



ARTIGOS LIVRES

13 *Memória, Afeto e Criação: as transas do grupo baiano, da bossa nova à discoteca – Uma síntese (Memory, Affection and Creation: the “transas” of the Bahian group, from bossa nova to disco – A synthesis)*

*Givanildo Brito Nunes*¹

1. Mestre e doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação cultural e do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento – CMD, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UnB.

Email: gilbritonunes@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1639-3211



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-chaves: 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 theirsself, 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.

Keywords: Transa; Grupo Baiano; Way; Memory; Affection; Creation



Num trabalho acadêmico que se propõe a reunir, já no título, a tríade “memória, afeto e criação”, é preciso antecipar que o propósito, sobretudo, ao longo da trajetória de pesquisa que resultou na tese *Memória, afeto e criação: as transas do grupo baiano, da bossa nova à discoteca*, apresentada em agosto de 2022 ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, foi elaborar uma análise sobre o ato de criação. Neste artigo, no qual elaboramos uma ligeira síntese do conteúdo do trabalho, 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), 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 permanente de influências entre disposições subjetivas e 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: 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, 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, 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.

As “transas”

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”. Na primeira parte da tese, foram tratados 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 desaguaram 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 estão 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.

A discussão teórica

Abordamos 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). 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 esperamos tornar minimamente familiar a quem já avança por estas linhas. Aos fundamentos teóricos que sustentam a pesquisa, baseados em 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 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 pela pesquisa – um leque de significações bem mais ampliado. Podia-se referir a uma heterogênea série de coisas – inclusive o ato sexual. É assim que tal termo se sustenta na



acepção defendida por este trabalho.

Por exemplo, 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.

“Transas”, em última análise, são encontros – que, em diversos momentos, podem também ser esbarros, pois não há somente harmonia nesses contatos simbólicos entre agentes. Aqui já foi dito 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 “arrebamento” que pre-

cede 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: aqui 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 afec-

ções 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 compó-



sita 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.

A (s) trajetória (s)

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, compreendida enquanto o deslocamento desses agentes num ambiente social. 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.

Tratamos de uma sucessão de eventos biográficos, analisados como deslocamentos em diferentes espa-



ços 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.

O propósito foi 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, identificamos 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



2. 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.

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*² (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.

Ressaltem-se 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 contri-



3. 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

buições 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. Tratamos dos encontros que levaram à formação do grupo e das 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 trazemos, à guisa de epígrafe, uma frase 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”³. Assim, ilustra-se que se inicia o momento em que o “grupo”, já fora de seu espaço 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, a ponto de mobilizarem afetos de modo a provocar reações tão radicalizadas? Um dos pontos em que essas criações artísticas tocavam era a postura existencial problematizada por meio de uma certa diluição dos limites e dos papéis sexuais, aliada a uma certa *androginia*. Isso mobiliza memória, afetos (principalmente) e criações potentes.

Reiterando a poesia musical dos Novos Baianos na canção *Mistério do planeta*, composta por Mo-



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.

raes Moreira e Luiz Galvão: jogando seus corpos no mundo, os artistas do “grupo baiano” deixaram e receberam “um tanto” (uma imagem poeticamente 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). Embalados pela discussão antidualista a respeito da conjunção entre as disposições subjetivas e as circunstâncias objetivas, procuramos nos valer 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.

A “lei natural dos encontros” e algumas descobertas

Podemos elencar as considerações finais a partir da “lei natural dos encontros”, apropriando-nos novamente da criação de Moraes Moreira e Luiz Galvão. Essa “lei”, à qual chamamos de “natural” somente por ter sido escrita dessa forma por seus autores (afinal, está nítido que as “transas” ocorrem ao sabor do devir que rege os eventos sociais, nada tendo de “na-

turais” em sentido de determinismo ou algo do tipo), 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.

Tal “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 trans-



missões intergeracionais de conhecimentos.

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, os quais elencamos a seguir.

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*. (AMARAL, 2021) 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 já parecia se sentir “preparado” para a descoberta do vanguardismo de John Cage no Sa-

lão Nobre da Reitoria da mesma universidade, isso também poderia se dever ao seu contato com a sofisticação moderna que emanava das criações que saíram 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, taí Carmen Miranda*, que levou a Império Serrano ao título daquele ano. A figura ho-

menageada, 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. Cal-



4. 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.

mamente, 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 sambas⁴. (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

5. CHAVES, Leslie. **A vanguarda caleidoscópica do Brasil expressa 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.

sobre a música popular brasileira e é autor de livros sobre o assunto, como *Brutality Garden: Tropicalia 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 tradi-

ção brasileira, eles estão sempre muito atentos 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 fora⁵. (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. En-



6. 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.

7. 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.

tão, 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 brasileira⁶. (DUNN, 2015)

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”⁷.

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, o 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 quan-



to 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 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 a 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 ape-



8. Programa *Conversa com Bial* exibido em 14 de dezembro de 2018 pela TV Globo.

nas 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 televisão⁸ 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 en-



trava 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 cantou Caetano em *Tigresa*, 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

ALONSO, Gustavo. **Simonal**: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga. Rio de Janeiro: Record, 2011. 476 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.

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.



GIVANILDO BRITO NUNES

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.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 452 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**. 2^o Ed. Oeiras: Celta Editora, 2002. 149 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.

MACIEL JR., Auterives. **O Todo-Aberto**: Duração e Subjetividade em Henri Bergson. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2017. 212 páginas.



GIVANILDO BRITO NUNES

MARIA, Júlio. **Elis Regina**: nada será como antes. São Paulo: Master Books, 2015. 424 páginas.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013. 464 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.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

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.

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.

Os Doces Bárbaros (Brasil, 1976) Dir. Jom Tob Azulay. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXef5lyDDwQ&t=5463s>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.