

Tropicalismo e cinema: uma “transa” que começou na Bahia

Givanildo Brito Nunes
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Bahia, Brasil
Endereço eletrônico: gilbritonunes@gmail.com

Edson Silva de Farias
Universidade de Brasília, Distrito Federal, Brasil
Endereço eletrônico: nilosed@gmail.com

1704

Palavras-chave: Tropicalismo. Cinema. Transa. Bahia

INTRODUÇÃO

Consideramos que a presença do Tropicalismo na música popular brasileira deve muito à influência do filme *Terra em transe*, lançado por Glauber Rocha em 1967, mesmo ano em que as canções “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” irromperam no Festival de Música da TV Record, nas vozes de Caetano Veloso e Gilberto Gil. No entanto, as relações entre o movimento tropicalista e o cinema vão muito além dessa influência inicial sentida por Caetano ao assistir pela primeira vez ao filme de Glauber.

Caetano Veloso mantinha uma relação íntima com a sétima arte. Antes de se decidir profissionalmente pela música, fora crítico de cinema (Veloso, 2005), sonhara ser cineasta (lançaria seu único longa-metragem, *O cinema falado*, em 1986) e, com o tempo, dedicou-se a compor trilhas sonoras para filmes. Mantinha ainda uma relação de respeito e admiração pela autoridade intelectual que Glauber já ostentava desde os tempos da Bahia, quando Caetano era um estudante recém-chegado do interior, e Glauber, já o elogiado diretor de *Barravento* (1960-1962). Porém, antes mesmo de ser afetado pelo Cinema Novo, o compositor, ainda adolescente, frequentava os cinemas de Santo Amaro da Purificação, onde também fora atingido afetivamente por filmes europeus – e especialmente pelo Neorealismo italiano, expressado em obras de Federico Fellini. Já vivendo em Salvador, munira-se dessas experiências para se juntar à equipe do jornal *Diário de Notícias*, como crítico de cinema, e às discussões

Realização:



Apoio:



promovidas por Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia. Antes de existir, portanto, o Tropicalismo “transou” com o cinema – e essa “transa” se iniciou na Bahia.

METODOLOGIA

Há uma relação entre o processo criativo de Caetano, como integrante do álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* (1968), e o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica, à qual o Tropicalismo seria tributário. Analisamos essa interação à luz dos conceitos bourdieusianos de *habitus* e campo, observando a maneira como as estruturas subjetivas e as circunstâncias objetivas se complementam e se traduzem em práticas sociais. Também recorreremos a Norbert Elias (2002), quando o autor trata da transmissão e a incorporação de saberes entre indivíduos de forma intrageracional ou intergeracional. O conceito de *habitus* sugere uma “segunda pele” que os agentes incorporam ao longo de suas trajetórias sociais. É uma memória corporal que se manifesta, muitas vezes, sem que sequer possamos nos dar conta de como ela se constitui. 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 estamos inseridos. As “transas” de que tratamos, conforme a categoria sugerida por Nunes (2022), são as lidas entre o agente e o mundo que o cerca, resultando na incorporação de disposições e na definição do sentido de “individuação”: “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, [...], porque ele me engloba e me abarca: [...]”. (Bourdieu, 2001, p. 159, grifo original) Elias (2002, p. 16) também se refere a essa interação, registrando-a entre indivíduos contemporâneos ou de circunstâncias temporais diferentes: “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”. Assim, a criação envolve o acionamento das disposições, o que resulta nas tomadas de posição que podem ter, como consequências, as criações artísticas. É a partir da alteridade que somos estimulados a pensar e a criar, num processo de aprendizado e acúmulo de informações que nos leva à nossa formação como indivíduos, a partir da memória acumulada nas trocas simbólicas de cada um de nós. Essa memória, à qual Bourdieu não se referiu

Realização:



Apoio:



especificamente em seu universo teórico, é aquela a que ele nos remete ao rerepresentar a noção de *habitus*¹.

Encontros são embebidos da memória que se mobiliza mediante as afecções. E, no que se refere aos afetos, cabe registrar a contribuição de Henri Bergson, que fornece bases para a ideia de que o “arrebato” que precede a emoção criadora se deve à entrega do indivíduo à mobilização afetiva. 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. Bergson (2005, p. 51) critica a suposta dualidade entre razão e emoção, optando por permear todo o ato de criar com a afecção: “Criação significa, acima de tudo, emoção”. Ainda segundo o autor: “É ela [*a emoção*] que impele a inteligência em frente [...]” (Bergson, 2005, p. 52)

Os encontros são condições para que a “emoção criadora” se manifeste. Afinal, qualquer indício de afeto que possa ser identificado por nossas vias sensoriais é provocado no decorrer de uma “transa” em que tenhamos tomado parte. O termo “transar” contém aqui um significado diferente de seu sentido contemporâneo – a mera alusão a uma relação sexual. Diz respeito a qualquer encontro de afetos, mobilizados e capazes de mobilizar os agentes nela envolvidos. Ou seja, apropriamo-nos do termo de maneira aproximada ao sentido que este continha entre as décadas de 1960 e 1970, período histórico que compreende os eventos analisados aqui. Tais “transas” 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, consideramos 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. Interessa-

¹ Em *O poder simbólico*, Bourdieu explica que sua noção de *habitus* pretende se afastar de dualismos que, nas análises entre o que o autor chama de estruturas subjetivas e circunstâncias objetivas, conferiam predominância a uma dessas partes, em detrimento da outra. “[...] Tal noção permitia-me romper com o paradigma estruturalista, sem cair na velha filosofia do sujeito ou da consciência, a da economia clássica e do seu *homo economicus* que regressa hoje com o nome de individualismo metodológico. Retomando a velha noção aristotélica de *hexis*, convertida pela escolástica em *habitus*, eu desejava reagir contra o estruturalismo e a sua estranha filosofia da acção que, implícita na noção levi-straussiana de inconsciente, se exprimia com toda a clareza entre os althusserianos, com o seu agente reduzido ao papel de suporte [...] da estrutura; [...]” (1998, pp. 60-61). O autor defende que o *habitus* “é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital” (1998, p. 62, grifo original), e que essa noção “serve para referir o funcionamento sistemático do corpo socializado” (1998, p. 62). Sua intenção, portanto, era “sair da filosofia da consciência sem anular o agente na sua verdade de operador prático de construções de objecto” (1998, p. 62).

Realização:



Apoio:



nos a potência que as manifestações artísticas – especificamente a música e o cinema – apresentam nesse sentido.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Se *Terra em transe*, de certa maneira, preparou Caetano para as discussões que viriam a ser travadas pelo Tropicalismo, outras “transas” anteriores lhe teriam fornecido a “abertura” necessária para absorver o filme de Glauber. Tais experiências ocorreram ainda em Santo Amaro da Purificação, quando ele se mantinha atento à efervescência cultural que ocorria em Salvador – para onde se mudou em 1960, a fim de prosseguir nos estudos. Na capital, imergira-se no ambiente cultural da então Universidade da Bahia – atual Universidade Federal da Bahia (UFBA) –, então sob a gestão do reitor Edgard Santos. Nessa época, conheceu o diretor de teatro Álvaro Guimarães, com quem colaborou na direção musical em espetáculos teatrais e num curta-metragem.

Caetano também se tornou colaborador do *Diário de Notícias*, em cuja redação já atuavam Glauber Rocha e Orlando Senna, personagens do cenário de ebulição cinematográfica que ele acompanhava. Décadas mais tarde, Senna (Leal, 2008, p. 98) recordaria: “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”. O jovem Caetano chegara a colecionar recortes do *Diário de Notícias* com os artigos assinados por Glauber. O contato com a obra do líder do nascente Cinema Novo significara, para ele, certo amadurecimento em sua relação com a sétima arte – o que sofisticaria sua visão sobre o assunto.

Na infância, em Santo Amaro, Caetano costumava frequentar os cinemas da cidade. Reforçava esse interesse com a leitura de reportagens e críticas nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, bem como de textos sobre o tema no jornal *A Tarde*. Esse hábito se fortalecera desde que, aos 15 anos, passara por uma espécie de “transe” estético ao ver *La strada*,² de Federico Fellini. O compositor inclui essa experiência entre as que lhe afetaram de forma definitiva, equiparando-a àquela que considera a maior de todas:

² *La strada* foi lançado em 1954. No Brasil, recebeu o título *A estrada da vida*. É a história de Gelsomina (Giulietta Masina), uma moça que é vendida pela mãe a Zampanò (Anthony Quinn), 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.

Realização:



Apoio:



ter ouvido João Gilberto (Veloso, 2017). Trata-se de 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. Todo esse processo é permeado pela memória, condição essa que garante ao agente as condições plenas para lembrar e, novamente, criar.

CONCLUSÕES

Da perspectiva apresentada, não é exagero dizer que as propostas formais do Tropicalismo já teriam sido encontradas por Caetano, ainda que de forma incipiente, enquanto viveu em Salvador, antes de 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, aconteciam na própria Salvador, cujo caldo de cultura era engrossado pelos artistas de vanguarda trazidos da Europa para a Universidade da Bahia pelo reitor Edgard Santos. Ao mesmo tempo, agitadores culturais locais, como Glauber, 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 e “terceiro-mundista” (sem que os “fragmentos” da miséria nacional fossem desprezados; antes, eram elementos constitutivos dessa narrativa).

Atento a esses sinais, Caetano aprendeu sobre as vanguardas artísticas com Lina Bo Bardi, muito antes que a obra “Tropicália”, de Hélio Oiticica, lhe fosse apresentada pelo fotógrafo e futuro cineasta Luiz Carlos Barreto (Calado, 1997). 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”, citadas na canção “Tropicália”. O Tropicalismo incorporaria tais elementos e os poria em contraste, 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 acúmulo informacional entrou em erupção

Realização:



Apoio:



durante a tempestade criativa tropicalista, ecoando pelos ares os saberes absorvidos ao longo das curvas dessa trajetória – desde a Bahia.

Posteriormente, Caetano se reuniria com seus companheiros de viagem – Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e a irmã Maria Bethânia, entre outros – e, já no Rio de Janeiro, o chamado “grupo baiano” começaria a se engajar em outros embates simbólicos.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Tradução: Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ELIAS, Norbert. **Teoria simbólica**. Tradução: Paulo Valverde. São Paulo: Ed. Celta, 2002.

LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Cinema Brasil).

NUNES, Givanildo Brito. **Memória, afeto e criação: as transas do grupo baiano, da Bossa Nova à discoteca**. 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.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Edição Comemorativa de 20 anos.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Organizado por Eucanaã Ferraz.

Realização:



Apoio:

