

Cinco anos entre os bárbaros [1972-77]: corpo, cidade, canção *

Projeto de pesquisa e de extensão

Promoção: gabinete da reitoria da UFBA

Instituições envolvidas: UFBA/UNEB/USP/UFRJ

Palavras-chave:

corpo, cidade, canção, arte, cotidiano, contracultura, desbunde, curtição

"a memória é uma ilha de
edição"

"ALFA-ALFAVELA-VILLE"

Waly Salomão

Boa parte da energia conservadora que arrastou o Brasil para o abismo político e social, nos últimos anos, se deve a uma reação moralista à re-emergência de outros corpos nos espaços públicos das nossas cidades. Seja em Paradas LGBTQ+, em blocos de carnaval de rua, em shows musicais, em manifestações políticas, ou em movimentos de ocupação de edifícios vazios ou de espaços públicos, sinais de maior liberdade e diversidade social e sexual, nas ruas, foram cada vez mais crescentes. Pois, se a partir dos anos 1980, com a implantação do neoliberalismo no mundo, e o surgimento da Aids, houve um avanço conservador, por outro lado, o crescimento mais recente de pautas afirmativas trouxe o tema (e a prática) da desrepressão comportamental de volta ao centro do debate. Outras formas de experimentar a vida, o corpo na cidade, e maneiras de interação interpessoal se mostram, também, extremamente políticas. Isto é, a reação e a afirmação política passam necessariamente pela estética e pela descompartimentação dos corpos e das mentalidades. Eis aí uma percepção, aguda no presente, que nos leva a repensar a atualidade do contexto libertário e "desbundado" dos anos 1970. Período que se seguiu à abertura em fúria do final da década

anterior, na combinação explosiva entre experimentação artística e vivencial, por um lado, e violenta repressão de estado, por outro. Choque de experiências que, como observou Zé Celso Martinez Corrêa (1977, in: CORREA, 1998, p.125), colocava o corpo no centro da questão: "68 foi, acima de tudo, uma revolução cultural que bateu no corpo. Foi um movimento de ruptura, de descolonização em que a decisão individual (voluntarismo) era importantíssima. Independência ou morte. Era o corpo que arriscava; foi o corpo que arriscou; foi o corpo que avançou; foi o corpo que foi torturado também. E é o corpo que está até hoje sentindo o frio do exílio, longe dos trópicos... E a experiência da sobrevivência na noite desses anos, sua memória, está gravada no corpo... Qualquer análise que se queira fazer de 68 terá que partir desse dado".

As diferentes experiências urbanas também estão gravadas nesses corpos "que arriscavam", a própria experiência mais libertária das cidades ficava inscrita, em diversas escalas de temporalidade, nos corpos daqueles que as experimentam, e dessa forma também os forjavam. Assim, as cidades não só deixavam de ser meros cenários, mas, mais do que isso, elas também ganhavam outras possibilidades de usos menos repressivos partir do momento em que passavam a ser praticadas por esses outros corpos livres que desviavam dos interditos repressores. O próprio nome que a contracultura ganhou entre nós – desbunde – está, como explicou Caetano Veloso (1997, p.469), diretamente relacionado ao corpo - "a bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência" – e às cidades: "Salvador – com seu Carnaval elétrico e libertário – tornou-se a cidade preferida dos desbundados. Mas o Rio tinha feiras hippies e São Paulo bairro de roqueiros"

A presença das cidades nas canções também é frequente e determinante, por vezes essas são as verdadeiras protagonistas e, talvez, o melhor exemplo disso seja o próprio Caetano, uma vez que não seria exagerado afirmar que ele é o compositor brasileiro que mais fez canções em homenagem explícita a cidades: Londres ("London, London"), Nova York ("Manhatã"), São Paulo ("Sampa"), Brasília ("Flor do Cerrado"), Rio de Janeiro ("Paisagem Útil", "O Nome da Cidade", "Meu Rio"), Salvador ("Beleza Pura"), Aracaju ("Aracaju") e Santo Amaro da Purificação ("Trilhos Urbanos", "Purificar o Subaé"), além

das que sobrevoam muitas delas, como "Vaca Profana" e "Tapete Mágico", e outras, ainda, que tratam do problema filosófico da sua existência ritual, como "Aboio" e "Cantiga de Boi". Aliás, justamente ao comentar essa última questão, o cantor e compositor nascido em Santo Amaro da Purificação, no recôncavo baiano, observa (In: FERRAZ, 2003, p.18): "Amo a palavra CIDADE. Amo cidades. Me sinto um ser urbano". Corpos, cidades e canções estão intimamente imbricados e se tornam indissociáveis.

*

Em 1972, com a volta definitiva de Caetano Veloso e Gilberto Gil ao país, um conjunto diverso de artistas locais que já estavam desenvolvendo uma série de trabalhos experimentais se sente ainda mais energizado, o que parece ter alçando os dois compositores baianos ao nível de "superastros", não só pelas suas canções, mas pelas entrevistas e por seus comportamentos "desbundados". Ao mesmo tempo, seus antigos fãs cobram posturas musicais e, sobretudo, políticas, alinhadas a um discurso de "esquerda" mais tradicional. Entretanto, a despeito do reconhecimento da importância do Tropicalismo – para muitos o tropicalismo foi um modismo ou etiqueta (como prefere Haroldo de Campos) que diferiria da Tropicália, consideramos aqui o movimento como um reunião de diferenças por vezes bastante contraditórias – , é comum encontrar entre os participantes do movimento, e também entre alguns dos principais críticos do período, a ideia do esgotamento das forças criativas (estéticas e políticas) dos anos 60, e do surgimento de uma outra cena que exigia, por sua vez, novas invenções de enfrentamento sintonizadas com os fluxos contraculturais globalizados – *hippies, flower power, stonewall, gay pride, black power*, descolonizações africanas, entre vários outros –, envolvendo uma necessária reinterpretação da cultura brasileira. Renovando a potência da crítica, nos artigos "Os Abutres", "Caetano como Superastro" e "Bom Conselho", escritos em 1972, Silviano Santiago desloca a análise para o que estava sendo escrito naquele momento, incorporando entrevistas, canções e o próprio comportamento dos artistas afinados àquilo que nomeou de "estética da curtição". O ensaísta, no primeiro dos textos citados, distingue os dois momentos culturais, de 1968 e 1972: "Esse deslocamento da problemática política e moral para o plano do artístico marcará sem dúvida

alguma a diferença básica entre os tropicalistas de 68 e o grupo de artistas que em 72 desabrochou” (SANTIAGO, 1978, p.128).

Posição que também encontramos em outro texto crítico da época, “O minuto e o Milênio ou por favor Professor, uma década de cada vez”, em que o ensaísta e músico José Miguel Wisnik (1979, p.22) escreve: “Se o tropicalismo é o sonho da abertura de um baú (que precede o fechamento político de 68) que contém as quinquilharias, as traquitandas e as maravilhas acumuladas ao longo de uma história recalcada, a volta do exílio contém a consciência de que não há mais aquele baú a abrir, que o processo produtivo acelerou os signos culturais numa centrífugadora, e que os seus movimentos reais não podem ser percebidos em centros localizados, nem em linhas retas, mas em círculos abrangentes.”

Percepção semelhante aparece numa entrevista de Torquato Neto, publicada no jornal “Opinião” de 1971 (in: RASEC, 2004, p.202), em que o jovem poeta discorre sobre a Tropicália: “Não, não existe. De maneira nenhuma. Ela se autoliquidou, como movimento. Mas a verdadeira Tropicália, o Brasil, continua em processo. Nosso trabalho tinha que ser aquele mesmo, tinha que abrir as portas para que o resto do pessoal sentisse que ainda havia liberdade de criação. Caetano e Gil sofreram bastante e tiveram que sair do Brasil por um tempo. Agora Caetano voltou, eu estive por aí fora, cada um seguiu seu rumo e, hoje em dia, é só música que existe. O grupo acabou”. Em 1970, Torquato Neto, de volta de Londres, é internado num hospital psiquiátrico e, em 1972, ele se suicida. Era a madrugada seguinte a seu aniversário de 28 anos; era o final trágico do alegre Tropicalismo e, talvez, o início da “verdadeira Tropicália, o Brasil”. Em 1972, também foi lançado Câncer, o filme experimental, rodado ainda em 1967, baseado na improvisação de Glauber Rocha, com Hélio Oiticica no elenco. No texto “Parangolé Síntese”, escrito em Nova York, também em 1972, Oiticica diz que o “PARANGOLÉ - programa” eram “situações-concreções definidas como programas circunstanciais de situações ambientais-grupais-de-rua”.

Na procura de novas práticas e enunciações, experimentava-se a produção de imagens, possibilitada pelo sucesso do super-8; o formato das canções, esgarçadas pela ampliação das técnicas de gravação; a escrita criativa, tensionando a sintaxe e as folhas em branco do tabloide ou do livro. Há um

interesse generalizado pelas novas possibilidades técnicas de registro, gravação e reprodução de sons, imagens e textos, ampliando a elaboração e o consumo de obras experimentais. Permeia a década uma ideia (utópica?) de que a técnica transformaria a todos em artistas. Até Glauber Rocha (in: TORQUATO NETO, 2004, p. 202), em entrevista para a revista *Interview* de Andy Warhol, quando de sua passagem por Nova York - reproduzida em 1971 na coluna "Geleia Geral" de Torquato Neto - mostra-se entusiasmado pela exploração técnica da máquina de Super-8: "Quero liquidar com todas as teorias de montagem, tempo, gramática fílmica etc. Isso tudo já se transformou numa linguagem. Eu quero liquidar essa linguagem e partir de volta a um *approach* bem primitivo, bem criança. Sem conceituações. Buñuel falou que qualquer tipo de filme já é uma resposta a um princípio onírico, uma espécie de sonho. (...) Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante do que a montagem. A montagem reprime as imagens e os signos. A imagem deve determinar a montagem como um sonho, onde as imagens devem levar você diretamente a outras imagens. (...) O cinema agora é feito por cineastas, filmmakers, e eu quero que ele seja feito por todo mundo. Super 8...Oito crianças...Isso será o cinema liberto"

Embora espalhados pelo Brasil - precisamos ainda de uma historiografia mais abrangente sobre o período - faz-se evidente a concentração desse novo "ativismo" nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Pode-se dizer, numa *boutade*, que a primeira cidade contracultural brasileira foi Londres. Ali se formou, em torno de Caetano, Gil e as respectivas famílias, um grupo grande de intelectuais, músicos, escritores e artistas plásticos, numa intensa e produtiva rede "underground" que foi registrada no filme "O Demiurgo" de 1970, dirigido por Jorge Mautner. Numa carta para Lygia Clark, escrita pelo artista plástico Hélio Oiticica, datada de 23 de dezembro de 1969, há uma descrição do enclave brasileiro (in: CLARK, 1998, p.130): "Em Londres, as coisas andam meio mortas. A não ser pelos músicos Tropicália, cuja casa virou reduto aonde todos vão; Mike Chapman e Edward Pope, Trixie (que lhe adora), Jill, todo mundo hippie vive lá, onde tivemos filmagem para a tv alemã. Caetano estava dizendo outro dia: 'tenho loucura por conhecer essa mulher'. Portanto, se vier a Londres, procure-os".

No Brasil, circulando pelos centros urbanos, escritores, cineastas, compositores, potencializaram novos valores e práticas estéticas e políticas que implodiram os estilos de vida urbana que imperavam nos anos 70. Livros, LPs, comunidades, jornais e revistas alternativas, multiplicam-se nas cidades que formavam o triângulo do “udigrudi” nacional. Caetano Veloso (1973, p.127), numa entrevista de 1973, chama a atenção para uma nascente cultura urbana, alavancada pela economia e os novos meios de comunicação: “Eu tenho interesse pela descentralização, acho mais saudável, mais democrática. (...) Sei que é possível uma cidade produzir maior número de pessoas criativas etc. por causa de sua formação cultural, sua tradição, por causa de vários elementos que possam estar em jogo. Mas essa cidade só permitirá uma verdadeira produtividade se tiver um nível econômico razoável. Tenho a impressão que essa descentralização cultural depende de coisas muito maiores que essas discussõezinhas, aliás simples e nada perigosas, da área cultural (...) as capitais dos estados brasileiros parecem ter hoje a necessidade, por causa da condição econômica a que chegaram, de uma vida cultural local não provinciana. A outra coisa é que há uma cultura urbana no Brasil que é o rádio, a televisão, a imprensa, livros, produções de cinema, tudo centrado há muitos anos no Rio e em São Paulo por condições econômicas. Mas hoje as condições econômicas de outros lugares estão permitindo que uma necessidade de criatividade local apareça, tá entendendo? Sem dúvida há uma cultura urbana no Brasil que não quer ser mais provinciana. Ela quer existir no mundo”.

Entretanto, a melhor definição das relações dessa geração com a vida urbana parece ter sido expressa pelo artista plástico Hélio Oiticica, quando de Nova York – cidade que também abrigou diversos artistas brasileiros durante a ditadura militar – escreve uma carta para Torquato Neto, que foi publicada, em 1972 na coluna “Geléia Geral” do poeta piauiense. Ao comentar o trabalho de escrita de Waly Salomão, Oiticica (in: TORQUATO NETO, 2004, p.367) aponta a superposição fantasmática de vivências urbanas, não identitárias, que mobiliza o poeta: “WALY-BAHIA fallen-angel no Rio: seu sotaque não é de Jequié, é de ALFA-ALFAVELA-VILLE: RIO – S. CARLOS: *desfolk* da panorâmica carioca: RIVERA IN JANUERO”, E, ao fim, arremata: “ALFA-ALFAVELA-VILLE é a descoberta multidimensional de níveis urbanos nessa

experiência da sua luta com a palavra escrita". Trata-se do que foi chamado de "Environmental" na contracapa super colorida da revista Navilouca (número único de 1974) com fotografias do grupo capitaneado por Waly Salomão, mais conhecido na época como Sailormoon, nas areias da praia de Ipanema, com letras enormes vermelhas – ALFA- ALFAVELA – e douradas: VILLE. Para além do poeta e de sua investida literária, encontramos aí, todos aqueles que cruzam arte e vida urbana no Brasil nos anos 1970.

Em São Paulo, Tom Zé, Jorge Mautner, Rita Lee, Péricles Cavalcanti, a companhia Teatro Oficina e os poetas Haroldo e Augusto de Campos; no Rio de Janeiro, com a dupla musical Jards Macalé e Waly Salomão, este último com o livro "Me Segura Qu'Eu vou dar um Troço" (1972), Torquato Neto e Luiz Carlos Maciel com as colunas no "Última Hora" e no "O Pasquim" respectivamente; em Salvador, com o jornal "Verbo Encantado", sob a direção de Armindo Bião; a comunidade hippie de Arembepe, imortalizada por Beto Hoisel; o escritor Gramiro de Matos e seu livro "Urubu-Rei" (1972); os poemas de Antônio Risério em suas incursões por Arembepe; a renovação do carnaval de rua e da presença negra dos Filhos de Gandhi pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil; a produção literária e imagética (super-8) de José Agrippino de Paula com a dançarina Maria Esther Stokler, acompanhada de perto pela futura crítica Evelina Hoisel; as experiências musicais de Walter Smetak na Escola de Música da UFBA; a revista Metanóia editada por Almandrade, Haroldo Cajazeira, Marcus do Rio e Iracema Villalba, estudantes da UFBA dos cursos de arquitetura, filosofia, psicologia. Em 1972, o próprio Jorge Mautner (1972, in: RASEC, 2004, p.153), ao retornar ao país, descreve o "clima" de movimentação cultural brasileira: "Você vê que tá surgindo mil coisas novas, a própria vinda de Caetano e Gil. Acho que tá havendo toda uma efervescência incrível, pelo menos neste ano de 72 – cheguei aqui há uns meses e vi uma animação em todos os lugares, um grande espírito de criatividade pra explodir, uma ânsia, um movimento, um tumulto, um interesse, mudanças...Então eu acho que isso parece uma coisa fervendo assim, criativa, que dá essa impressão de que vai explodir, principalmente na música, mas também em todos os níveis, de cinema, teatro"

Formavam uma franja viva, uma ranhura criativa, que investia na invenção da vida, nas novas formas de constituição do sujeito e de sua fusão num campo estético. Postulava-se menos o espelhamento moral dos anos 60, e mais os desdobramentos estéticos da existência: uma inquieta e agônica ontologia do presente. Em 1970, Waly Salomão, preso por porte de maconha em São Paulo, inicia a escrita do livro "Me segura qu'eu vou dar um troço", posteriormente publicado no ano de 1972. Exercício criativo de demolição das fronteiras entre ensaio, prosa e poesia, em que traça o perfil dramático do "sujeito" contracultural num devir permanente: "Será o eu de uma pessoa uma coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo? Acaso muitos dos elementos que o constituem não pertencem a um mundo que está na sua frente e fora dele? A ideia de que cada pessoa é ela própria e não pode ser outra não será algo mais que uma convenção que arbitrariamente deixa de levar em contas transições que ligam a consciência individual à geral? Individualidade aberta (imitação, sucessão)" (SAILORMOON, 1972, P.13). Nesse mesmo livro emblemático Waly chega a fazer um "Roteiro Turístico do Rio", que obviamente não tinha nada de turístico e que relatava, de forma fragmentária e imagética, como nas letras das canções, suas errâncias pela cidade. Ele assim começa o texto chamado "Diário Querido" (1972, p. 97), em referência clara a Oiticica: "eden edenias edenidades: Gosto de zanzar zanzar feliz zanzar no aprazível ar passeios grandes espaços latifúndios nalma".

Por fim, o próprio corpo se torna esse lugar privilegiado para a modulação de novos comportamentos, da deriva dos gêneros sexuais, das viagens místicas e lisérgicas, do contato e reencantamento da natureza. As práticas experimentais que atravessam a corporalidade arriscam o ultrapassamento de suas instâncias "civis" e buscam a transgressão de suas formas, em deslocamentos, metamorfoses, jogos. Sempre uma estética precária, jamais uma moral identitária. Ao chegar no Brasil, vindo do exílio londrino, a "performance" musical e cotidiana de Caetano Veloso (1973, In: LUCCHESI, 1993, p. 293) provoca um intenso debate: "No primeiro show, no Rio, imitei Carmen Miranda, coisa que fazia em Londres. Aqui o fato se tornou imediatamente um problema. Fiz aquilo como uma citação. Era mais um brasileiro cantando inglês no exterior. Lá isso não pareceu frescura, mas uma

lembrança nostálgica e irônica de Carmen Miranda e nada mais que isso. Agora, no Brasil, o público e a imprensa não tiveram a inteligência de perceber o sentido da homenagem. Ficaram muito mais preocupadas com a minha desmunhecação no palco. Não estou interessado nisso. Acho graça. Quando o público riu, fiquei assustado e vi que no Brasil, algo havia mudado. Quanto à reação da imprensa, foi a que pode ter. Ela, de um modo geral, é precária, meio triste, se repete muito. Acho que falta imaginação”

O que todos parecem perceber – compositores, público, críticos - é que a nervura acesa da década, no âmago das convulsões do período, está presente na membrana delicada das canções. Na escuta do que não tem nome. Instaurando um campo insuspeito de luta e desvio, de abalo ao que é institucionalizado e normalizado. Como no texto “Unidos na Mentira”, de 1979, em que o crítico José Miguel Wisnik (1980, p.157), ao analisar o ensaísmo musical de Mário de Andrade, destaca “a relação entre música e sociedade como um campo de combate onde se deparam contentes e descontentes, conformistas (os “donos-da-vida”, as “personagens classe-dominante”) e inconformistas (ora vanguardas estéticas, ora políticas)”.

Mas a canção é também acontecimento, mantra, epifania do instante, atravessando o segundo em direção ao milênio. Escrevendo em 1975, no jornal Movimento, sobre a música popular brasileira, José Miguel Wisnik opera uma leitura dos compositores da cena contracultural, empreendendo uma análise inovadora das canções, que ele identifica como uma importante rede de significações, literárias e musicais, que concentra a “sensibilidade” do final dos anos 70. Mais do que isso, a canção é a possibilidade de ouvir o país em suas formas mais insuspeitas. No artigo “Caetano Veloso e o sexo dos anjos” ao refletir sobre o retorno dos tropicalistas ao Brasil, Wisnik (1975, p.25) escreve que “A volta de Caetano Veloso simbolizava, mais do que a recuperação do compositor discutido e rejeitado em 68, o fato de que a poesia e a música poderiam, mais uma vez, dar **sentido** à vida, ao tempo, à história.”. Ao final do texto, comentando as canções e o lirismo dos discos *Joia* e *Qualquer Coisa*, o crítico toca no que parece ser o conjunto da empreitada comportamental dessa década, o “programa” aberto e anárquico de expansão da vida. A potência imperiosa das canções do período, condutoras e problematizadoras da vida. No momento do enfrentamento da

ditadura militar essa ideia encontra resistências, segundo o crítico (1975, p. 25): “se grande parte das pessoas, de modo consciente ou não, vive em função de que a vida humana está controlada e reprimida, Caetano parece afirmar que ninguém pode controlar efetivamente a vida.”.

A canção vai do long-play até o apossar-se do corpo, favorecendo o transe: desde a escuta solitária ao espaço músico-visual, ritualístico, do show. No texto “A todo vapor”, de 1971, da coluna “Geléia Geral”, Torquato Neto (2004, p. 274), evoca essa encarnação ritualística da canção no celebrado e concorrido show-happening “A Todo Vapor”, da musa da época, a cantora Gal Costa, dirigido pelo poeta Waly Salomão: “Daí, meninos, que é bom não perder o show. Não há nada melhor, atualmente na Música Popular Brasileira extra-exaltação. Nada melhor do que Gal: nada mais liberto, mais à vontade, mais maneiro, mais pesado. Essas coisas todas que irritam os bobões tropicalistas brasileiros. Essas transas que se deve transar agora, enquanto tem Gal por aqui. As músicas mudam e o show é novo, quente e belo. Quem pode pode, quem não pode se sacode”.

Ainda no texto “Caetano Veloso e o sexo dos anjos”, Wisnik (1975, p.25), também destaca a inflexão corporal da canção: “Enquanto o corpo passava a falar com maior intensidade a voz se calava, em parte, para o discurso. A fala passou a ser da poesia, da música e da dança: da palavra, do som e do corpo conjugados.”.

A escrita historiográfica está sempre se reescrevendo e, a partir dos perigos do presente, se desdobra sobre as coisas com olhos renovados, deslocando certezas, provocando os vivos, perscrutando a “voz” dos mortos. O historiador Paul Veyne disse certa vez que a historiografia se move ou pela descoberta de novas “fontes”, ou pela invenção de novas perguntas. O presente espesso que atravessamos – como na alegoria dos anos de chumbo, “tão espesso que poderíamos cortá-lo com uma faca!” – nos incita a conversar, pesquisar, indagar, acolher, a todos aqueles que no esforço fatal – “FATAL” – de enfrentar um tempo adverso e cruel, experimentaram com arte, coragem e ousadia a tarefa de reinventar e, mais uma vez, expandir a vida. Não iremos repetir o que foi feito nos anos 70, nem evocar mais um esforço “memorialístico” e “traumático”, além de inócuo. Entretanto, talvez, através daquelas experiências, inquirir radicalmente a nossa própria condição

e avaliar, no presente, as nossas potências criativas quanto ao problema central desses novos “tempos difíceis”: reinventar a vida que vivemos.

*

Se 1972 marca a volta de Caetano Veloso e Gilberto Gil do seu exílio londrino, junto com o lançamento dos extraordinários álbuns *Transa* e *Expresso 2222* – logo em seguida ao lançamento, por Gal Costa, do disco *Fa-Tal - Gal a todo vapor* (1971), marco do início do “desbunde” nas praias da Bahia e do Rio de Janeiro –, o ano de 1977 é o momento em que os dois cantores-compositores visitam a África pela primeira, no Festival de Arte e Cultura Africana realizado em Lagos, Nigéria. Logo em seguida, e como consequência direta dessa experiência, lançam os discos *Bicho* (que faz uma importante turnê com a Banda Black Rio) e *Refavela*, incorporando sonoridades africanas, e tematizando a experiência urbana dos blocos de BNH e das favelas. Estão lançadas, aí, entre Londres e Lagos, as sementes de uma transformação urbana radical operada no *Back in Bahia*, em Salvador, com a recuperação de blocos afro, e a gestação de uma outra forma de autoestima das populações negras no espaço da cidade. Algo que se espalha da Bahia para outras grandes metrópoles brasileiras, e, de alguma forma, está na base de toda a postura de afirmação comportamental recente, citada aqui no início, e que tanto incomodou (e incomoda) os setores conservadores de nossa sociedade. Com essa volta em espiral, esse projeto desenha seu ciclo temporal, que não é linear. E, assim como no período dos ditos “cinco anos entre os brancos” (1959-64), em que Lina Bo Bardi esteve em Salvador e foi expulsa pelo autoritarismo dos representantes locais da ditadura militar, é possível perceber quantas temporalidades múltiplas cabem em apenas meia década.

A pesquisa observa que no período houve uma incessante produção escrita e musical. Diversos autores escreveram sobre a canção popular concomitante a uma expressiva produção de discos. Localiza-se, até então, um conjunto mínimo de 34 livros, sendo: fascículos comercializados em bancas de revista da coleção “História da Música Popular Brasileira” e “Nova História da Música Popular Brasileira”; revistas, como a “Revista de Cultura Vozes” e a “A História e a Glória do Rock”; livros de jornalistas, dentre eles Ana Maria Bahiana e Tarik de Souza; livros de compositores/artistas, particularmente

os organizados por Waly Salomão e Antônio Risério, que trazem os ditos e escritos de Caetano Veloso e Gilberto Gil respectivamente; por fim, livros de críticos/pesquisadores, o que indica que nesta década de 1970-1980 o tema canção começa a circular também no meio acadêmico, o que é verificado com autores como Silviano Santiago, Celso Favaretto, Jose Miguel Wisnik, Gilberto Vasconcelos, Afonso Romano Santana, Heloisa Buarque de Holanda, entre outros. No que tange a discoteca, até o presente momento foram levantados um total de 92 discos de dezessete artistas diferentes, dentre eles estão: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Smetak, Tom Zé, Jards Macalé, Walter Franco, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Jorge Ben Jor, Milton Nascimento.

*texto escrito por:

Washington Drummond

Guilherme Wisnik

Paola Berenstein Jacques

Silvana Olivieri

Eloisa Marçola

Referências:

CLARK, Lygia. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. Luciano Figueiredo [org.]; prefácio de Silviano Santiago.

CORREA, Zé Celso Martinez. Longe do trópico despótico. 1977. In: CORREA, Zé Celso Martinez. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998. Cap. 10. p. 125-136. Ana Helena Camargo de Staal [org.].

FERRAZ, Eucanaã [org.]. **Sobre as Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korf. **Caetano. Porque não?: uma viagem entre a aurora e a sombra**. Rio de Janeiro, Leviatã Publicações, 1993.

RASEC, César. **Jorge Mautner em movimento**. Salvador: Do autor, 2004.

SANTIAGO, Silvano. **Uma Literatura nos Trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

TORQUATO NETO. **Torquatália**: Geleia Geral. 2ª ed. São Paulo: Rocco, 2004. Paulo Roberto Pires [org.].

SAILORMOON, Wally. **Me Segura qu' eu vou dar um Troço**. Rio de Janeiro: GB, 1972. José Alvaro, editor.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1973. Waly Salomão [org.].

_____, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel; O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. 1979. In: BAHIANA, A. M., WISNIK, J. M., AUTRAN, M. **Anos 70: 1-Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. E Edit. Ltda, 1979-1980. p. 7 - 24.

_____, Jose Miguel. **Unidos de Mentira**. In: Revista **Coleção Remate de Males**: Ficção em debates e outros temas, Unicamp. Campinas, v. 01, n. 01, p. 157-168, 1980.

_____, Jose Miguel. Caetano Veloso e o Sexo dos Anjos. **Movimento**. São Paulo, p. 25-25. 14 jul. 1975.

Como citar:

DRUMMOND, Washington, et. al. Cinco anos entre os bárbaros [1972-77]: corpo, cidade, canção. **Pesquisa "1972-1977 Cinco anos entre os Bárbaros: cidade, canção, corpo"**, 2022. Disponível em: <www.desbunde.ufba.br>

Este PDF é um fragmento da pesquisa denominada "1972-1977 Cinco anos entre os Bárbaros: cidade, canção, corpo". O projeto é realizado por equipes de pesquisadores de diferentes campos (arquitetura, urbanismo, história, artes, letras, música) de grupos de quatro universidades públicas (UFBA, UNEB, USP e UFRJ), sediadas nas três cidades estudadas Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, e conta com o apoio da reitoria da Universidade Federal da Bahia, por onde passaram muitos dos atores desta história, ainda pouco narrada, que pretendemos (re)montar, como uma forma de atualizá-la criticamente.

Para maiores informações acessar www.desbunde.ufba.br