da homossexualidade, e de participação nela. Não sou homossexual (poderia ser, mas não sou), não foi algo necessário na minha vida; mas da veadagem eu faço questão: é o que eu tenho reivindicado sempre para mim. Nesse aspecto, a música é aquilo que o Haroldo de Campos falou muito bem: o ‘veado viável’. É como nós podemos ser veados. O interessante é que a letra faz a defesa disso com isso, quer dizer, com uma elaboração que tem a ver com a veadagem mesmo (e que, desse modo, participa dela): com a costura, o bordado, o brocado, o barroco. O encadeamento sonoro é melífluo; as palavras brotam com volúpia, com tempero, condimento, pimenta. E com garbo – de Greta Garbo, ela mesma uma figura andrógina, uma das grandes deusas da veadagem planetária [...] <sup>179</sup>.

Em suma, trata-se de uma atitude de ousadia política, em prol de uma transgressão e da defesa de um tema estigmatizado, algo que era um dos elementos intrínsecos do universo da *disco music* que também impregnou as criações dos baianos no final da década de 1970, pouco antes do lançamento do LP *Extra*. No entanto, é perceptível que essa temática não passou a fazer parte da persona pública de Gil e Caetano, ou de Gal Costa, ou de Maria Bethânia, como algo pontual em razão da onda disco: sobretudo em Gil e Caetano, trata-se de um componente indispensável de suas *personas* – e, conseqüentemente, da memória que se

---

<sup>179</sup> ANGELO, Vítor. **Gilberto Gil, 70**. Folha de S. Paulo. Blogay. 26 de junho de 2012. Disponível em: <https://blogay.blogfolha.uol.com.br/2012/06/26/gilberto-gil-70/>. Acesso em: 3 de abril de 2022.

evoca de ambos entre o público, ao longo das gerações que se sucederam desde o surgimento do “grupo baiano”.

Voltando ao universo da *disco music*, esse cenário também é referenciado por Caetano no álbum *Bicho*, de 1977, em cujo show correspondente o cantor se fez acompanhar pela banda Black Rio, e especialmente na canção *Tigresa* – a qual, como costuma dizer o compositor, tem justamente Sônia Braga entre suas musas inspiradoras, ao lado de outras mulheres com quem Caetano “transou” em sua trajetória, como Zezé Motta, Gal Costa, Maria Bethânia e do próprio Caetano, conforme o próprio compositor admitiu num artigo para o *Jornal do Brasil*, em julho de 1977, no qual relatou o processo de criação do álbum. No caso de *Tigresa*, a história começou quando o filho Moreno assistia a um seriado na televisão, no qual aparecia um tigre – ou, no caso, uma tigresa. Caetano, então, munuiu-se de mais informações, acionando suas disposições cognitivas e despejando na criação saberes que incorporara: “O fato é que pensei que tigre fêmeo diz-se tigresa, e aí estava a palavra. Dessa palavra parti para inventar uma letra que mantivesse o clima da música. Imaginei logo uma mulher e queria algo assim como uma história. Essa mulher foi se nutrindo de imagens de mulheres que conheço e conheci, e essa história foi se nutrindo de histórias que vivo” (VELOSO, 2005, p. 191). Esse exercício de memória foi gradualmente dando acabamento ao resultado criativo, até que culminou na coroação de si mesmo como um repositório de informações absorvidas de outrem.

Depois da mamãe tigresa da televisão, a primeira imagem de mulher que veio à minha cabeça foi a de Zezé Mota, e isso está bem evidente nas unhas e na pele. Mas terminei descobrindo que os olhos cor de mel são da Sônia Braga, embora não deixem de ter um parentesco com os cabelos da menina Maribel. Mas Bethânia e Gal já estavam lá. E Norma Bengell, Clarice, Claudinha, Helena Ignêz, Maria Ester, Silvinha Hippy, Marina, muitas outras meninas que eram bebês em 1966, Suzana e Dedé. Por fim a “Tigresa” sou eu mesmo. (VELOSO, 2005, p. 191)

A letra da canção dá mostras de que a trajetória de Caetano pode, de fato, se refletir ali – mas também as das mulheres às quais ele concede a graça de inspirá-lo a compor. De qualquer forma, é possível identificar ali, nessa letra, um exercício de memória em prol de um processo de criação artística. Trata-se de uma “transa”, uma troca de afecções, em que ambos deixam e recebem um tanto de memória, afetos e saberes diversos – uma experiência que, posteriormente, intermediada pelo instrumento, dá margem ao poder de criação. O eu lírico parece desfrutar do prazer que sente em tocar um instrumento e, dessa forma, possibilitar que a experiência vivida por ele se transfigure numa informação nova.



Uma tigresa de unhas negras e íris cor de mel/ Uma mulher, uma beleza que me aconteceu/ Esfregando a pele de ouro marrom do seu corpo contra o meu/ Me falou que o mal é bom, e o bem, cruel// Enquanto os pelos dessa deusa tremem ao vento ateu/ Ela me conta, sem certeza, tudo o que viveu/ *Que gostava de política em 1966/ E hoje dança no Frenetic Dancing Days*// Ela me conta que era atriz e trabalhou no Hair/ Com alguns homens foi feliz, com outros foi mulher/ Que tem muito ódio no coração, que tem dado muito amor/ E espalhado muito prazer e muita dor// Mas ela ao mesmo tempo diz que tudo vai mudar/ Porque ela vai ser o que quis, inventando um lugar/ Onde a gente e a natureza feliz vivam sempre em comunhão/ E a tigresa possa mais do que o leão// As garras da felina me marcaram o coração/ Mas as besteiras de menina que ela disse, não/ E eu corri pra o violão num lamento, e a manhã nasceu azul/ Como é bom poder tocar um instrumento... (grifo nosso)

Gostar de política em 1966 e dançar na discoteca Frenetic Dancin' Days no final dos anos 1970 – eis uma definição em que se poderiam encaixar muitos personagens que circundavam o “grupo baiano”. É praticamente a descrição caricatural dos indivíduos da geração que experimentou o auge de suas “transas” nas décadas de 1960 e 1970. Mas, se o compositor, já na época do lançamento da canção, assumiu a possibilidade de que a personagem seria ele próprio, não se pode dizer que haveria alguma contradição. Afinal, se o personagem “transou” com as figuras femininas que lhe inspiraram a canção, ele as traz consigo por meio da memória. Ele se impregnou delas, e diluiu esses afetos adquiridos no processo criativo que culminou na informação nova que é a canção. Portanto, se suas experiências com essas mulheres estão ali, ele está ali. A “tigresa”, então, pode, muito bem, ser ele. Nisso, concordou, naquela época, o jornalista Luís Carlos Cabral, ao analisar o LP *Bicho* para a revista *Pop* número 58, de agosto de 1977, registrou sua impressão de que o cantor descrevia a si próprio quando compôs *Tigresa*, mas o faz por outros motivos:

Há uma frase de Tigresa que ilustra bem a trajetória de Caetano Veloso. É aquela em que o compositor diz que a sua personagem gostava de política em 1966 e hoje dança no Frenetic Dancin' Days. Lendo-se capítulos mais antigos de seu livro *Alegria, Alegria* e as suas mais recentes declarações, em que nega preocupações sociais maiores, tem-se uma síntese da transformação. Descobre-se, ao menos, que a tigresa em questão é também o compositor. Houve época em que seus refrões, parafraseando estudantes franceses envolvidos em batalhas de rua, afirmavam que era proibido proibir. Hoje, as proibições não atormentam mais a sua cabeça. É ele mesmo quem diz que a sua ideologia atual poderia ser definida pelo verso “como é bom poder tocar um instrumento”, da já citada faixa do LP *Bicho*.

Décadas depois, em 2015, Caetano voltaria a mencionar as inspirações que deram origem à personagem retratada em *Tigresa*. Escreveu que várias mulheres que ele via durante

as noites de embalos no Frenetic Dancind’ Days podem tê-lo fornecido elementos, mas que os maiores méritos podem ser divididos entre as duas atrizes sobre as quais pairavam as principais suspeitas. A lógica descrita por ele praticamente a mesma que externou em 1977. Escreve o compositor:

A música “Tigresa” foi escrita na época da Dancing Days (discoteca). Zezé tinha as unhas pintadas de preto. A figura física da “Tigresa” veio muito mesmo de Zezé. E ela sabe disso. Mas a canção não é sobre ela só. Tem muito Sônia e pensamentos sobre as mulheres daquele tempo. Faz anos, me fizeram essa pergunta numa revista e eu disse que tinha Zezé e Sônia, mas também muitas outras mulheres. Finalmente, eu preferia fazer como Flaubert (que disse “Madame Bovary c’est moi”): a “Tigresa” sou eu<sup>180</sup>.

Outra jornalista e crítica musical, Ana Maria Bahiana, também identificou elementos advindos das disposições subjetivas do compositor Caetano na letra de *Tigresa*. Mas o fez a partir de um olhar diferente do de seu colega da revista *Pop*. Numa crítica para o *Jornal de Música*, em agosto de 1977, Bahiana sintetiza o processo que envolve o ato de criação, tal como o compreendemos neste trabalho: “[...] a mente de Caetano só conseguiria produzir o ruim se estivesse lavada com água sanitária. Os impulsos do mundo exterior que chegam através da juba do Leãozinho são inapelavelmente transformados em poesia – letra e música aí compreendidas”. Poucas definições do ato de criação poderiam ser mais precisas e mais de acordo com os propósitos desta pesquisa a respeito do processo de individuação – por meio das “transas” – que confere à criação a sua dimensão social. Mas a jornalista vai além, ao arriscar ilustrações de como esse processo de criação artística operou em cada uma das canções que ela menciona, especificando os diferentes “impulsos do mundo exterior” que passaram pela “juba do Leãozinho”, e a forma como tais elementos se serviram ao criador para que, “inapelavelmente”, fossem convertidos em “poesia – letra e música”: “Da africanização que se espalha pelo mundo ocidental – e sobre a qual Gil se debruça inteiramente – Caetano pega os sabores. Picantes. Faz ‘Odara’, faz – melhor – ‘Two Naira Fifty Kobo’. Das discussões perpétuas sobre o poder, dentro e fora de sua cabeça, faz duas joias: ‘Um Índio’ e ‘Tigresa’”.

E eis que, agora, a jornalista se põe a identificar de que forma as disposições subjetivas de Caetano se revelam nesta última criação – e, então, constatamos de fato uma sintonia com a presente análise:

---

<sup>180</sup> GOIS, Ancelmo. **Caetano Veloso: “A Tigresa sou eu”**. *O Globo*, 11 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/caetano-veloso-tigresa-sou-eu-558458.html>. Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

Lá, em “Tigresa”, está exposta a bandeira clara sobre onde está Caetano. Não, não no citadíssimo verso sobre 1966 versus Dancin Days. Mas no pós-escrito: “Mas nas besteiras de menina que ela disse, não/ ... / como é bom poder tocar um instrumento”. “O certo é fazendo música”, ele cantara antes. A ideia: poder tocar um instrumento é poder. Música é poder (e também escudo, proteção).

No que concordamos e, a fim de reforçar, voltamos à reportagem assinada por Paulo Coelho na revista *Amiga*. Ali, o futuro ex-parceiro de Raul Seixas analisa o grupo como se seu objeto de análise fosse uma banda de rock como os Beatles, que, após algum tempo, chegou ao fim devido à separação de seus integrantes originais. Embora os baianos jamais tenham se constituído como um conjunto musical unificado, é assim que o jornalista o vê. E, talvez com base nessa noção, fala numa “decadência” posterior ao tropicalismo, e a consequente dissolução do “grupo baiano”, cada um dos quatro seguindo seu próprio caminho: “Caetano seguiu para a pesquisa de *Araçá Azul*, Gil escolheu um ritmo cada vez mais nativo, Betânia iniciou uma linha de shows destinada a transformá-la numa das maiores *superstars* brasileiras. Gal Costa, a musa do tropicalismo, continuou desenvolvendo uma das etapas do trabalho original”. Paulo Coelho não menciona a prisão e o exílio, eventos que levaram a que Gal levasse adiante “uma das etapas do trabalho original”. Mas o jornalista defende que o “grupo baiano” se tenha transformado num elemento memória que paira de forma permanente nos lençóis do passado virtual, constantemente sendo atualizado – e veja-se que tal reportagem foi publicada em 1977. Já àquela altura, o “grupo” é tratado como algo permanente no universo de possíveis do campo musical brasileiro

Paulo Coelho prossegue em seu texto, informando que, no período pós-tropicalismo e, em seguida, pós-Doce Bárbaros, restaram dois elementos: um deles, o “grupo baiano”; o outro, os baianos que o compõem. Aí está uma leitura original, com a qual encontramos sintonia. O grupo existe enquanto algo unificado, tal qual um conjunto pronto e acabado. Mas também existem, individualmente, seus elementos componentes, que se atraem e se fundem à maneira dos elementos atraídos por afinidades eletivas. Paulo Coelho aproveita para alfinetar os artistas que, como Fagner, alfinetam os baianos por considerarem que eles não cedem lugar aos mais novos.

Restavam apenas duas coisas: primeiro, o fantasma do grupo, que permanece como uma sombra numa música popular sem qualquer renovação e faz com que os que não conseguem entrar culpem os que conseguiram inovar. Em segundo lugar, restam os baianos que formaram o grupo. Caetano Veloso lançou dois discos simultâneos, e conseguiu vender bem num mercado que absorve somente uma coisa de cada vez. O mais recente LP de Gil,

Refazenda, foi seu recorde de tiragem. Gal e Betânia estão entre os 4 discos mais vendidos em 76 pela Phonogram, sem falar no *show Pássaro Proibido* lotando todos os dias o Teatro da Praia.

Outro box traz nova frase: “No fim, a certeza de que ficarão na história como marco de uma fase da MPB”. A reportagem continua, traçando um apropriado paralelo entre a permanência do “grupo baiano” e as engrenagens da cultura popular de massas, e se conclui com um vaticínio:

Quase dez anos depois de seu surgimento, [...] chegamos à conclusão de que são muito mais importantes do que realmente se considerou na época. Junto com a guitarra elétrica trouxeram também a Mãe Menininha; marcaram a música e o comportamento de uma geração. Isto, por si só, já basta para deixar o nome na história. [...] Assim como Emilinha Borga e Marlene inauguraram os *ídolos do rádio*, assim como os atuais atores de novela, depois que a onda passar, ficarão como o símbolo de uma época (como Greta Garbo simboliza Hollywood), o Grupo Baiano também ficará. E os baianos continuarão.

Ou seja: o “grupo baiano” ficou na história – e, da mesma forma como Greta Garbo, talvez a contragosto, tenha simbolizado o universo hollywoodiano, o “grupo” pode ser visto como uma das imagens que mais se identificam com a cultura popular de massas que se complexificou e atingiu pleno desenvolvimento no Brasil ao mesmo tempo em que eles, os baianos do “grupo”, alcançaram o status de “budas” mencionado na reportagem de *Veja*. Mas se o “grupo baiano” *ficou* na história, como previa o texto de Paulo Coelho, pode-se dizer que o jornalista também acertou ao escrever que os baianos que o compõem *continuam* com suas trajetórias em pleno desenvolvimento, tendo o “fantasma” do grupo a pairar sobre suas cabeças, como os aviões mencionados por Caetano na letra de *Tropicália*. Não se trata de alguma espécie de “bruxaria” do hoje *magô* Paulo Coelho. O fato de ter feito há 45 anos uma afirmação que hoje se revela acertada não diz respeito a poderes transcendentais, mas ao conhecimento das engrenagens de uma indústria que atingiu o auge de seu desenvolvimento no período em que os integrantes do “grupo baiano” se mantinham como personagens que se beneficiavam de uma estrutura industrial e simbólica cuja solidez, em boa parte, se devia às criações que eles mesmos elaboraram, ao lado de seus companheiros de geração. Podemos analisar aqui alguns aspectos das *personas* públicas destes quatro artistas, a fim de compreender as relações que eles mantêm com essa indústria que ganhava dimensões simbólicas grandiosas à medida que eles também passavam por isso. Primeiro, vejamos as diversas manifestações públicas de Caetano a respeito de sua defesa dos meios de comunicação de massa como engrenagens de uma indústria cultural que o beneficiou

enquanto artista – a ponto de, em determinado momento, o artista questionar, ele próprio, qual seria a *sua* responsabilidade no delineamento daquilo em que essa indústria viria a se transformar:

Eu amava os discos experimentais de Tom Zé ou de Walter Franco, os filmes de Júlio Bressante e de Rogério Sganzerla – mas sabia que meu lugar era lá no meio da corrente central da cultura de massas brasileira, muitas vezes nadando contra a maré ou apenas atrapalhando-lhe o fluxo, outras, tentando desimpedir-lhe o caminho. (VELOSO, 2017, p. 480)

Vejam os ainda as defesas igualmente esboçadas por Gil sobre as relações entre os artistas e o mercado fonográfico, que podem ser sintetizadas na espirituosa canção *Essa é pra tocar no rádio*. Em entrevista coletiva para a promoção do espetáculo *Os doces bárbaros*, diante de mais uma pergunta sobre se aquilo não seria mais um produto para consumo imediato, Caetano e Gil disseram, sem reservas, que era, sim, para consumo – o que, segundo a ótica de ambos, não deveria ser visto como um problema. “É claro que é mais um produto”, afirma Caetano. Gil reforça: “Você me perguntou se tem umas músicas, de vez em quando, que você faz pra tocar no rádio. Eu disse: não, eu faço todas pra tocar no rádio”.

Essa é pra tocar no rádio [...] / Essa é pra vencer o tédio/ Quando pintar/ Essa é um santo remédio/ Pro mau humor/ Essa é pro chofer de táxi/ Não cochilar/ Essa é pro querido ouvinte/ Do interior// Essa é pra tocar no rádio [...] / Essa é pra sair de casa/ Pra trabalhar/ Essa é pro rapaz da loja/ Transar melhor/ Essa é pra depois do almoço/ Moço do bar/ Essa é pra moça dengosa/ Fazer amor

Afinal, a cultura de massa também faz parte do arco de interesses de Gil. Ao tratar desse tema, o compositor o mistura aos elementos locais da província baiana, de modo a elaborar, assim, o mesmo método de criação que viria a ser adotado no tropicalismo – e, dessa forma, colaborar para a construção de um imaginário sobre a Bahia, como afirma Cássia Lopes: “Nessa llinhagem de valores, Gilberto Gil inclui-se ativamente na construção da arquitetura imaginária da Bahia, com o repertório artístico atento à cultura de massa, aos acordes vislumbrados nas ruas e em ruínas da capital baiana. Nesse contexto, dar-se-iam os encontros de artistas que comporiam o campo magnético do tropicalismo e o cenário de *Os Doces Bárbaros*, já nos primeiros shows do Teatro Vila Velha” (LOPES, 2012, p. 259).

Outro aspecto a se analisar são as altas vendagens que Maria Bethânia obteve a partir da segunda metade da década de 1970, tornando-se, com o álbum *Álibi*, em 1978, a segunda

cantora brasileira a atingir a marca de 1 milhão de cópias vendidas<sup>181</sup> – feito que a levou a transcender a imagem de artista “elitista” da sisuda MPB e a alcançar uma *popularidade* no sentido *massivo*. O repertório do álbum incluiu canções como *Ronda* (Paulo Vanzolini) e *Explode coração* (Gonzaguinha), que foi escalada na trilha sonora da novela *Pai herói*, da TV Globo, como tema da personagem Carina (Elisabeth Savalla). A grande difusão da canção, através do alcance da novela entre o grande público, alavancou ainda mais as vendas de *Álibi*, levando a voz de Bethânia às ondas mais populares das rádios AM, cujos ouvintes se habituaram a ouvi-la interpretando, por exemplo, *O meu amor* e *Cálice* (ambas de Chico Buarque), sendo que *Cálice*, gravada pela primeira vez após cinco anos sob censura, mereceu também um clipe no programa dominical – também da TV Globo – *Fantástico*. Esta aí, em suma, o que podemos interpretar como um exemplo das engrenagens movidas pelos diferentes setores da indústria cultural (no caso, televisão, rádio e disco sendo entrelaçados por um mesmo produto). Além disso, consideremos a permanência de Gal Costa, inicialmente como “musa” do tropicalismo e do *underground*, e posteriormente passando a fazer companhia a Bethânia no panteão das cantoras que alguns costumavam chamar de “divas” da MPB. Um outro aspecto: a partir do momento em que passou a priorizar criações mais experimentais, afastando-se do que se considerava “comercial”, Tom Zé adentraria um período de ostracismo que somente acabou quando seu trabalho foi descoberto pelo músico estadunidense David Byrne.

#### 4.1.3 Tom Zé: o ocaso e o renascimento

Aqui está, por sinal, um caso que merece maior atenção. Se tratamos da identificação do “grupo baiano” com a expansão do mercado fonográfico e a constituição do que se chamou de cultura popular de massas no Brasil, podemos voltar a nos questionar sobre uma contradição: o mesmo processo que foi fortalecido pelas criações dos baianos, e que ao mesmo tempo fortaleceu e difundiu as criações artísticas elaboradas por eles, foi um dos responsáveis pelo mencionado ostracismo em que caiu Tom Zé a partir de um determinado momento da década de 1970. O artista foi se aproximando de uma linha de experimentação

---

<sup>181</sup> A primeira cantora brasileira a atingir a marca de 1 milhão de discos vendidos foi Clara Nunes, em 1975, com 1,1 milhão de cópias do LP *Claridade*. No ano seguinte, Clara superaria seu próprio recorde, chegando a vender 1,2 milhão de cópias com o álbum *Canto das três raças*. Informações encontradas em FLÁVIO, Lúcio. **Álibi, de Maria Bethânia: há 40 anos, disco deu vigor feminino à MPB**. Site Metrôpoles. 28 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/alibi-de-maria-bethania-ha-40-anos-disco-deu-vigor-feminino-a-mpb>. Acesso em: 27 de março de 2022.

mais radical, à medida que seus companheiros do “grupo baiano” e do tropicalismo, sobretudo Gil e Caetano, faziam um caminho inverso. A indústria que absorveu seus parceiros e os fortaleceu (embora fazendo para isso as suas exigências), acabou por eliminá-lo, já que suas criações não encontravam lugar na linha comercial e *popular massiva* que se abria naquele momento. Estas considerações se baseiam na teoria esboçada pelo músico, professor e ensaísta José Miguel Wisnik, a fim de explicar o ocaso em que se meteu a carreira artística de Tom Zé naquele momento:

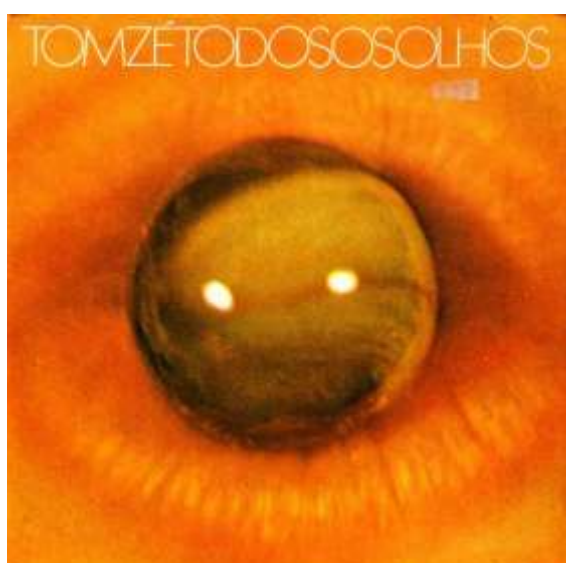
Enquanto outros tropicalistas estavam empenhados em criar uma nova linguagem musical capaz de se adaptar às exigências do mercado, Tom Zé não estava nem um pouco preocupado em satisfazer essas demandas, recusando-se a abrir um espaço para si mesmo na concorrida indústria discográfica. Caetano e Gil tinham pensado numa verdadeira estratégia de posicionamento. Tom Zé, ao contrário, acabou no círculo dos artistas malditos e marginalizados, cuja estética musical muitas vezes estava em discrepância com aquilo que o público queria. (SCARAMUZZO, 2020, pp. 161-162)

Scaramuzzo atribui a Gil a explicação de que a prisão e o exílio foram determinantes para os rumos tomados pelo “grupo baiano” e por Tom Zé, daí por diante. Com Gil e Caetano fora do Brasil, Gal fortaleceu ainda mais os laços com os companheiros, apesar da distância – ao contrário de Tom Zé, que se afastou dos outros baianos. Diz o autor (2020, p. 162): “De acordo com Gilberto Gil, a prisão e o exílio separaram o grupo e Tom Zé se viu isolado, sem ninguém para conviver”. Caetano endossa a versão apresentada pelo parceiro: “Foi um período ruim, eu estava deprimido e precisava me recuperar física e mentalmente. Não tinha condições de ajudar ninguém, não sabia que Tom Zé não estava bem. Naquela época, ele lançou um disco com uma música que dizia: ‘Brigitte Bardot está ficando velha...’ eu gostei muito, mas o público não. Era uma fase difícil com o público, eu também já não conseguia vender discos”. (SCARAMUZZO, 2020, p. 166)

Caetano se refere ao álbum *Todos os olhos*, álbum lançado por Tom Zé em 1973, mesmo ano em que ele lançara *Araçá azul*, que fora elogiado pela crítica, mas ignorado pelo público. Com *Todos os olhos*, Tom Zé não conseguiu agradar nem à crítica, muito menos ao público. E essa falta de reconhecimento não foi por causa da capa do LP, que, a depender do ponto de vista a partir do qual se analise, podia soar tão ou mais agressiva que a do álbum *Índia*, que expunha o close frontal da tanga vermelha de Gal Costa, ou da capa do disco *Joia*, em que Caetano aparecia em nu frontal, ao lado da mulher e do filho, todos sem roupas. No entanto, embora pudesse ser mais iconoclasta que as outras, a capa de *Todos os olhos* era

infinitamente mais sutil e dada a ambiguidades: era uma fotografia em superclose, que mostrava uma bola de gude enfiada num ânus. O corte da foto, bem próximo das pregas anais que rodeavam a bolinha, e os retoques feitos de modo a ressaltar os tons de vermelho, faziam com que a imagem se parecesse de fato com um “olho”, embora sugestão do que realmente era ficasse pairando por ali e desse margem a muitos murmúrios que atravessariam gerações.

**Figura 16:** LP *Todos os olhos*, Tom Zé, 1973. Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/polemica-sobre-capa-de-album-todos-os-olhos-de-tom-ze-vira-debate-no-conversa-com-bial.ghtml>.



Mas, como se disse, não foi a capa que decretou o anonimato de *Todos os olhos*. Poderia ser o repertório, que trazia experimentações radicais alidadas a um sutil engajamento libertário. A faixa-título, por exemplo, reproduzia na primeira parte da letra uma cena que bem poderia ser tida como uma descrição perfeita do que ocorria com o companheiro Caetano naquele exato momento, em seus primeiros meses no Brasil depois do retorno do exílio: “De vez em quando/ Todos os olhos se voltam pra mim/ De lá de dentro da escuridão/ Esperando e querendo/ Que eu seja um herói”. Só que, mais a seguir, a cena se modifica radicalmente – ou apenas prossiga de onde parou, dependendo da análise que se faça. Mas se torna evidente que, em pleno governo Médici, a letra de Tom Zé fazia menção ao que poderia ser uma cena de tortura, em que a vítima implora por alguma clemência: “Mas eu sou inocente/ Eu sou inocente/ Eu sou inocente”. A partir desse álbum, começou a sina de Tom Zé. O seu próximo álbum, *Estudando o samba*, lançado em 1976, que teve repercussão tão nula quanto a de seu antecessor, acabaria por ser o que lhe reconduziu à cena musical brasileira. Em meados dos



anos 1980, de passagem pelo Brasil para participar de um festival de cinema no Rio de Janeiro, o músico e cineasta David Byrne comprava LPs de música brasileira numa loja. Viu no setor dedicado ao samba o álbum de Tom Zé, cuja capa se destacava em relação aos outros discos dedicados ao gênero. Byrne recorda:

[...] depois de selecionar alguns álbuns de MPB, forró e samba das prateleiras, encontrei um na parte de samba que estampava a imagem de um arame farpado na capa. Era diferente dos outros discos de samba, que estavampavam fotos de garotas de biquíni ou dos próprios artistas. Imaginei se seria um sambista que escrevia canções com teor mais político ou um sambista mais ousado que os outros. Eu não estava totalmente errado. (SCARAMUZZO, 2020, p. 18)

Não se pode dizer que, na época de seu lançamento, *Estudando o samba* tenha sido totalmente ignorado pela crítica. Afinal, depois de vasculhar os jornais durante dias, em vão, à procura de alguma menção a seu nome ou ao disco, Tom Zé encontrou uma em *O Globo* de 25 de fevereiro de 1976. Era uma crítica assinada por Sérgio Cabral, o mesmo que já conhecemos por sua atuação n’*O Pasquim*. O texto, alocado na coluna *Discos populares*, classificava o álbum como “sofrível”, e já começava a demoli-lo pelo título: “E se estudasse mais?”

Tom Zé não é exatamente um sambista, mas decidiu fazer um disco de samba. [...] O que precisamos saber em relação a Tom Zé é o seguinte: suas experiências foram bem-sucedidas? Tenho minhas dúvidas. O acompanhamento do violão, quase sempre, é exageradamente simplificado, um paradoxo para quem se ocupa, entre outras coisas, de dar aula de violão. Nas letras, há também um certo exagero nas brincadeiras com as palavras. Além do mais, a não ser em *Ui!* (Você inventa), não são letras sensacionais. Um disco de pesquisa só tem sucesso quando é, no mínimo, uma obra-prima. E, infelizmente, esse não é o caso de *Estudando o samba*. (SCARAMUZZO, 2020, p. 173)

As impressões de David Byrne ao ouvir o disco pela primeira vez, já em Nova York, semanas depois de tê-lo comprado, foram bem diferentes das de Sérgio Cabral. Byrne se sentiu, digamos, afetivamente capturado, a ponto de dizer que “toda minha concepção da história da música popular mudou para sempre” (SCARAMUZZO, 2020, p. 17)

Coloquei a agulha da vitrola na primeira faixa e minha cabeça explodiu. O que era aquilo? Aquela música parecia ter mais em comum com a cena avant-garde de Nova York do que com qualquer disco de MPB ou samba que eu ouvira antes. Naquele disco ouvi instrumentos musicais brasileiros próprios de estilos regionais e populares – cavaquinhos, acordeões e repiniques – usados como se todos os elementos desses gêneros populares fossem desconstruídos, tivessem explodido, e as partes fossem rearranjadas por algum minimalista radical. Nesse ponto, eu também não estava tão errado. (SCARAMUZZO, 2020, pp. 18-19)

O caso de Tom Zé é tomado aqui como um exemplo de “esbarro” – ou seja, um encontro de natureza diferente, mas igualmente potencial em termos de mobilização afetiva. Afinal, é certo que qualquer pessoa, estando no lugar de Tom Zé e passando pelas experiências que passou enquanto esteve esquecido no Brasil, vendo de longe seus antigos companheiros baianos serem alçados à condição de “budas” (expressão sacada por seu primo Roberto Santana), qualquer pessoa nessa situação estaria sujeita à absorção de mágoas e ressentimentos. O ressurgimento de Tom Zé se concretizou já no início da década de 1990, quando David Byrne organizou e lançou no exterior coletâneas com a produção musical do artista baiano. Tom Zé se tornou um contratado do selo musical Luaka Bop, lançado por Byrne com o objetivo de divulgar nos Estados Unidos música internacional que fosse interessante. Veja-se aí uma experiência de “transa” intergeracional, em que alguém se viu mobilizado afetivamente pela informação nova resultante de um processo de criação artística, mais de dez anos depois de essa informação ter sido elaborada. “Eu fiz uma armadilha e uma isca, e David Byrne pegou”, diria Tom Zé<sup>182</sup>, anos mais tarde. Levado de volta ao panteão dos artistas brasileiros considerados “de prestígio”, depois de ter sido levado ao reconhecimento internacional graças à inserção de seu trabalho nos Estados Unidos, por intermédio de Byrne, Tom Zé voltou a ser reconhecido. Embora seu alcance comercial e popular não seja exatamente massivo, o artista voltou a fazer shows, a gravar discos e, inclusive, a ser procurado para dar entrevistas – e não apenas quando o tema “tropicalismo” aparecia nas pautas de emissoras de televisão, revistas, jornais, rádios, portais de internet, etc. Seu trabalho pós-redescoberta voltou a ser a pauta nos meios de comunicação que antes não o pautavam. As mágoas não desaparecem do nada, no entanto.

Tom Zé e Caetano Veloso se envolveram num “esbarro” público em 2008, quando o baiano de Irará lançou seu álbum *Estudando a bossa*. Num texto publicado na internet, Caetano elogiou publicamente o trabalho de Tom Zé:

"Ouvi o disco de Tom Zé. Muito legal. Muito ele mesmo. Quando li que se chamava "estudando a bossa", ri, gostei do tom de trilogia com os outros dois "estudandos", e fiquei curiosíssimo para ver como é que ele ia tratar musicalmente o assunto. Diferentemente de mim, de Gil, de Gal e da torcida do Bahia, Tom Zé nunca foi um bossanovista. Comentado o "Estudando o samba" com David Byrne em Nova Iorque, logo que saiu a primeira coletânea de Tom Zé que ele fez, eu disse: "Muito da força desse disco vem de Tom Zé não ser da área do samba: ele não é do Recôncavo, tem sotaque

---

<sup>182</sup> Programa *Conversa com Bial* exibido em 14 de dezembro de 2018 pela TV Globo.

do sertão, não é meio carioca como o povo de Salvador". Claro que a força maior vinha do espírito experimental de Tom Zé e de suas escolhas no universo da música erudita contemporânea. Mas a distância, o estranhamento que sua origem propiciava contribuía muito para o experimentalismo e as escolhas. Agora, com a bossa nova, o que é que ele faria? Alegria-me muito que, ao fim e ao cabo, isso tenha algo a ver com nosso transamba aqui, nosso trabalhoso progresso. Pelo avesso. Mas tem. É um comentário de comentários sobre os ritmos do samba, as levadas, as batidas - e é o Rio. O Rio como tema permanente<sup>183</sup>.

A análise feita por Caetano da trajetória de Tom Zé, e de como seu esquema de disposições, forjado nessa trajetória, se refletia no conteúdo do disco que acabara de lançar, parece não ter comovido o parceiro. A reação de Tom Zé pareceu trazer à tona os afetos que se haviam acumulado ao longo de todos os anos em que esteve esquecido. Em seu blog, o artista publicou um texto com a resposta aos elogios do antigo colega:

Não, Caetano. Não posso aceitar. Agora estou irremediavelmente desertado e não posso mais voltar para o colo do grupo baiano. Você sabe que seus braços são preciosos e irresistíveis, mas não posso ir comemorar neles este disco, nem com você.<sup>184</sup>

A seguir, Tom Zé menciona pessoas que o ajudaram no passado, entre eles o ex-presidente da gravadora Som Livre, João Araújo – que, segundo o compositor, “chegou a me mandar dinheiro escondido naqueles tempos”. Cita ainda o jornalista Sinval Itacarambi, da revista *Imprensa*:

[...] viu o show ‘Jimi Renda-se’ no Sesc Consolação. Admirou o espetáculo e se juntou a Fred Rossi, tentando inventar um jeito de me salvar. Sinval tomou como encargo me arranjar um patrocinador e fez o representante dos licores Bols ser submetido a uma audição das músicas que eu fazia, na casa deste... Nossa! Deve ter sido necessário um pai-de-santo para tirar o assombro que eu podia ver na face do posudo rapaz vendo o prestígio de seus licores ameaçado pela barbárie imbebível que eu praticava.<sup>185</sup>

<sup>183</sup> Informações encontradas em FRANÇA, Jamari. **Caetano elogia Tom Zé, que rebate com rancores. Eles que são baianos que se entendam.** Extra Online. 26 de novembro de 2008. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/caetano-elogia-tom-ze-que-rebate-com-rancores-eles-que-sao-baianos-que-se-entendam-616286.html>. Acesso em: 27 de março de 2022.

Informações encontradas em FRANÇA, Jamari. **Caetano elogia Tom Zé, que rebate com rancores. Eles que são baianos que se entendam.** Extra Online. 26 de novembro de 2008. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/caetano-elogia-tom-ze-que-rebate-com-rancores-eles-que-sao-baianos-que-se-entendam-616286.html>. Acesso em: 27 de março de 2022.

<sup>185</sup> Informações encontradas em FRANÇA, Jamari. **Caetano elogia Tom Zé, que rebate com rancores. Eles que são baianos que se entendam.** Extra Online. 26 de novembro de 2008. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/caetano-elogia-tom-ze-que-rebate-com-rancores-eles-que-sao-baianos-que-se-entendam-616286.html>. Acesso em: 27 de março de 2022.

Tendo feito tais reconhecimentos, Tom Zé arremata: “Por causa desses e de outros tantos que aqui esqueço, eu não posso aceitar agora o seu colo e do grupo baiano, que durante todos esses anos me separaram até do que era meu, enquanto gozavam todo o prestígio e privilégios, talvez como ninguém mais neste País analfabeto”. Não foi somente isso. Num show em São Paulo, em 23 de novembro de 2008, Tom Zé fez render a polêmica, declarando, diante da plateia lotada, que “o Brasil de Caetano e o meu não são o mesmo”. Um vaticínio compreensível, posto que, conforme e próprio Caetano assinalara em seu comentário inicial, Tom Zé tinha origem social bastante diversa das de seus colegas de “grupo baiano” – e era aí que ele identificava os motivos de sua originalidade. Tom Zé acrescentou ainda que não queria falar de Caetano, que o “achava genial”, mas que não podia aceitar nem compreender o que considerava um repentino reconhecimento. No entanto, mandou ver num insulto: “Caetano, vai tomar no cu!”

Caetano respondeu, também na internet, mas num tom bem mais ameno: “Eu não sou o grupo baiano. Eu sou eu. E você não precisa recusar um abraço meu para ser grato a quem o ajudou. Eu gosto de você. Não precisamos desses surtos de ressentimento”<sup>186</sup>. Meses depois, numa entrevista à revista *Contigo*, o cantor comentou sobre os xingamentos do colega: “Tom Zé é meu amigo, meu colega desde quando a gente morava na Bahia. A gente tem o direito de dizer o que quiser um do outro porque são tantos anos de companheirismo, né? Acho que ele foi hostil, sim, mas não vejo aquilo muito como sendo do fundo do coração dele, não. Acho que é mais uma hostilidade oficial”<sup>187</sup>. O compositor diz ainda: “Era só uma mágoa, dizendo que os outros do grupo baiano não o ajudaram quando ele precisou. Realmente, não o ajudei. Não sabia que ele estava passando necessidade. Mas não creio que seja assim também...”

A “transa” entre ambos teve mais alguns desdobramentos, com a exposição pública de afetos prosseguindo gradualmente em ânimos mais acalmados. Em setembro de 2012, numa entrevista no *Programa do Jô*, transmitido pela TV Globo, Tom Zé teve de responder a uma pergunta de Caetano, pré-gravada e exibida durante a conversa com o apresentador Jô Soares. No vídeo, Caetano perguntava a Tom Zé o porquê daquela reação exaltada ao seu elogio em

---

<sup>186</sup> **Tom Zé responde elogio de Caetano Veloso com xingamento.** *Correio 24 horas*. Entretenimento. 26 de novembro de 2008. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/tom-ze-responde-elogio-de-caetano-veloso-com-xingamento/>. Acesso em: 27 de março de 2022.

<sup>187</sup> **Caetano diz que Tom Zé foi “hostil” ao xingá-lo no final do ano passado.** *Correio 24 hoas*. 28 de janeiro de 2009. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/caetano-diz-que-tom-ze-foi-hostil-ao-xinga-lo-no-final-do-ano-passado/>. Acesso em: 27 de março de 2022.

2008. Tom Zé, então, expôs novas afecções, evitando os ressentimentos e manifestando humildade: "Às vezes, as pessoas brigam como se estivessem na escola. Querem atenção. Esse foi um momento de loucura. Queria ser aceito e ter o carinho de Caetano, que é uma coisa muito poderosa."<sup>188</sup> Além de fazer essa retratação, Tom Zé ainda afirmou que o novo disco que divulgava naquele momento, *Tropicália lixo lógico*, era resultado de pesquisas que fizera na obra de seus dois companheiros do tropicalismo, tratando-os agora de maneira mais afetuosa. Demonstrava assim que, a partir de uma nova “transa” com os dois mentores intelectuais do movimento tropicalista, Tom Zé absorvera elementos para degluti-los e transfigurá-los na informação nova que era seu novo álbum, uma criação que incluía canções como *Não tenha ódio no verão* e *Tropicália jacta*: “Mergulhei na obra de Gil e Caetano, que são dois luminares, e emergi desse poço de medo com o disco entre os dentes”. Por fim, dois anos depois, as animosidades se encerraram oficialmente com a participação de Caetano na música *Pequena suburbana*, incluída no álbum *Vira-lata na via láctea*, lançado por Tom Zé em 2014.

Diante de tudo o que foi dito ao longo deste trabalho, e sintetizado nos aspectos que acabamos de analisar nas linhas acima, chega-se à conclusão de que os artistas componentes do “grupo baiano” podem ser considerados como agentes *legitimadores* de uma cultura popular de massas no Brasil, já que eles atuaram no sentido de fortalecê-la – e cujo fortalecimento lhes beneficiou ao longo de suas trajetórias. Enquanto agentes artísticos criadores, eles atuaram de modo a interagir de forma permanente com as estruturas objetivas que os circundavam, modificando-a (por meio da atuação em prol da constituição de um novo *habitus* social no campo da música popular brasileira) e sendo modificados por ela. Conforme defende Marcos Amaral (2021), a abordagem semântica do termo *popular* passa a adquirir novos sentidos a partir da segunda metade da década de 1960, durante a qual se inicia um processo de modernização e expansão da indústria fonográfica que atingirá seu auge na passagem entre as décadas de 1970 e 1980. Se ao longo desse período sessentista, sobretudo em seus primeiros quatro anos, antes do golpe civil-militar de 1º de abril de 1964, há uma intensa produção cultural baseada em criações artísticas sintonizadas com a lógica do nacional-popular (uma abordagem vinculada à linha de atuação engajada do CPC, da UNE e

---

<sup>188</sup> Informações em CIMINO, James. **No “Programa do Jô”, Caetano pergunta por que Tom Zé o mandou tomar no c... em 2008**. Portal Uol. 4 de setembro de 2012. Disponível em: <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/09/04/no-programa-do-jo-caetano-pergunta-por-que-tom-ze-o-mandou-tomar-no-c-em-2008.htm>. Acesso em: 27 de março de 2022.

do Partido Comunista Brasileiro), a virada dos anos de 1960 para os de 1970 passa a incorporar outra concepção para o que se entende por *popular*. Não mais o *nacional-popular*, identificado com a militância cultural movida por um engajamento de ordem revolucionária ou reformista, mas o esvaziamento desse sentido inicial em direção ao entendimento de que se trata de *popular de massa*, em sintonia com a conotação de popularidade em termos quantitativos, devido ao aumento cada vez maior de consumidores de discos de vinil, fitas cassete, aparelhos de som, televisões, etc. Amaral (2021, p. 187), com base na Associação Brasileira de Produtores de Discos, aponta um crescimento vertiginoso das vendas de discos ao longo da década de 1970. Em 1972, por exemplo, foram vendidos no Brasil 11,7 milhões de LPs, 9,9 milhões de compactos simples, 2,5 milhões de compactos duplos e 1 milhão de fitas cassete. Em 1979, esses números haviam saltado para 39,2 milhões de LPs, 12,6 milhões de compactos simples, 5,8 milhões de compactos duplos e 8,4 milhões de fitas cassete. Amaral (2021) cita uma pesquisa realizada por Ortiz (2006), que aponta um aumento de 813% nas vendas de toca-discos entre 1967 e 1987, fato que mantém uma sintonia com o aumento de 1.375% do faturamento da indústria fonográfica entre os anos de 1970 e 1976. Amaral (2021, p. 187) observa que “de forma genérica, pode-se destacar que os discos – e a partir de então, as fitas cassete – tornam-se produtos de grande penetração entre classes sociais diversas”. Se nesse período foram produzidos mais discos e fitas, isso significa que havia mais gente disponível para comprá-los. Diz o autor: “É claro que não se pode justificar essa expansão apenas a partir da faceta da produção: se o número de vendas aumenta é porque há nítida expansão de um público consumidor aderente aos bens simbólicos”. (AMARAL, 2021, p. 187)

Essa expansão no mercado fonográfico deve ser observada em conjunto com um fenômeno apontado por Amaral (2021): o autor sustenta que a *despolitização* do debate sobre a categoria *popular* (que, segundo Ortiz, viria a ser promovida pela *industrialização do simbólico*), viria a ser sentida nas décadas de 1970 e de 1980. A alteração no sentido do que se compreendia por *popular* é explicada por Amaral (2021, pp. 191-192):

[...] os embates culturais que tiveram lugar nos anos 1960 – e que foram elucidados a partir da própria disputa magnetizada pela TV Record com seus programas musicais e com a promoção de festivais – ainda eram eivados por uma politização intensa de um grupo de músicos que, em torno desta “bandeira” de conscientização política e influenciados especialmente pelo CPC, formularam um novo significado para o popular, dando sentido à sigla MPB.

A partir dos anos 1970, pouco a pouco, essa sigla perde sua razão de ser. Isto porque, cada vez mais, ela associa-se à nova forma de existência do popular, que é *massiva*. [...] O que se quer mostrar é que as noções de *popular* como *conscientização política* ou como *autenticidade imaculada*, que até então ocupavam o topo da hierarquia de legitimidades do campo da música brasileira, passam a perder sentido e, cada vez mais, abandonam o discurso de repulsa à ideia de *popular de massa* – “domesticam-se”. Pesam, para isto, o próprio momento de repressão política imposto pelo governo militar – como mecanismo institucional da censura – e a própria expansão do mercado de bens simbólicos. (AMARAL, 2021, pp. 191-192)

É esse, portanto, o sentido que passa a predominar na produção artística do novo contexto da indústria cultural no Brasil. Algo que Gil e Caetano, por exemplo, já defendiam durante os arroubos tropicalistas dos anos 1960 – época em que os adeptos do tropicalismo já podiam ser considerados, em termos mercadológicos, “domesticados”. “Como aceitarão a ideia de que um disco é feito para vender?”, questiona, a certa altura, o roteiro fictício incluído na contracapa do álbum *Tropicália ou panis et circensis*, em 1968. Para os tropicalistas, o sentido de *popular* dizia respeito à ideia de massificação antes que essa alteração de sentido se concretizasse efetivamente.

Com a expansão quantitativa da penetração popular da indústria do disco, ampliam-se as dimensões do alcance dos artistas *populares*, que passam a lidar com um público consumidor mais numeroso. Afinal, de acordo com a canção de Caetano, “como é bom tocar um instrumento”. E, como afirmou Ana Maria Bahiana, “música é poder” – o que significa que, sendo tocada para um número maior de pessoas, a música possui maior potencial de permanência e de transmissão intergeracional. O que, como se sabe, significa transmissão de saberes, algo importante em termos de permanência. Afinal, o ato de cantar, como escreveu o cearense Ednardo, “parece com não morrer; é igual a não se esquecer”. Ou seja: é permanente e mantém viva a criação.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Afinal, de que grupo estamos tratando? Não é outro senão aquele que, ao longo das disputas de sentido nas quais tomou parte, foi gradualmente reforçando os laços de união – ao mesmo tempo em que, em determinados momentos, pareciam se diluir as divisões (corporais, de gênero, etc.) que demarcavam as fronteiras entre suas *personas* públicas. Haveria nele submissões e dominações? Tendo percorrido três “estações” de análise a respeito das “transas” experimentadas por esses artistas, podemos nos permitir algumas conjecturas. Os

jogos de poder, no seio do “grupo baiano”, também tinham suas variações de níveis e de critérios referenciais. Gil e Caetano – e sobretudo este último, por sua eloquência – transmitiam uma imagem de liderança. Por vezes, essa “dominação” seria atravessada por interferências afetivas; em outros momentos, seria a razão a guiá-los em suas tomadas de posição. Poderia também ocorrer de serem ambas, uma seguida da outra (sempre a depender de qual dos dois estivesse na posição de guia). Mas este trabalho nos mostrou que nem sempre a liderança era exercida a partir dessas duas figuras masculinas. No filme *Os doces bárbaros*, uma impaciente Bethânia diz ao entrevistador, a respeito do irmão Caetano: “Fui eu que lancei ele”. Era verdade. Vimos que, quando Bethânia chegou ao Rio, convocada por Nara Leão para substituí-la no *Opinião*, Caetano estava ao seu lado, mas apenas na condição de um esqualido “guarda-costas”. Por mais que exercesse sobre ela uma ascendência, conforme vimos, ele era o irmão desconhecido que não tinha a intenção de se dedicar integralmente à música. Queria ser cineasta ou professor. E Bethânia, com seu temperamento forte e, por vezes, irascível, conseguiu intervir no espetáculo, a ponto de incluir no repertório uma canção do irmão – o que foi decisivo para que este começasse a se fazer conhecido nos meios artísticos. Portanto, Bethânia não dizia inverdades ao afirmar tê-lo “lançado”.

Gil, por sua vez, começaria a se inserir pela voz de Elis Regina, que gravara canções de autoria do baiano rechonchudo que ainda não conseguia se decidir se prosseguia na carreira de executivo da Gessy Lever ou se largava tudo e abraçava a música. Gal seria a última, quando o “grupo baiano” já atuava em bloco e em proveito de seus próprios integrantes. Caetano e Gil, como que a justificarem o que, aos olhares externos, parecia ser a dominação que supostamente exerciam no interior do grupo, eram os que municavam o grupo com suas criações – afinal, eram compositores e cantores, e ainda costumavam tomar a frente das discussões públicas nos momentos em que havia maiores embates simbólicos (nos quais, não por acaso, o grupo aparentava tornar-se ainda mais coeso e fechado em si). As duas Marias – da Graça e Bethânia – eram intérpretes com perceptíveis diferenças em termos de timbre, aparência e postura no palco, e não se submetiam à dominação masculina que os dois parceiros eventualmente evocassem. Se Bethânia fora a responsável por levar para junto de si os outros baianos e inseri-los no jogo de capitais que se disputava no campo musical, em seguida ela passaria a se colocar à margem, prezando por sua individualidade – talvez abrindo uma momentânea exceção na ocasião em que encarnaram os Doces Bárbaros (mesmo nesse momento, há quem defenda que a iniciativa de reunir o grupo partiu dela, embora se insinue



um consenso sobre ter sido Caetano o idealizador). E Gal, à guisa de porta-voz e porta-bandeira do tropicalismo – e, posteriormente, porta-voz e porta-bandeira da dupla Gil e Caetano –, tomaria a frente e manteria acesa a chama do impacto causado pelos baianos enquanto eles estivessem ausentes do Brasil. Em grande parte graças à sua voz, a dupla se faria presente por meio de suas criações musicais. Esse jogo de inversões de poderes revela que, nessa hierarquia interna do “grupo baiano”, a dominação era bem menos masculina do que podia parecer à primeira vista. As fronteiras entre os gêneros, aliás, pareciam se diluir entre os quatro indivíduos – todos cabeludos, magros, lânguidos e insinuantes, misturando-se sobre o palco. Se os corpos eram parecidos, andróginos, unissex, as vozes – cada uma com a sua potência própria – eram os piquetes que marcavam e dividiam os territórios de poder ocupados por cada um. Se Gil era a própria música, Caetano parecia ser a razão necessária para explicá-la; Gal trazia a ternura agressiva, enquanto Bethânia ocupava o espaço com a dramaticidade trágica abastecida por sua voz incandescente.

Podemos prosseguir com estas considerações finais a partir de um aspecto que abordamos ao longo de todas as etapas deste trabalho: aquele que aqui chamamos de “lei natural dos encontros”, apropriando-nos da criação do compositor Luiz Galvão, autor da canção *O mistério do planeta* e um dos principais letristas do grupo musical Novos Baianos. Essa “lei”, à qual chamamos de “natural” somente por ter sido escrita dessa forma por seu autor (afinal, está nítido que as “transas” ocorrem ao sabor do devir que rege os eventos sociais, nada tendo de “naturais” em sentido de determinismo ou algo do tipo), foi mencionada em vários momentos até aqui. Ela rege tanto os encontros quanto os esbarros – ou desencontros, a depender de como se queira chamar as “transas” que têm consequências desagradáveis para alguma das partes envolvidas.

A “lei” sugere que, a cada vez que subjetividades se cruzam e estabelecem um envolvimento de afetividades, deixa-se e se recebe um tanto de um conteúdo que, aqui, tratamos como sendo composto pelos três elementos que se fundem naquilo que aqui chamamos de “transa”: memória, afeto e criação. É assim, no compartilhamento desses elementos no seio das relações humanas, que se funde a nossa ideia de individuação. O amálgama que é dado e recebido a cada vez que subjetividades se envolvem afetivamente nos leva a que exteriorizemos o aprendizado que absorvemos ao longo das experiências com os outros com quem “transamos”. Todo esse processo leva ao ato de criação, que consideramos a manifestação suprema daquilo que impulsiona os agentes a se mobilizarem em suas

trajetórias. E assim que se vão criando, ou se incorporando, os aprendizados que se traduzem nas disposições que compõem o esquema do *habitus* de cada indivíduo. E é também no interior e no desenrolar desse processo de interações que se compõem as relações geracionais e as transmissões intergeracionais de conhecimentos, das quais tratamos, inspirados por Elias.

Como as afecções se constituem em matéria-prima para os artistas, sentimentos despertados por esbarros descritos anteriormente também podem se prestar à criação. Afinal, processos como este ao qual nos atemos não se submetem a julgamentos de ordem moral. Simplesmente acontecem ao sabor do devir. Isso será compreendido quando se analisam os contextos em que determinadas tomadas de posição ocorreram. Tom Zé, por exemplo, justificou seu xingamento público a Caetano por uma necessidade de conseguir a “atenção”, a “aceitação” e o “carinho” do parceiro tropicalista – no que parece ter sido bem-sucedido, pelo menos no primeiro dos três objetivos. Para se compreender uma tomada de posição como essa, assim como, aliás, qualquer outra tomada de posição, é necessário se observar tanto as circunstâncias objetivas em que elas surgiram quanto as disposições subjetivas de quem a desferiu. E ainda os lugares por onde passou e as companhias de que desfrutou. Encontros podem explicar muitas coisas. Qualquer esquema de disposições é forjada exatamente à custa das relações, dos encontros, das “transas”, que podem ter sido, a depender da avaliação dos agentes envolvidos, “positivos” ou “negativos”, “agradáveis” ou “desagradáveis”. As consequências, inevitavelmente, virão de uns ou de outros. E tais consequências também poderão ser matéria-prima para outras experiências de criação. A trajetória, o fluxo vital, da forma como o analisamos aqui, ao longo das três “estações” que compõem esta tese, move-se por força do ímpeto que leva ao ato de criação. Existe-se e se permanece a partir do que se cria. E é óbvio que qualquer ato de criação estará sujeito às interferências das condições de possibilidade e da maneira como se reage às mobilizações afetivas, além do alcance da memória, enquanto mecanismo responsável pela veiculação de lembranças acumuladas ao longo de qualquer experiência de relação social.

Se tomarmos o termo “desencontro”, ou ainda “esbarro”, como um envolvimento ou uma “transa” que, para pelo menos uma das partes envolvidas, não foi considerado “positivo” nem “agradável”, um leque de possibilidades interpretativas se abre. Afinal, o próprio Boudieu já informa sobre tais possibilidade ao descrever o espaço social – e, em particular, o campo das artes – como um jogo em que os agentes se lançam em constantes disputas simbólicas, em busca de se sobressaírem e se imporem – sem o uso da violência, já que a

dominação simbólica se exerce à custa de um tipo sutil de violência: a violência simbólica. As armas, nessa disputa sem violência física, estão nas possibilidades oferecidas pela linguagem e pelas tramas relacionais, de acordo com as regras próprias que imperam no jogo de interesses do campo artístico. De acordo com os capitais em jogo, cujos valores variam, a depender das sucessivas reconfigurações hierárquicas no quadro de agentes e de valores referenciais. Tom Zé, por exemplo, viu seu capital simbólico diminuir à medida que foi-se distanciando daquilo que Caetano chamou de “centro da cultura de massas brasileira” – no qual ele, Caetano, atuava com desenvoltura. Não há como apontar um motivo específico para o esquecimento do artista e seu afastamento dos holofotes dos meios de comunicação de massa e dos olhos e ouvidos do público. Mas, certamente, é possível interpretar que houve uma dissintonia entre os interesses artísticos de Tom Zé e os interesses comerciais das gravadoras. O capital social não lhe serviu por muito tempo. Se seus parceiros migrantes da Bahia conciliavam, em maior ou menor grau, o experimentalismo e a postura comercial de legítimos integrantes da cultura popular de massas, Tom Zé preferiu apostar mais no primeiro caminho. Como consequência, viu-se marginalizado da mesma indústria que elevava seus amigos à condição de figuras de autoridade.

O mesmo método compreensivo da sociologia da cultura, considerando contexto, condições de possibilidade, interesses, disposições subjetivas e estruturas objetivas, pode ser aplicado a eventuais tentativas de se compreender as justificativas para que os quatro artistas que permaneceram na ribalta como os remanescentes do “grupo baiano”, foram ao longo do tempo alterando suas posturas originalmente tidas como transgressoras e iconoclastas (sobretudo Gil, Caetano e Gal). Há que se considerar que a ação do tempo é inexorável, assim como também as mudanças de contexto, os humores do público consumidor, as diferentes evoluções e ondas estéticas pelas quais passa o mercado musical brasileiro e o contexto social como um todo. Da mesma maneira, o caso de Tom Zé também nos serve como ilustração daquilo de que é capaz uma criação artística. Há nisso uma potência cujas dimensões, muitas vezes, se desconhece. Quando seu álbum *Estudando o samba* foi redescoberto por David Byrne, ele já parecia haver desistido da carreira artística. Contou, posteriormente, que já considerava voltar para Ipiranga e trabalhar num posto de gasolina. Mas, aí, foi informado de que suas criações, talvez com anos de atraso, mobilizaram os afetos de um estrangeiro que andava fazendo pesquisas sobre a música popular brasileira. Confirmou-se, dessa forma, a alteração de valores referenciais, de um lugar para outro, de um tempo para outro, de um grupo de

pessoas para outro. Aquilo que não gerou interesse em 1976 para a gravadora, nem para os programadores de rádio nem para a maioria do público comprador de discos, interessou a um “gringo” a ponto de mobilizá-lo de modo que ele alterasse suas formas de percepção – e, dessa forma, recuperar-lhe a carreira e o respeito junto à crítica. Dessa forma, o experimentalismo não ortodoxo, uma opção que contribuiu para que Tom Zé fosse alijado do jogo de disputas simbólicas, no fim das contas foi o responsável, anos depois, por tocar o agente que providenciou seu retorno ao mesmo jogo, embora num outro tempo e num outro espaço, em que a música popular brasileira já podia admitir sua participação e havia uma parcela de público que podia se interessar pelo que ele criava.

Esse percurso teórico-metodológico, que acabamos de rememorar nas linhas acima, foi o que nos guiou nas análises que estão reunidas neste trabalho. O interesse por compreender como surgiu o “grupo baiano”, a maneira como esse ajuntamento de artistas se movimentou pelo campo artístico brasileiro em diferentes momentos, as formas como houve reações agradáveis e desagradáveis às suas intervenções, tudo isso nos levou a algumas descobertas e entendimentos. A cultura popular de massas, por exemplo, permeou toda a trajetória do grupo desde antes de seu nascedouro. Todos os integrantes tinham em comum a origem em famílias de classe média que tinham acesso a produtos da indústria cultural, como discos e, principalmente, o rádio. O conteúdo musical veiculado pela Rádio Nacional, a partir do Rio de Janeiro, também foi a escola de aprendizado musical de todos eles. Em comum, além do arrebatamento causado por João Gilberto, havia o deslumbramento por Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga. Gal e Caetano pendiam mais para João Gilberto. Gil também amava o baiano de Juazeiro, mas também pendia para Gonzagão e Caymmi. Bethânia preferia ir buscar suas inspirações nos elementos anteriores a tudo isso – sobretudo, em Noel Rosa cantado por Aracy de Almeida, que ela costumava ouvir em casa graças aos discos que a família Velloso mantinha em casa. De ouvintes, espectadores e consumidores, eles passaram a personagens dessa mesma indústria cultural. Migraram para o centro nervoso do mercado brasileiro daquele momento, situado no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde essa mesma indústria se expandia. Aumentava o mercado consumidor e, ao mesmo tempo, ampliava-se a produção que visava a atender a esse público que consumia. Os quatro viram suas carreiras atingirem níveis mais altos e complexos na mesma medida em que seu público e seus níveis de prestígio também se elasteciam e alcançavam números mais altos. A indústria cultural que embalou suas infâncias, essa mesma indústria cultural que era incipiente, alcançou pleno

desenvolvimento no momento em que eles atingiam o estrelato. A indústria se fortalecia, eles também. A indústria se ampliava, eles também. Sem querer ser *populares*, no sentido ideológico, tornaram-se *populares* no sentido *massivo*. A indústria se transformava, suas carreiras também. Havia um movimento único e circular entre as disposições subjetivas de cada um e as estruturas objetivas que os rodeavam. Ambas as partes se incrementavam mutuamente com isso. Se a cultura popular de massas foi o mecanismo que permitiu aos artistas do “grupo baiano” dar vazão às suas necessidades de criação artística, eles agiram no sentido de legitimá-la.

E, para chegar a esse ponto, eles levaram para as criações que inseriram na cultura popular de massas vários dos elementos que absorveram dela durante a infância. Há muito de Dorival Caymmi na criação autoral de Gil e de Caetano. De João Gilberto, o mínimo que se pode dizer é aquilo que se defendeu desde o princípio desta pesquisa: que o criador da batida da Bossa Nova foi o responsável pela união inicial que deu origem ao que viria a se tornar o “grupo baiano”. João Gilberto está presente não apenas nas criações musicais, mas sobretudo nas vidas de Caetano e de Gal. Luiz Gonzaga foi, de certa forma, revalorizado pelos baianos que o ouviam quando eram crianças. Vicente Celestino se tornou um “instrumento” nas mãos dos tropicalistas, em grande parte, porque Caetano ouvia seu vozeirão operístico pelo rádio durante a infância em Santo Amaro da Purificação. A tendência ao experimentalismo de Tom Zé, em grande parte, se deve ao conteúdo folclórico e de cultura popular que ele apreendeu durante a infância em Irará, aliado ao universo sofisticado da música erudita e de vanguarda, à qual teve acesso já na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Se Caetano, como vimos lá atrás, já parecia se sentir “preparado” para a descoberta do vanguardismo de John Cage no Salão Nobre da Reitoria da mesma universidade, isso também poderia se dever ao seu contato com a sofisticação moderna que emanava das criações que saíam na revista *Senhor*, cuja assinatura lhe fora dada pelo irmão Rodrigo. Ali, o garoto Caetano leu Millôr Fernandes, Paulo Francis, Clarice Lispector – todos agentes com cujas criações ele manteria algum tipo de “transa” posterior em sua trajetória como artista. E há o cinema de Glauber Rocha, que teve sobre Caetano simplesmente o efeito de deflagrar as mobilizações afetivas que seriam traduzidas nas experimentações tropicalistas. Há muito de *Terra em transe* e *Deus e o diabo na terra do sol* em boa parte da produção que se fez durante o auge do tropicalismo. Assim como há também a produção teatral dos tempos da Escola de Teatro em Salvador. Pode-se dizer que há muito da Rádio Nacional, da Bossa Nova e do

vanguardismo da Universidade Federal da Bahia no que se fez no teatro Vila Velha. E todo esse caleidoscópio de elementos em que se misturam memória, afecções e criações, seria reelaborado mais adiante, aliado ao Cinema Novo e à cultura popular de massas, dando origem ao imaginário de “colagens” e citações pop que predominou a produção autoral de Gil e Caetano nos anos de 1960.

Há muito de Mick Jagger e de Carmen Miranda nas performances de Caetano em seus shows posteriores ao retorno do exílio. Assim como há muito de Jimi Hendrix no Gil imediatamente anterior a esse mesmo exílio. Os sons e as experiências sensoriais vivenciadas em festivais como o de Glastonbury forneceram a Gil a matéria-prima de que ele se valeu para parafrasear John Lennon e decretar, à sua maneira, que o “sonho” havia realmente acabado – e que quem não dormiu no *sleeping bag*, como ele e outros brasileiros fizeram durante o festival de Glastonbury, nem sequer havia sonhado. Da mesma forma, havia Janis Joplin na Gal Costa que mudou de postura a partir de 1968. Bethânia incorporaria em si, cada vez mais, a teatralidade que a fizera pensar em ser atriz – e, não tendo conseguido, aproveitou essa disposição para o drama em suas performances como cantora. Tudo se faz e se cria através da memória. Os saberes que são absorvidos, e que se traduzem em criações, são passados adiante. Às vezes, a potência que emana de uma criação não se arrefece com o tempo – que o diga Tom Zé. E atravessa as barreiras entre as linguagens, como podemos compreender ao analisar o trabalho do artista visual, diretor de teatro e carnavalesco Fernando Pinto. Em 1972, Pinto criou o enredo *Alô, alô, táí Carmen Miranda*, que levou a Império Serrano ao título daquele ano. A figura homenageada, assim como a maneira como se deu essa homenagem, era um atestado de que o artista levava para o carnaval o ideário que fora levantado na década anterior pelo “grupo baiano”:

A década das discotecas eclodiu. Na pátria do "Ame-o ou Deixe-O", a cultura marginal dava o tom. Desbunde, drogas, liberdades individuais, cabeleiras que buscavam calar os canhões com uma flor. Morador de Copacabana, Fernando pulsou com uma juventude multicolorida e psicodélica. Leu *O Pasquim*, assistiu os filmes de Glauber Rocha, se maravilhou com o teatro de Zé Celso Martinez, frequentou o Museu de Arte Moderna, se embalou na geleia geral brasileira.

"O movimento maldito-maravilhoso", foi assim que [Fernando Pinto] se referiu em uma entrevista à revolução artística tropical liderada por Caetano. Os baianos lhe deram a régua e compasso. Se a Tropicália quebrava as barreiras do bom gosto e celebrava a brega e kitsch Carmen Miranda, ele entendeu o recado. Fez o primeiro enredo que não celebrava uma figura histórica ou das artes ditas eruditas. Louvou a cultura de massa, a era do rádio, o teatro de revista, a pornochanchada, com o desfile campeão da Serrinha em 1972. Quem poderia dizer que na concentração, as alegorias

chegaram praticamente nuas, fazendo começar o disse-me disse. Calmamente, os cabelos ouriçados começaram a trabalhar, tirando de suas cartolas; bananas, abacaxis, araras que fizeram o público delirar. Taí, a revolução tropicalista chegava às escolas de sambas<sup>189</sup>. (ANTAN, 2016)

Fernando Pinto voltaria a tratar das criações do “grupo baiano” em 1980, quando ficou em segundo lugar com a Mocidade Independente de Padre Miguel, apresentando o enredo *Tropicália Maravilha*. Enfim, pode-se dizer que há muito de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé em muitos dos artistas – de diversas linguagens, do cinema ao carnaval, passando pelo teatro e pela música – que transitaram pela cultura popular de massas brasileira a partir da década de 1960, atravessando a pista de dança Frenetic Dancin’ Days e avançando pelas tendências posteriores, até chegar aos dias atuais – quando já não existe como tal nem mesmo a cultura popular de massas, atualmente diluída em razão das mudanças nas plataformas de criação e de reprodução. Mas, se até mesmo a cultura popular de massas deu lugar a novas maneiras de se definir o universo das criações que são difundidas para os públicos consumidores, pode-se dizer que os cinco elementos constituintes do “grupo baiano” original atravessaram todas essas reconfigurações, encontrando-se, desencontrando-se, esbarrando entre si ou em outrem, mas renovando suas disposições cognitivas – e também as daqueles que se sentiam tocados e mobilizados por eles – e também absorvendo renovações advindas das estruturas objetivadas cada vez que eram ouvidos, amados, odiados, xingados, aplaudidos e louvados. Os cinco estão aí para contar essas e outras histórias – e para terem as suas igualmente contadas, deglutidas, de forma direta, indireta ou inversa, por meio das novas criações dos jovens artistas que agora iniciam as suas trajetórias, reverenciando-os ou problematizando-os, como eles antes reverenciavam e problematizavam as criações daqueles que vieram antes, durante e depois do “grupo baiano”.

Como compreender essa permanência para além de uma análise “fria” sobre as engrenagens do mercado fonográfico brasileiro? A ponto de este trabalho se dedicar a um exercício teórico de interpretação para a formação e a atuação do “grupo baiano”, mais de cinco décadas depois de seu surgimento? Podem ser encontrados indícios de resposta na avaliação feita pelo pesquisador estadunidense Christopher Dunn, doutor em Estudos Luso-brasileiros pela Brown University e professor de Literatura e Estudos Culturais Brasileiros na Tulane University, em Nova Orleans, Estados Unidos. Dunn se dedica a pesquisas sobre a

---

<sup>189</sup> ANTAN, Leo. **Carnavápolis: o ziriguidum tropicalista de Fernando Pinto, ao mestre com carinho**. Carnavalize. 20 de agosto de 2016. Disponível em: <http://www.carnavalize.com/2016/08/carnavapolis-o-ziriguidum-tropicalista.html>. Acesso em: 1º de abril de 2022.

música popular brasileira e é autor de livros sobre o assunto, como *Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian Counterculture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001). Segundo o professor, o tropicalismo começou a despertar interesse entre o público estadunidense em meados dos anos 1990. Antes disso, música brasileira, para os estadunidenses, era somente a Bossa Nova, e, nas lojas, os discos de música brasileira eram alocados nas subcategorias de Jazz. Até que as criações dos baianos começaram a aparecer por lá, cerca de 25 anos depois do auge do movimento tropicalista. Para Dunn, eles conseguem se impor por se manterem atentos tanto à tradição musical brasileira quanto à modernidade.

Acima de tudo Caetano e Gil são cosmopolitas, mas também têm uma grande sensibilidade para a própria tradição. Eles comunicam os valores estéticos e culturais da tradição brasileira, mas também são conhecedores profundos das tradições de diversos outros países. Isso se demonstra, por exemplo, pelo fato de eles logo no início da carreira abraçarem a linguagem do rock, como os Beatles e Bob Dylan, enfim, a música feita nos Estados Unidos e Inglaterra, e incorporarem esses elementos no próprio trabalho. Mesmo trabalhando dentro da tradição brasileira, eles estão sempre muito antenados no que está acontecendo no cenário internacional. Não é que sejam os únicos a fazer isso, mas eles tiveram uma certa sensibilidade ao longo dos anos que facilitou esse trânsito entre Brasil e o mundo. Como eu disse, são cosmopolitas que têm essa vantagem de criar música enraizada na tradição local, mas ao mesmo tempo bastante engajada com as coisas que vêm de fora<sup>190</sup>. (DUNN, 2015)

Segundo Dunn, é possível estabelecer uma imagem do Brasil no exterior, a partir das canções da dupla de artistas baianos:

É difícil generalizar essa representação, porque Caetano e Gil têm uma vasta obra. Uma coisa que é possível apontar é que ambos são conhecidos como vozes que não podem ser reduzidas a uma linha, porque eles podem transitar por diversos estilos. Dentro deste contexto amplo, eles são associados, por exemplo, com a louvação da Bahia, vista como um lugar mágico de produção cultural muito forte. Ao mesmo tempo, ambos são conhecidos como artistas que retratam o Brasil com uma sensibilidade crítica, abordando os problemas sociais, como a violência policial, a pobreza, a desigualdade de classe, as questões raciais e de gênero. Esses temas entram na música de Caetano e Gil há muito tempo. Então, quando o público pode acompanhar e entender as letras das músicas, tem uma ideia bem mais rica do Brasil. Depende muito do ouvinte, de sua experiência com a língua e a cultura brasileira<sup>191</sup>. (DUNN, 2015)

<sup>190</sup> CHAVES, Leslie. A **vanguarda caleidoscópica do Brasil espressa na obra de Caetano e Gil**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Edição 476, 3 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6222-christopher-dunn-2>. Acesso em: 1º de abril de 2022.

<sup>191</sup> CHAVES, Leslie. A **vanguarda caleidoscópica do Brasil espressa na obra de Caetano e Gil**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Edição 476, 3 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6222-christopher-dunn-2>. Acesso em: 1º de abril de 2022.



Ao sintetizar a trajetória de ambos, o professor afirma que sente uma certa ambivalência no trabalho de criação da dupla: “Por um lado vejo que eles querem fazer intervenções no espaço público sobre diferentes temáticas, mas ao mesmo tempo, às vezes, percebo um certo recuo, uma volta a um direcionamento mais efetivo para o campo estético e cultural”<sup>192</sup>.

Além disso, também é possível que possamos encontrar indícios de alguma elucidação num comentário bem anterior, a cargo do insuspeito jornalista e compositor Ronaldo Bôscoli, um dos próceres da primeira fase da Bossa Nova. Em 1968, ao analisar, de forma crítica, a “modernidade” que era evocada pelos baianos, àquela altura já envolvidos nas tramas tropicalistas, Bôscoli os elogiava às avessas: “Eles estão 30 anos na frente. A cultura deve ser dada ao povo em doses homeopáticas” (MARIA, 2015, p. 170). A julgar por essa análise, os baianos teriam então uma larga vantagem sobre os demais artistas? Em caso de resposta positiva, teriam eles acatado a sugestão do compositor, de fornecer cultura aos poucos – o que por certo lhes garantiria ainda mais tempo de permanência nos lugares de destaque do campo artístico? Lógico que tal interpretação é impregnada do sarcasmo que era característico da personalidade de Bôscoli. Mas também há ironia numa análise feita por outro artista, de linha bem diferente, tanto de Bôscoli quanto dos baianos. O sambista Moreira da Silva, em 1972, tentava compreender a natureza do sucesso alcançado por Caetano, então recém-chegado do exílio. Sua opinião, assim como a que quatro anos antes fora manifestada pelo compositor de *O barquinho*, resvala num elogio indireto – aliás, não exatamente num elogio, mas no reconhecimento do que seria uma “modernidade” que o velho Morengueira avalia de forma igualmente sarcástica:

Como cantor ele é medíocre, só aceito na base da gozação. Apesar de muito inteligente, como compositor a bagagem dele ainda é muito pequena. Em lugar de cantar a Bahia, terra tão poética, insiste em falar de chiclete, eletricidade, computador e outras coisas que o povo não canta. Não entendo por que ele é tão endeusado pela imprensa, pois daqui a vinte anos ninguém se lembrará do tal Caetano Veloso (ALONSO, 2011, pp. 152-153).

Trata-se de uma avaliação tão pessimista quanto incorreta. Mas há aí um detalhe que nos importa: o sambista contrapõe a imagem que lhe vem à memória por meio da palavra “Bahia” – uma “terra tão poética” – àquilo que Caetano canta. Como se o artista, de certa

---

<sup>192</sup> CHAVES, Leslie. **A vanguarda caleidoscópica do Brasil espessa na obra de Caetano e Gil**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Edição 476, 3 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6222-christopher-dunn-2>. Acesso em: 1º de abril de 2022.

forma, “traísse” o que a Bahia verdadeiramente era. Aqui, podemos evocar novamente um trecho da entrevista de Jorge Amado a *O Pasquim*, já citada na primeira “estação” deste trabalho, em que o escritor afirma, a respeito de Gil e Caetano, que “inclusive na maneira de serem baianos, eles são diferentes” – e numa entrevista em que eleva Caetano à condição de “novo Castro Alves”. Talvez o que incomodasse Moreira da Silva fosse o surgimento dessa nova Bahia que vinha à tona diretamente trazida pelo “grupo baiano” e por sua posterior associação à ideia da contracultura e do desbunde. Uma Bahia ainda “sensual”, negra, africana e primitiva, como a de Caymmi e Jorge Amado, mas agora também eletrificada, moderna, lisérgica, libetária, como a descreve Heloísa Buarque de Hollanda:

A Bahia é descoberta, nesse momento, como o paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do Tropicalismo. É da Bahia agora, a região cultural privilegiada por excelência, que surgem os principais líderes desse movimento: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Wally Sailormoon, Rogério Duarte, Duda Machado, Antônio Risério e outros. Essa associação da Bahia com a atitude de modernidade do pós-Tropicalismo tem um exemplo expressivo na composição *Triste Bahia*, onde Caetano Veloso faz um arranjo musical do poema do mesmo nome do não menos baiano Gregório de Mattos. A gravação da *Triste Bahia* faz-se em inventário e mosaico, onde o poema musicado sofre a intervenção de canções folclóricas da Bahia, ruídos eletrônicos, vozes superpostas, sons de berimbau e guitarras elétricas, situando na triste e primitiva Bahia a explosão industrial do Brasil moderno. (HOLLANDA, 2004, p. 75)

Eis a Bahia com qual Jorge Amado “transava” tranquilamente, como que a pairar sobre ela, ao mesmo tempo em que a compunha, mas que parecia desconcertar Millôr Fernandes, a ponto de o humorista tachá-la como “a maior agência de publicidade do mundo”, como vimos. E era a Bahia que figurava na cena cultural brasileira nesse ano de 1972, auge das “dunas do barato”, quando Moreira da Silva fez sua “profecia” sobre Caetano. O sambista viveria os vinte anos seguintes (e muitos mais; morreria apenas em 2000, aos 98 anos) para verificar que sua “previsão” não se concretizara e ainda testemunhar a permanência não só de Caetano, como também de Gil, Bethânia e Gal, e ainda o retorno de Tom Zé aos lugares de prestígio da música popular brasileira – e, no caso deste, incluindo cada vez mais em suas criações temas como chiclete, eletricidade, computador e vários outros elementos do universo tecnológico que o baiano de Irará só viria a conhecer quando já avançava pela adolescência, já que inexistiam em sua cidade natal quando era criança. De qualquer maneira, a cada uma das possíveis interpretações que citamos aqui, a respeito do que levaria à permanência desses

artistas na cúpula de seu campo de produção simbólica, a questão vai se tornando mais complexa. Portanto, não se espera que alguma resposta lógica venha do questionamento feito pelo próprio Caetano, como que a vencer os próprios escrúpulos para tentar entender em que medida o lugar de destaque alcançado por ele, enquanto ídolo de uma indústria cultural, não seria o resultado de seu próprio trabalho no fortalecimento dessa mesma indústria – um questionamento que nos é familiar:

Um dos meus escrúpulos mais resistentes tem sido [...] o de submeter todas as minhas pretensões à pergunta: em que medida a oportunidade que se me ofereceu de brilhar como grande figura na história recente da MPB se deve à queda de nível de exigência promovida pela mesma onda de ostensiva massificação que eu contribuí para criar? (VELOSO, 2017, p. 236)

Se não há resposta lógica possível, deixemos, então, de persegui-la. E permitamo-nos sentir as afecções que as criações dos baianos nos podem proporcionar. Em 2018, num programa especial de televisão<sup>193</sup> sobre os cinquenta anos do lançamento do álbum *Tropicália ou panis et circensis*, Gil afirmou: “Eu costumo dizer que eu vou morrer tropicalista”. Ao que Caetano emendou: “Eu já decidi não morrer”. Também presente no mesmo palco, Tom Zé conseguiu uma proeza: ser reverente, mas sem abrir mão de sua irreverência:

Eu encontrei uma posição maravilhosa, que é o conforto de ter a alegria de falar de uma época que eu presenciei, e de me excluir daquilo para poder ficar tranquilo, numa boa, sacudindo a cauda. Aliás, [...] quando eu fiz o disco sobre a Tropicália, eu fiz um show em que eu entrava com um rabo. Aí eu dizia que o faraó do Egito, quando ia fazer um papel de uma criatura superior, ele entrava com uma coisa inferior ao ser humano: ele entrava com um rabo. Eu ia falar do Gil e do Caetano, aí eu entrava com um rabo.

Sendo assim, podemos concluir que tanto Gal quanto Bethânia – assim como vários outros artistas – ainda terão muitas canções inéditas para interpretar. Afinal, como é bom poder tocar um instrumento – seja esse instrumento o violão, a voz ou o próprio corpo – e, dessa forma, elaborar criações e ter o poder de permanecer na memória da gente de um país.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Luiz; SIQUEIRA, Sérgio. **Anos 70 Bahia**. Salvador: Editora Corrupio, 2017. 232 páginas.

AGUIAR, Josélia. **Jorge Amado: uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2018. 640 páginas.

---

<sup>193</sup> Programa *Conversa com Bial* exibido em 14 de dezembro de 2018 pela TV Globo.

ALONSO, Gustavo. **Simonal**: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga. Rio de Janeiro: Record, 2011. 476 páginas.

ALVES, Élder P. Maia. **Norbert Elias** (1897-1990). In: TELLES, Sarah S. e OLIVEIRA, Solange L. de (orgs.). **Os sociólogos**: de Auguste Comte a Gilles Lipovetsky. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2018.

AMADO, Jorge. **Bahia de todos-os-santos**: guia de ruas e mistérios de Salvador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 400 páginas.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2010. 462 páginas.

ARAÚJO, Paulo César de. **O réu e o rei**: minha história com Roberto Carlos, em detalhes. São Paulo: Companhia das Letras. 528 páginas.

AMARAL, Marcos Henrique da Silva. **A simplicidade de um rei**: trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular de massa. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2021. 304 páginas.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. 408 páginas.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 2005. 265 páginas.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 297 páginas.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000. 347 páginas.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 páginas.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Tradução de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 324 páginas.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. 322 páginas.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas – SP: Papyrus, 1996. 224 páginas.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. 208 páginas.

BOURDIEU, Pierre e CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira, com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 136 páginas.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997. 336 páginas.

CARDOSO, Tom. **Ninguém pode com Nara Leão**: uma biografia. São Paulo: Planeta, 2021. 232 páginas.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 456 páginas.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 452 páginas.

DRUMMOND, Carlos Eduardo e NOLASCO, Márcio. **Caetano: uma biografia** – A vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos. São Paulo: Seoman, 2017. 544 páginas.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Org. Michael Schöter. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão técnica e notas por Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 201 páginas.

ELIAS, Norbert. **Teoria simbólica**. 2º Ed. Oeiras: Celta Editora, 2002. 149 páginas.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007. 192 páginas.

GIL, Gilberto e ZAPPA, Regina. **Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 400 páginas.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Relações geracionais e aprendizados de cinema na Bahia**. In: GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira e SANTOS, Raquel Costa (Org.). **Memória e cultura**: itinerários biográficos, trajetórias e relações geracionais. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014. 218 páginas.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem** – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 240 páginas.

LEAL, Hermes. **Orlando Senna**: o homem da montanha. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 438 páginas.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012. 334 páginas.

MACIEL JR., Auterives. **O Todo-Aberto**: Duração e Subjetividade em Henri Bergson. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2017. 212 páginas.

MARIA, Júlio. **Ney Matogrosso**: a biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 488 páginas.

MATON, Karl. **Habitus**. In: GRENFELL, Michael (Ed.). **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2018. 398 páginas.

MEDEIROS, Jotabê. **Raul Seixas: não diga que a canção está perdida**. São Paulo: Todavia, 2019. 416 páginas.

MIDANI, André. **Do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 336 páginas.

MORAES, Dênis de. **O rebelde do traço: a vida de Henfil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. 392 páginas.

NERY, Maria Salete de Souza. **De arte a negócio ou de Worth a Herchcovitch: afinidades eletivas, categorias sociais e processos sócio-históricos: a configuração moda**. 2009. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. 319 páginas.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 346 páginas.

NUNES, Givanildo Brito. **Entre o riso e o insulto: O Pasquim, Caetano, Gil, Simonal e as lutas simbólicas nos anos de chumbo**. 2016. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. 187 páginas.

**O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Codecri, 1976. 206 páginas.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 263 páginas.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Leila Diniz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 288 páginas.

SCARAMUZZO, Pietro. **Tom Zé, o último tropicalista**. Trad. Silvana Cobucci; Thiago Lins. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020. 336 páginas.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque: Folha explica**. São Paulo: Publifolha, 2004. 184 páginas.

VAZ, Toninho. **A biografia de Torquato Neto**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013. 408 páginas.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Paulo Franchetti e Alcyr Pécora**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. 144 páginas.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato** (apresentação e organização Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 368 páginas.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 512 páginas.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. 318 páginas.

## DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

*Acabou Chorare, dos Novos Baianos: o maior disco brasileiro de todos os tempos, segundo a Rolling Stone Brasil*. Rolling Stone, 13 de abril de 2020. [online] Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/acabou-chorare-dos-novos-baianos-o-maior-disco-brasileiro-de-todos-os-tempos/>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

*Augusto Boal fala sobre estreia de Maria Bethânia*. Trecho de documentário para TV francesa. Postado no canal Chico Monteiro. [online] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XtwB-S7cv2I>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2022.

FORTUNA, Maria. *Caetano Veloso: 'Minha vida teria tomado outro rumo, não fosse a prisão'*. O Globo, 7 de setembro de 2020. [online] Disponível em: <https://www.oestadonet.com.br/noticia/17914/caetano-veloso-minha-vida-teria-tomado-outro-rumo-nao-fosse-a-prisao/>. Acesso em: 6 de novembro de 2020.

*Olavo de Carvalho vai pagar R\$ 2,9 milhões a Caetano Veloso por falsa acusação*. Catraca Livre. Publicado em 10 de outubro de 2020. [online] Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/olavo-de-carvalho-vai-pagar-r-29-milhoes-a-caetano-veloso-por-falsa-acusacao/>. Acesso em: 7 de janeiro de 2021.

AUTRAN, Paula; NEIVA, Sara Mello. *Nunca me acostumei à TV, disse Migliaccio em entrevista*. Folha de S. Paulo, 21 de maio de 2020. Ilustríssima. [online] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/nunca-me-acostumei-a-tv-disse-migliaccio-em-entrevista.shtml>. Acesso em: 6 de janeiro de 2021.

DEL RÉ, Adriana. *Djalma Corrêa tem gravação inédita do 1º show de Gal, Gil, Caetano, Bethânia e Tom Zé juntos em 1964*. O Estado de S. Paulo, 24 de março de 2019. Cultura. [online] Disponível em: <http://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/2019-2019-gravacoes-ineditas-de-1964.html>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

*Elis Especial (1972) – Leila Diniz e Elis Regina*. Postado por Baú da TV em 28 de abril de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6LsS16s0SQ>. Acesso em: 19 de dezembro de 2020.

Entrevistas – Gal Costa. [online] Disponível em: [http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr\\_gal.php](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr_gal.php). Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

ERNST Widmer. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12231/ernst-widmer>. Acesso em: 07 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

*Felicidade vem depois* (Gilberto Gil – Compacto com entrevista no Bondinho). Postado por Roberto Luis Castro em 10 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kr4TmmFHJeE>. Acesso em: 5 de novembro de 2020.

HANS Joachim Koellreutter. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12924/hans-joachim-koellreutter>. Acesso em: 07 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Histórico TCA – Teatro Castro Alves. Disponível em: <http://www.tca.ba.gov.br/content/hist%C3%B3rico-tca>. Acesso em: 7 de novembro de 2020.

MACHADO, Tiago Mata. *Fellini expõe o difícil encontro entre a brutalidade e a inocência*. Folha de S. Paulo, 17 de janeiro de 2003. Ilustrada. [online] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1701200326.htm>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

*Maria Bethânia – Entrevista no Conversa com Bial* – 02/08/2019. Postado no canal Beco das Palavras. [online] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqS0-IXAU>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2022.

MUSEU de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao14566/museu-de-arte-moderna-da-bahia-mamba>. Acesso em: 07 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

*Nara Leão – Especial Nara 79*. Vídeo traz compilação de trechos de programas de televisão com a participação de Nara Leão. Postado no canal Lucas Abel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTTtm4Q9dj8>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2022.

NUNES, Givanildo Brito. *Entre o riso e o insulto: O Pasquim, Caetano, Gil, Simonal e as lutas simbólicas nos anos de chumbo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade em 23 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/06/Dissert.-Givanildo-Brito-Nunes.pdf>. Acesso em: 13 de junho de 2022.

*Os Doces Bárbaros*. Postado por Na Telinha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXef5lyDDwQ&t=5463s>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

RAW, Andrea. *Pioneiros do Brasil – Yanka Rudzka*. Publicado em 25 de agosto de 2016. Dança Moderna. Disponível em: <http://dancamoderna.com.br/2016/pioneiros-no-brasil-yanka-rudzka/>. Acesso em: 7 de novembro de 2020.

REIS, João José. *Revista de História* 136, 1º semestre de 1997. Resenha sobre RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 250p. [online] Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64531/67178>. Acesso em: 8 de novembro de 2020.



Roda Viva – Gilberto Gil, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LL0ybLvuaPo&t=2029s>. Acesso em: 6 de agosto de 2020.

*Ruídos pulsativos: Avant-garde na Bahia*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruídos-pulsativos/avant-garde-na-bahia>. Acesso em: 7 de novembro de 2020.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Leila Diniz sem censura*. Publicado em 5 de novembro de 2014. Rádio Batuta. [online] Disponível em: <https://radiobatuta.com.br/especiais/leila-diniz-sem-censura/>. Acesso em: 19 de dezembro de 2020.

TRAJANO, Gérson. *Os boas-vidas: retrato de uma juventude burguesa que não sabe o que é trabalho*. Publicado em 5 de novembro de 2013. Carta Maior [online] Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Os-Boas-vidas-retrato-de-uma-juventude-burguesa-que-nao-sabe-o-que-e-trabalho/39/29450>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tias baianas tomam conta do pedaço**: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 6, 1990, p. 207-228. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2303/1442>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

VIEIRA, Márcia. “Nunca fui santa”. *O Globo*. Panorama carioca. 20/09/2014. Conteúdo disponibilizado pelo site *Caetano Velloso... en detalle*. [online] Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2014/12/2014-guilherme-araujo.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

WALTER Smetak. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9570/walter-smetak>. Acesso em: 07 de Nov. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

## DOCUMENTÁRIOS

*Dzi Croquettes* (2009). Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

*Narciso em férias* (2020). Direção de Renato Terra e Ricardo Calil.

*O canto livre de Nara Leão* (2022). Série documental em cinco capítulos, com direção de Renato Terra e produção do Conversa.doc.

*Os doces bárbaros* (1976). Direção de Jom Tob Azulay.

*O Pasquim: a subversão do humor* (2004). Direção de Roberto Stefanelli.

*Rogério Duarte, o tropikaoslista* (2018). Direção de José Walter Lima.