

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISABELA MARQUES FUCHS

**DESIGN GRÁFICO E RESISTÊNCIA CULTURAL EM ROGÉRIO DUARTE
(1962-1971)**

CURITIBA

2018

ISABELA MARQUES FUCHS

**DESIGN GRÁFICO E RESISTÊNCIA CULTURAL EM ROGÉRIO DUARTE
(1962-1971)**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História no Programa de Pós-Graduação em História, Linha de Pesquisa “Arte, Memória e Narrativa”, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Fuchs, Isabela Marques
Design gráfico e resistência cultural em Rogério Duarte (1962 –
1971) / Isabela Marques Fuchs – Curitiba, 2018.
203 f.; 29 cm.

Orientador: Artur Freitas
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Design - Brasil. 2. Memória - Design. 3. Brasil - História -
1964-1985. 4. Tropicália (Música) - Design. I. Título.

CDD 745.981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ISABELA MARQUES FUCHS**, intitulada: **DESIGN GRÁFICO E RESISTÊNCIA CULTURAL EM ROGÉRIO DUARTE (1962-1971)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 21 de Fevereiro de 2018.


ARTUR CORREIA DE FREITAS(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)


ROSANE KAMINSKI(UFPR)


RONALDO DE OLIVEIRA CORREIA(UFPR)



À minha família, pelo eterno apoio.
A Fernando, pelo carinho diário.

AGRADECIMENTOS

A finalização desta pesquisa mostra-me, novamente, que nada é feito sozinho. Este trabalho encontra-se pronto, redigido e feito por conta não de mim, mas do que me cerca: das coisas, das razões, das certezas, das incertezas, dos sons, do que vi, do que vivi, dos lugares, dos dias bons, da risada, da conversa, da caminhada, do sonho. Como forma de agradecimento, sem medo de ser piegas, gostaria de me estender em gratidão às pessoas com as quais trombei no meu caminho.

Aos meus pais, que sempre me acompanharam e sempre me motivaram a continuar os estudos e a mostrar o valor das coisas da vida, das pessoas, do esforço e do trabalho bem feito.

Aos meus irmãos que sempre compreenderam todos meus dilemas, problemas e questões. Que sempre tiveram paciência comigo e que foram as primeiras pessoas a me mostrar o que o mundo tem de bom. Muitos dos sorrisos e escapadelas que precisei ter ao longo deste trabalho foram ao lado de vocês.

Ao Fernando, meu tropeço mais certo e lindo dessa minha trajetória. Meu companheiro e pesquisador notável e admirável, nossas conversas me trouxeram até aqui. Este trabalho é um pouco de nós mesmos. Um pouco das nossas bagunças, da nossa leveza, dos nossos horários trocados, dos nossos quilômetros rodados, das conversas, escapadas para a praia, viagens, chillouts e aventuras que só fariam sentido com você. Tudo só faz sentido com você. Sempre.

Aos meus amigos, pelos papos, cervejas, paciência, pela companhia sempre tão indispensável e pela sequência de ajudas diretas e indiretas no desenvolver deste trabalho. Obrigada pela presença de vocês em alguns dos dias mais queridos da minha vida.

Agradeço ao meu orientador, Artur Freitas, fonte de inspiração. Esse trabalho não poderia ser orientado por mais ninguém. Obrigada pela paciência, parceria e dedicação.

Agradeço à banca de qualificação, Rosane Kaminski e Ronaldo Côrrea, que me indicou leituras excelentes, fizeram considerações relevantes e auxiliaram em muito o meu processo de escrita.

Ao Diego Duarte, pelas incansáveis ajudas. Muito obrigada por me encontrar no Rio, por conversar longamente e por ser tão disposto e carinhoso com a memória do seu pai.

Ao corpo docente da pós-graduação em História. Toda troca com vocês me foi muito válida e muito inspiradora.

À secretaria do PPGHIS, Maria Cristina, que sempre me ajudou com cada detalhe.

Aos funcionários queridos da UFPR que sempre estiveram em prontidão e com largos sorrisos.

À Cinemateca do MAM-RJ e ao MIS-SP pela ajuda no começo dessa pesquisa.

Muito obrigada.

Cada qual a seu modo, todos acabarão por dormir profundamente. Um dia acabarão por pensar: afinal dedetizamos a casa, já se pode falar de flores. Mas eu, de vez em quando (porque eu também de tanto cansaço acabarei por dormir profundamente), acordarei de madrugada em sobressalto para ver se eles ainda estão em torno com os instrumentos nas mãos e o riso porco em torno aos insultos.

Rogério Duarte, 1968

RESUMO

Esta pesquisa enfoca na produção de design gráfico de Rogério Duarte entre os anos de 1962 a 1971, em paralelo à repressão política e consequente resistência cultural existente nessa quase uma década. Objetiva-se, portanto, observar como Rogério Duarte se posicionou enquanto designer diante dos principais debates que marcaram estes anos, bem como sua trajetória intelectual e a sua trajetória pessoal de prisão, torturas e consequentes internamentos psiquiátricos. Com vistas a análise da produção gráfica de Rogério Duarte entre 1962 e 1971, foram escolhidos cinco projetos gráficos: o projeto editorial da revista "Movimento" (1961), o cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964), a capa do disco "Caetano Veloso" (1968), a capa do disco "Gilberto Gil" (1968) e, por fim, o projeto editorial da revista "Flor do Mal" (1971). Assim, buscou-se fazer uma abordagem histórica da relação do Design com a cultura, verificando as interconexões destes projetos com as produções de seu tempo, com destaque para o CPC da UNE, o Cinema Novo, a tropicália e a cultura marginal, cabendo neste espaço abordar as correspondentes interações com o aparelho autoritário e as primeiras experimentações da institucionalização do design no Brasil e suas respectivas discussões e práticas. Por fim, a pesquisa demonstra a existência de processos de ruptura na trajetória de Rogério Duarte no intervalo proposto, em intermitente diálogo com as dinâmicas culturais dos anos sessenta e setenta.

Palavras-chave: Memória gráfica; ditadura militar; tropicália; marginália; história e design; design brasileiro.

ABSTRACT

This research is focused on Rogério Duarte's graphic design production between the years of 1962 and 1971 in the context of political repression and resulting cultural resistance in near a decade during the Brazilian military dictatorship (1964-1985). Therefore the main objective here is to observe how Rogério Duarte positioned himself as a designer in the main debates that marked those years, as well as both his personal and intellectual trajectories of being imprisoned, tortured and hospitalized in psychiatric institutions. Five graphic projects have been chosen in order to analyze Rogério Duarte's graphic production between 1962 and 1971: the "Movimento" magazine's editorial project (1961), the "Deus e o Diabo na Terra do Sol" poster (1964), the "Caetano Veloso" album cover (1968), the "Gilberto Gil" album cover (1968) and the "Flor do Mal" magazine's editorial project (1971). Thus a historical approach was sought to establish the relationship between Design and culture, verifying the interconnections of these projects with the productions of their time emphasizing on the Popular Culture Center (CPC) created by the National Union of Students (UNE), Cinema Novo, Tropicália and marginal culture being fit in this space to approach the corresponding interactions with the authoritarian apparatus and first experiments of design's institutionalization in Brazil and their respective discussions and practices. Finally this research demonstrates the existence of rupture processes in Rogério Duarte's trajectory during the time period studied, in an intermittent dialogue with the cultural dynamics of the sixties and seventies

Key-words: Graphic memory; military dictatorship; tropicalia; marginalia; history and design; brazilian design.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Capa da Revista “Movimento” (1962).....	25
FIGURA 2	Contracapa da primeira edição da Revista “Movimento”.....	27
FIGURA 3	Projeto gráfico de Rogério Duarte para o interior da Revista Movimento.....	30
FIGURA 4	Projeto gráfico de Rogério Duarte para o texto de Edgar Morin..	34
FIGURA 5	Capas das edições 5 (set. 1962), 6 (out. 1962), 9 (mar. 1963) e 10 (abr.1963) da Revista Movimento.....	35
FIGURA 6	Capa da edição 7 da Revista Movimento (1962)	36
FIGURA 7	Grid da Revista Movimento de nº 1.....	37
FIGURA 8	Detalhe da capa da Revista “Movimento” nº 6.....	38
FIGURA 9	Matéria sobre música popular brasileira de Nelson Lima e Borges.....	39
FIGURA 10	Revista Módulo (1961)	40
FIGURA 11	Projeto da cédula de cruzeiro de Aloísio Magalhães (1967).....	53
FIGURA 12	Cenas de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964).....	63
FIGURA 13	Cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964).....	65
FIGURA 14	Cartaz do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963).....	66
FIGURA 15	Cartaz do filme “Rio, 40 graus”.....	68
FIGURA 16	Cartaz do filme “Vidas Secas”	69
FIGURA 17	Cartaz do filme "O Cangaceiro", de Lima Barreto (1953).....	70
FIGURA 18	Rascunho feito por Rogério Duarte referente ao cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964).....	71
FIGURA 19	<i>Grid</i> do cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol".....	75
FIGURA 20	Fachada do Cine Glauber Rocha (1973)	80
FIGURA 21	Cartaz "Dadinho na Terra do Sol" de Felipe Muanis (2011).....	81
FIGURA 22	Fachada do "Cine Glauber" (2015)	82
FIGURA 23	"Tropicália". Hélio Oiticica (1967)	92
FIGURA 24	Capa do disco "Caetano Veloso" (1967)	101
FIGURA 25	Capa do disco "Tropicália: ou Panis et Circensis".....	109
FIGURA 26	Capa do disco “Nara”	110

FIGURA 27	Capa do disco “Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band” (1967)	112
FIGURA 28	Capa do disco “Are You Experienced” (1967).....	113
FIGURA 29	Capa do disco “Disraeli Gears” (1967)	116
FIGURA 30	Capa do disco "Gilberto Gil" (1968)	117
FIGURA 31	<i>Grid</i> da capa do disco "Gilberto Gil" (1968)	120
FIGURA 32	"História Errada". Antonio Dias (1966)	121
FIGURA 33	"Black Bean". Andy Warhol (1968).....	123
FIGURA 34	"O Banquete de Consumo", organizado por alunos da ESDI (1968)	125
FIGURA 35	Rogério Duarte explicando a sua performance.....	140
FIGURA 36	Hélio Oiticica. Bandeira "seja marginal seja herói".....	144
FIGURA 37	Capa do disco "Gilberto Gil" (1969) e cartaz do filme "Meteorango Kid" (1969)	148
FIGURA 38	Capa da primeira edição da revista "Flor do Mal" (1971).....	159
FIGURA 39	Marca da revista "Flor do Mal" (1971)	160
FIGURA 40	Evangelho da Coroação. Autor desconhecido. 800 D.C.....	162
FIGURA 41	Capas das revistas "O Pasquim" (fev.1971) e "Bondinho" (dez.1971)	164
FIGURA 42	Página do texto do músico Galvão.	165
FIGURA 43	Páginas dos textos "O mito do andrógino" e "Ser criança, namorar, passear".....	166
FIGURA 44	Página do texto "Arcano".....	168

LISTA DE SIGLAS

CPC	Centro Popular de Cultura
DEPS	Delegacia Especial de Segurança Política e Social
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FIC	Festival Internacional da Canção
Hfg Ulm	Hochschule für Gestaltung Ulm
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
IPM	Inquérito Policial Militar
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MEC	Ministério da Educação
MR-8	Movimento Revolucionário 8 de Julho
OBAN	Operação Bandeirantes
SNI	Serviço Nacional de Informações
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UnB	Universidade Nacional de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. REVISTA MOVIMENTO (1962)	23
1.1. "MOVIMENTO": CONTEÚDO E VISUALIDADE.....	24
1.2. O CPC E A QUESTÃO DA ARTE ENGAJADA.....	42
1.3. TRAJETÓRIAS DO DESIGN MODERNO NO BRASIL DOS ANOS 1960.....	50
2. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)	57
2.1 "O SABOR DESSA MISÉRIA": GLAUBER ROCHA E O CINEMA NOVO.....	57
2.2. A HELVETICA NA TERRA DO SOL.....	60
2.2.1. O contato operatório: "Notas sobre Desenho Industrial" (1965)	83
3. CAETANO VELOSO (1967/1968)	88
3.1. ATÉ EXPLODIR COLORIDO: TROPICÁLIA! (PARTE I)	88
3.1.1. Até pensei em tocar na televisão: tropicalismo musical.....	95
3.2. POR ENTRE FOTOS E NOMES: O DISCO.....	98
4. GILBERTO GIL (1968)	116
4.1. TROPICAL MELANCOLIA: O DISCO.....	116
4.2. O PORÃO DA AMÉRICA: ROGÉRIO DUARTE EM 1968.....	127
4.3. É PROIBIDO PROIBIR: TROPICÁLIA! (PARTE II).....	135
5. FLOR DO MAL (1971)	147
5.1. MARGINAL, MARGINÁLIA.....	147
5.2 NÃO É PARA SER LIDO: É PARA SER CURTIDO.....	157
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	179
FONTES.....	188
ANEXO – ENTREVISTA COM DIOGO DUARTE. RIO DE JANEIRO: 10/02/17.....	193

INTRODUÇÃO

Buscar a compreensão do descompasso entre a repressão cultural brasileira dos anos 1960 e 1970 no Brasil e o design gráfico de Rogério Duarte é um trabalho que se inicia com dois pontos de partida: as dissonâncias do Design que estava a se instalar no Brasil e os debates e ações da esfera cultural da época – "terreno onde política, poder e dominação são mediados"¹. Artistas "engajados", "desbundados" e "marginais" são alguns dos rótulos e atores que compõem o cenário contraditório da produção cultural brasileira da época. Afinal, havia uma relativa liberdade de criação e possibilidades de expressão, mesmo que na vigilância do regime autoritário²: meios de comunicação de massa foram difundidos à níveis de progressão geométrica. Grandes conglomerados dos meios de comunicação foram criados – TV Globo e Editora Abril, por exemplo – e televisões, revistas, jornais e discos foram mais consumidos do que nunca. Resumidamente, a forma de se comunicar mudou. E isso permeia os campos artísticos como um todo, cinema, música, teatro, artes visuais. E como isso atingiu o Design?

Este questionamento partiu de uma investigação pessoal sobre a trajetória da tríade design, cultura e sociedade. Em minha monografia³, dentre outros assuntos, relatei a problemática do processo da institucionalização do ensino de design no Brasil dos anos 1960 e em como essas problemáticas perduram no ensino até o momento presente. Uma ótica racionalizante, enraizada em um projeto modernista, um projeto de ensino que não buscava refletir as diferenças múltiplas do fazer design na Europa e no Brasil, e outras problemáticas foram trazidas para o debate. Portanto, a temática do design brasileiro dos anos sessenta e setenta tornou-se, para mim, inconclusiva. Afinal, nem todo o design deste período se fazia respeitando diversos regulamentos previamente estabelecidos quanto a um "bom design".

Em pesquisas sobre o Design brasileiro, o nome de Rogério Duarte chamou-me a atenção. No entendimento do exercício do design que compartilho com a pesquisadora Marinês Ribeiro dos Santos (2005), no design enquanto uma atividade que "cristaliza em sua materialidade práticas, valores e tecnologias referentes ao tempo e ao espaço em que são

¹ ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma visão latinoamericana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.14

² NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010. p.39.

³ FUCHS, Isabela Marques; QUELUZ, Marilda Lopes. *Relações entre design gráfico e arte concreta a partir de Luiz Sacilotto*. Monografia. 96p. Monografia - UTFPR. Curitiba.

produzidos e utilizados"⁴, a produção de design de Rogério Duarte me é objeto de curiosidade. Vemos bananas, folhagens, psicodelia, ironia, cores saturadas, formas sintéticas, vermelho-sangue, e demais elementos que compõem capas de disco, cartazes de filme, periódicos e capas de livros. Em 1965, em seu ensaio "Notas sobre o desenho industrial"⁵, o designer gráfico, poeta e tradutor Rogério Duarte escreveu: "um produto industrial é, ao mesmo tempo, uma existência e uma ideia". Esta pequena frase retirada de um longo ensaio escrito para a Revista Civilização Brasileira em setembro de 1965, sintetiza o fazer gráfico na opinião de Rogério: o design enquanto algo que existe e transmite. Porém, antes de falar sobre os projetos gráficos de Rogério, é importante entender alguns aspectos de sua trajetória anteriores à sua atuação como designer gráfico.

Rogério Duarte⁶ nasceu na Bahia em 1939, na pequena cidade de Ubaíra, e foi uma criança com diversos problemas de saúde, contraindo uma série d'“aquelas doenças tropicais”⁷ – como empaludismo e xistossomo, “doenças de endemias rurais no geral” –, como ele mesmo disse. Por isso, só começou a estudar aos nove anos de idade, embora já tivesse aprendido a ler e escrever dentro de casa⁸. Seu pai, João Duarte, engenheiro da Light, responsável por uma série de projetos que buscavam a modernização baiana⁹ era rigoroso no incentivo de seus filhos aos estudos. Além dele, toda a sua família era erudita, com desembargadores, educadores, engenheiros e afins:

Eu fui, como se dizia, ‘criado com Toddy’ em termos de cultura, ou seja, supernutrido. Em primeiro lugar, meu pai era um homem muito culto, falava vários idiomas e obrigou a gente a estudar desde pequeno. Eu sou sobrinho do professor Anísio Teixeira (casado com uma tia materna) que até virou personagem de nota de dinheiro. Ele foi o cara que reformulou a educação no Brasil. Então, na Bahia, eu tive uma formação muito especial, intelectual

⁴ RIBEIRO, Marinês. *Design e Cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais*. In.: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). *Design e Cultura*. Curitiba: CEFET-PR, 2005.

⁵ Importante avisar: há uma diferença entre os termos "desenho industrial" e "design" que vai além do campo etimológico. O adjetivo "industrial" emprega o termo "indústria", simbolizando um desenho produzido para um processo industrial e um processo seriado. Design, em contraponto, envolve um amplo conjunto de ações e desdobramentos, como o próprio design gráfico, design digital, design de produtos, de moda, de móveis, de carros, etc., que não precisam ser necessariamente produzidos em série. Aqui se vê, portanto, uma historicidade na diferença da denominação "desenho industrial" e "design" que se dá na própria maneira de se fazer e pensar design.

⁶ Rogério Duarte veio a falecer no dia 13 de abril de 2016, em Brasília.

⁷ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

⁸ Ibidem.

⁹ SILVA, Victor Hugo. *Nó que não desata: arte, razão e transcendência na trajetória de Rogério Duarte*. Junho/2016. 290 f. Dissertação - UFPR. Curitiba: 2016.

mesmo. Meu tio Nestor Duarte, que era um dos maiores juristas do Brasil, e romancista também, incumbiu-se da minha educação.¹⁰

Na escola, Rogério Duarte era notável por suas ótimas notas e péssimo comportamento, sendo expulso uma série de vezes¹¹. Também estudou no concorrido Colégio Estadual da Bahia, conhecido como Colégio Central, no início da década de 1950, sendo colega de seu vizinho e, futuramente, melhor amigo, Glauber Rocha. Ao término do antigo ginásio – atualmente ensino fundamental–, Rogério cursou o período clássico – atualmente ensino médio – no Instituto Normal da Bahia nos meados da década de 1950. Depois, fez cursos na Escola de Teatro da Universidade da Bahia e na Escola de Belas Artes, fazendo com que ingressasse na Universidade da Bahia em 1959 sem a necessidade de um vestibular¹², conhecendo neste cenário figuras como a arquiteta italiana Lina Bo Bardi e o escritor Luís Carlos Maciel.

Seu tio, o deputado Nestor Duarte, o concedeu uma bolsa de quatro anos de duração do Ministério da Educação¹³. Depois disso, Rogério se mudou para o Rio de Janeiro em 1960 e estudou na Escola de Belas Artes, no Museu de Arte Moderna e na Escolinha de Artes do Brasil. Nessas duas últimas instituições, fez aulas de Tipografia, tornando-se aluno de Otl Aicher, Tomás Maldonado, Alexandre Wollner e Max Bense, designers e professores recém-saídos da Escola Alemã de Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm). Designers-símbolo do Estilo Internacional associado à escola suíça e pessoas importantes na consolidação da Escola de Ulm, os professores trabalhavam com rigor a forma, o grid, o leiaute e a tipografia¹⁴. Porém, por mais que tivesse entrado em contato com figuras canônicas, sua trajetória ainda não o havia levado para o design, mas para vários campos artísticos. Uma das coisas que Rogério mais tinha dificuldade era a pintura. Ele próprio explica que “começava a pintar, pintar, pintar e tinha um momento que o quadro estava assim, as figuras, tudo direitinho mas eu não me conformava pintando, até que no final o quadro virava uma mancha cinzenta por igual”¹⁵.

¹⁰ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1a edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 102.

¹¹ Ibidem.

¹² DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

¹³ DUARTE, Rogério. *O tropicalismo transcende a música*. Entrevista cedida à Roberto Midlej. A Tarde, 21 set. 2008.

¹⁴ DENIS, Rafael Cardoso. *Uma Introdução à História do Design*. 3a edição. São Paulo: Blucher, 2008, p.185.

¹⁵ DUARTE, Rogério. *O tropicalismo transcende a música*. Entrevista cedida à Roberto Midlej. A Tarde, 21 set. 2008.

Ainda na Escolinha de Artes do Brasil, a psicóloga Noêmia Varela aplicou-lhe uma série de testes psicológicos de diversas espécies. Um deles era baseado na psicologia Gestalt, fazendo com que fosse notória sua facilidade com noções de forma e composição visual. Noemia logo indicou Rogério ao designer gráfico Aloísio Magalhães, um amigo pessoal, lhe dizendo: “Quando Aloísio chegar vou lhe apresentar a ele, se der alguma coisa... acho que seu caminho é por aí.”¹⁶. Com ele, Rogério Duarte realizou seu primeiro estágio como designer gráfico. Magalhães já era um designer gráfico reconhecido e é tido como o mais influente designer do século XX no Brasil¹⁷, a ponto do dia do designer no Brasil ser comemorado na data do seu aniversário, 5 de novembro. Seus projetos eram focados em identidade visual, tendo realizado projetos para a Bienal de São Paulo, a Universidade de Brasília, Light, tendo feito inclusive as cédulas de dinheiro de 1968 e 1978¹⁸. Rogério voltou para a Bahia em 1961 para ficar ao lado de sua mãe, que acabou por falecer¹⁹. Traumatizado e entristecido, retornou ao Rio de Janeiro no ano seguinte e ali foi encorajado a participar do movimento estudantil.

Na junção dos seus aprendizados ao lado de Aloísio, seus conhecimentos adquiridos pelos designers modernistas europeus e o conteúdo trazido da Bahia, Rogério trabalhou no CPC da UNE no cargo de coordenador de comunicação visual²⁰, realizando cartazes e impressos, em geral ligados a atividades culturais como shows e apresentações²¹. Buscou-se pensar também nele enquanto indivíduo que integrou movimentações culturais da época e que, posteriormente, foi preso e torturado nos porões da ditadura. A curiosidade existente em Rogério e em seus projetos se resume na inicial pergunta: como se relacionaram os projetos de Rogério Duarte a um Brasil imerso em um contexto cultural ambíguo, em que repressão e conservadorismo andavam em conjunto com uma grande produção de bens culturais? Se o design "existe e transmite", acredito também que o design de Rogério Duarte é um elemento impulsionador de ideias de seu tempo, da mesma forma em que é elemento englobado pela

¹⁶ DUARTE, Rogério, 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

¹⁷ DENIS, Rafael Cardoso. *Uma Introdução à História do Design*. 3a edição. São Paulo: Blucher, 2008, p.185.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ SILVA, Victor Hugo. *Nó que não desata: arte, razão e transcendência na trajetória de Rogério Duarte*. Junho/2016. 290 f. Dissertação - UFPR. Curitiba: 2016, p.108.

²⁰ Há fontes, incluindo entrevistas cedidas pelo próprio Rogério Duarte, que o colocam, quanto a sua participação no CPC, ora como “coordenador de comunicação visual” (DUARTE, 1997), ora como “diretor de arte do setor de agitação e propaganda” ou como “coordenador de artes plásticas” (DUARTE, 1986 apud COHN, 2009, p.103).

²¹ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

problemática da produção cultural do período. Como ele mesmo continua em seu artigo, "a questão estética do desenho industrial é, em última análise, uma questão política"²².

Traço aqui as conexões, reflexões, produções, acontecimentos e anseios de Rogério, de fato. Porém, inseridas em seus próprios projetos de design. Ao considerar Rogério enquanto um ator histórico, que tem suas consequentes tentativas, escolhas e tomadas de posição²³, considero que tais elementos giram ao redor de suas próprias obras; não o contrário.

Rogério Duarte já foi objeto de pesquisas anteriores. André Luís Pereira de Carvalho em 2008 escreveu sua dissertação com o título "Da película ao cartaz" sobre o cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol". Nela, Carvalho trabalhou com a ideia de se fazer um cartaz e o encontro da tropicália com a racionalidade, com o objetivo de analisar o cartaz do filme a partir de uma perspectiva semiótica. Em 2013, Lima trabalhou com um grande panorama do Design no Brasil – desde as influências das vanguardas modernas até chegar nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – estabelecendo uma ideia de pensamento hegemônico do Design Gráfico moderno para trabalhar com a ideia de pós-modernidade em Rogério Duarte, com ênfase ao cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol". Outro pesquisador que também trabalhou com noções de pós-modernidade nas produções de Rogério Duarte foi Teixeira (2012). Ao contrário de Lima (2013), Teixeira não trabalhou com conceitos do Design Gráfico, mas sim com a trajetória de vida e de pensamento de Rogério. Por fim, Silva (2016) trabalhou com a ideia de razão, transcendência e religiosidade em Rogério Duarte, tomando como objeto central de pesquisa a exposição de Rogério Duarte em 2015 no MAM-RJ. Silva não trabalhou apenas com os projetos de design, mas também com os poemas, desenhos e demais escritos de Rogério a partir de uma perspectiva antropológica, com um olhar atento à religiosidade.

Na presente pesquisa, a principal contribuição é a junção entre a perspectiva histórico-contextual e os projetos de design de Rogério Duarte. A maioria dos trabalhos citados anteriormente apresentaram as cinco peças elencadas para a escrita da dissertação, porém com um olhar mais voltado à Semiótica, à Antropologia, à História de vida ou ao Design. A ideia de repressão e resistência cultural nos anos 1960 e 1970, central para as discussões presentes nesta dissertação, não foi abordada da mesma forma nas demais pesquisas. Ao falar da vida de Rogério Duarte, muitas vezes torna-se impraticável não tocar na temática da repressão no

²² DUARTE, Rogério. Notas sobre o Desenho Industrial. *Revista Civilização Brasileira*, 4 set. 1965.

²³ REVEL, Jacques. *Microanálise e construção do social*. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: e experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 38.

Brasil – e os trabalhos anteriormente citados abordam essa temática, mas não como discussão central, e sim como um fato ocorrido.

Para a escrita dessa dissertação, a busca às fontes primárias se deu de diversas formas. Trago nesta dissertação uma série de trechos de depoimentos, fragmentos retirados de produções audiovisuais, escritos pessoais e notícias de jornais e entrevistas, contando inclusive com entrevista que realizei pessoalmente com Diogo Duarte, filho de Rogério, em fevereiro de 2017 no Rio de Janeiro. Este material coletado forneceu uma série de percepções de Rogério quanto ao seu contexto e quanto à sua forma de fazer design, bem como as narrativas de seus amigos, familiares e companheiros de trabalho. Conteí também com uma série de notícias do período, sobretudo no que diz respeito a datas simbólicas, como o golpe militar, o incêndio da UNE, as passeatas, as mortes, as torturas e a prisão dos Irmãos Duarte. Inserir notícias de periódicos, sabendo da censura que o jornalismo brasileiro sofria na época, pode soar um tanto quanto equivocados. Tentei me abster de uma ilusão positivista de encarar tais notícias enquanto verdades absolutas e incontáveis. Porém, imaginando-as como documentos, compartilho com o historiador Jacques Le Goff a afirmação de que tais notícias são "produtos da sociedade que o fabricou segundo relações de força que aí detinham o poder"²⁴. Entendo as matérias da época como fontes que nos permitem, com um olhar de distanciamento, vislumbrar todos esses impasses acometidos à imprensa e à produção cultural da época.

O contato com Diogo Duarte, filho de Rogério Duarte, foi bastante proveitoso. Por seu intermédio, tive acesso a diversos documentos inéditos, incluindo fontes imagéticas. Trago nesse trabalho, por exemplo, fragmentos de algumas edições da "Revista Movimento" que não estão presentes na bibliografia que trata de Rogério Duarte, mas que estavam sob os cuidados de sua família. Além disso, realizei com Diogo Duarte uma longa entrevista, realizada na tarde de fevereiro de 2017 no Rio de Janeiro, que segue na íntegra, em anexo. Nela, Diogo relembra seu pai e as suas relações com a produção cultural dos anos sessenta e setenta, como a tropicália, CPC, suas amizades e seu período pós-prisão. A realização da entrevista com Diogo Duarte foi a minha primeira experiência com a metodologia da História Oral, e trabalhei com os procedimentos metodológicos traçados pela historiadora Sônia Maria de Freitas (2002). Por mais que o material documental para a escrita da dissertação estivesse levantado, senti a necessidade de um compartilhamento sensível de memórias e

²⁴ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990, p.545.

acontecimentos, uma narrativa que significasse experiências reais e vividas, trazidas pelo seu próprio filho.

As fontes imagéticas, amplamente difundidas na bibliografia sobre design brasileiro, foram coletadas em dois espaços: o catálogo "Marginália I" e em correspondência pessoal com Diogo Duarte. Ao trabalhar com a história do design, busquei não tratar as imagens como uma simples causalidade, mas como uma evidência histórica²⁵. As imagens, espinha dorsal deste trabalho, foram descritas a partir de uma abordagem tripla, na junção da dimensão formal, semântica e histórico-social²⁶. Os projetos de Rogério Duarte foram compreendidos primeiramente em sua forma e conteúdo, entendendo-os enquanto uma "matéria formada"²⁷, isto é, uma configuração planejada, o seu projeto. Coube pensá-los, portanto, enquanto "vestígios plásticos de uma atividade produtiva e inventiva"²⁸ que articulam a sensibilidade de quem os criou ao mesmo tempo de quem os vê. Em seguida, seus projetos foram verificados em suas interconexões com as produções de seu tempo para, em seguida, buscar as questões histórico-sociais de produção e recepção²⁹.

Cabe ressaltar, portanto, que busquei investigar as peças de design de uma maneira relacional: a relação do Design com a cultura. Não é a partir do contexto ao qual um projeto de design de Rogério encontra-se inserido que começo a investigá-lo; seus projetos são centrais. Busquei interpretar os projetos gráficos de Rogério em suas interconexões com seu tempo e espaço: os projetos de Rogério são dispositivos sujeitos a uma experiência dinâmica de interação³⁰, e suas peças gráficas estão diante da possibilidade de uma interpretação e questionamento.

Assim, vale dizer o porquê da escolha dos anos de 1962 a 1971 como recorte temporal. Este período de pouco menos de uma década passa por projetos culturais com objetivo de construir uma cultura nacional autêntica através da consciência popular, por um golpe militar e vários atos institucionais, uma "explosão tropicalista"³¹, truculências de um regime militar até chegar, por fim, em um período denominado de "vazio cultural" ou o começo do projeto de uma "arte marginal", em 1971. Dentro deste recorte, foi adotado enquanto procedimento metodológico a escolha de cinco projetos de design de Rogério, cada um tratado em um capítulo.

²⁵ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. 2a edição. Bauru: EDUSC, 2004. p.37.

²⁶ FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 34, julho-dezembro de 2004, p. 3.

²⁷ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.207.

²⁸ FREITAS, Artur. Op.cit. p.10.

²⁹ FREITAS, Artur. Op. cit. p.6.

³⁰ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.207.

³¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979, p.7.

O Capítulo 1 refere-se à Revista Movimento (1962), um periódico que teve grande parte de suas cópias destruídas devido ao incêndio acometido à sede da UNE em 1962, onde grande parte do material documental da organização foi perdido. A revista, que tratava de assuntos correlatos às discussões do recém-inaugurado CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), teve seu projeto gráfico conduzido por Rogério Duarte, e seu conteúdo produzido por diversos artistas e intelectuais da época. A partir de sua visualidade, são refletidas as questões do "nacional popular", do conceito de "povo" e a as práticas do CPC que, por sua vez, recusava Rogério como um "burguês vanguardista", que se aproximava da arte de vanguarda e da arte pop. Para os artistas do CPC, Rogério era Rogério "Caos", que acreditava na consciência popular, mas recusava o sacrifício do "deleito estético e sua vontade de expressão pessoal"³² do artista. Tendo essas discordâncias em mente, também retrato neste capítulo o início do processo de institucionalização do design no Brasil, inserindo Rogério Duarte enquanto figura central desses debates.

Em seguida, no Capítulo 2, apresentamos o cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964). Vale dizer que Rogério e Glauber eram melhores amigos, e o projeto gráfico girou também ao redor de uma grande amizade e parceria. Este é o primeiro capítulo que conta com uma relação entre o objeto de design analisado com a censura da ditadura militar, visto que o filme sofreu risco de ser censurado³³. Sob o título irônico de "Helvetica na terra do sol", trago as coincidências e as dissonâncias de um fazer gráfico onde clama-se por uma linguagem popular, ao mesmo tempo em que a recria; no uso da tipografia suíça, Rogério também não seguiu a linguagem funcionalista. É esse o cartaz que Rogério denominava como sua obra-prima, e o mesmo que ele agradeceu, de forma irônica, a Glauber lhe dizendo: "Muito obrigado pelo filme que você fez para meu cartaz"³⁴. Neste capítulo também trago o texto "Notas sobre o Desenho Industrial" (1965), um apanhado de ideias do fazer design de acordo com a visão e experiência de Rogério Duarte, em sua tentativa de "promover o levantamento de um problema importante para o nosso país na presente etapa de industrialização do que a fornecer conclusões fechadas"³⁵.

O Capítulo 3 gira ao redor do projeto da capa do disco "Caetano Veloso" (1968). Trago aqui, além do projeto realizado, o descompasso das práticas artísticas dos meados dos anos sessenta e a relação da espetacularização da cultura e a tropicália. Neste capítulo há

³² NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010. p. 28.

³³ Apreensão de filme premiado. *Correio da Manhã*, 25 jul. 64.

³⁴ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

³⁵ DUARTE, Rogério. *Notas sobre o Desenho Industrial*. Civilização Brasileira, 4 set. 1965. p.227.

considerações quanto a corrente estética do pop, tratada aqui como a linguagem vinculada ao consumo de massa e à cultura industrializada do ambiente urbano e a sua respectiva valorização da trivialidade: Histórias em quadrinhos, embalagens de produtos industrializados, anúncios publicitários, filmes de Hollywood e personalidades da mídia são alguns de seus objetos de interesse e devidamente exaltados. As temáticas do alinhamento do pop com a tropicália são tratadas nesse capítulo, bem como a questão do ready-made na proposta gráfica de Rogério.

Ao redor do projeto da capa do álbum "Gilberto Gil" (1968) no Capítulo 4, retoma-se o conceito de pop e de tropicália, porém de uma maneira um tanto quanto distinta. Agora, fala-se de uma sátira irônica, de um 1968 ainda mais perturbado e de um encerramento das atividades tropicalistas enquanto um movimento *mais ou menos* demarcado. O pop neste capítulo é enfatizado enquanto um fenômeno híbrido que, adaptado ao contexto brasileiro, adquiriu características e propostas próprias, distintas do pop americano e britânico. Tais noções auxiliam a delinear a questão do pop brasileiro, que tomou o patrimônio já existente em um processo de reinserção em novas condições, tanto de produção quanto de recepção³⁶. Trago aqui o cenário de radicalização de posições e a égide do conservadorismo militar através da edição do AI-5, que instaurou um clima de terror no Brasil e institucionalizou a prática da tortura³⁷. A prisão de Rogério e a sua subsequente tortura também são tratadas neste capítulo, na ideia de demonstrar o cerceamento da ditadura não apenas na trajetória do designer, mas no fazer artístico do período como um todo. Este processo está dividido em três partes: a primeira parte fala das razões e decorrências da prisão; a segunda, sobre o desenrolar de seu encarceramento; e a terceira, fala sobre o seu retorno e as implicações do mesmo. A repressão cultural aqui torna-se ainda mais severa. Para Rogério, em particular, criou-se uma ruptura e uma divisão, fazendo com que todos os trabalhos sucedidos estivessem conectados com esse acontecimento.

Retomo esses pontos no último capítulo, referente a revista "Flor do Mal" (1971), que contou com projeto gráfico de Rogério Duarte e a colaboração poética-visual de Torquato Neto, Tite Lemos e Luiz Carlos Maciel. Na gama de impressos alternativos nos anos setenta, "Flor do Mal" foi uma das primeiras experiências editoriais ligadas a contracultura no Brasil. Uma revista feita à mão, com colagens, letras cursivas e objetos encontrados no chão, seu conteúdo se dava muito mais por poemas experimentais e confessionais do que uma produção

³⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

³⁷ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.107

de denúncia e sátira à política e cultura do seu tempo. Assim, buscou-se refletir sobre a comunicação no contexto da marginalia, em sua resistência aos aparelhos de vigilância, na criação dos espaços alternativos e a reflexão acerca da contemplação e uso no Design.

1. REVISTA MOVIMENTO (1962)

A arte (como a arquitetura e o desenho industrial) é sempre uma operação política.

(Lina Bo Bardi)

As ideias e os caminhos traçados pela juventude engajada dos anos sessenta são frutos de discussões e também são pontos pertinentes para entender a manifestação de ideias em um Brasil ora otimista com as propostas das reformas de base, ora desapontado com a ascensão da direita, que resultaria no golpe militar de 1964. O pensamento progressista e que ia de encontro às causas nacionalistas que vigoravam no governo do presidente João Goulart deu ímpeto ao despertar de uma nova consciência de produção cultural³⁸; consciência esta que fez com que se consolidasse um mercado de bens culturais no Brasil para depois o Estado ser “repressor e incentivador das atividades culturais”³⁹.

Parte considerável da esquerda da época aderiu ao projeto nacional-popular para a construção de sua agenda política e ideológica, com vias a desenvolver-se uma cultura crítica e revolucionária⁴⁰. Porém, questiona-se: o que era ser de esquerda no Brasil dos anos 1960? A esquerda, grande produtora cultural da época, inserida em um país em pleno processo de modernização, se posicionava por uma vontade de coerência por parte do governo. O nacionalismo toma força, e a noção de “povo” foi uma das pautas centrais da cultura brasileira dos anos sessenta no Brasil⁴¹. O ponto de partida cronológico deste capítulo é o ano de 1962, um ano “particularmente rico para a vida cultural brasileira”⁴², com o desenvolvimento, por exemplo, da canção engajada e com a formação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). O engajamento era trazido para o centro do debate nas mais diversas instâncias culturais, cabendo ao artista a aproximação com o “povo” e a construção de uma “autêntica” cultura nacional, com fins de conscientizar e politizar a população. Fruto desses debates, a Revista “Movimento” de número 1 foi lançada pelo CPC em 1962. Objeto emblemático para se entender e questionar as discussões pertinentes no

³⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010, p.9

³⁹ *Ibidem*, p. 116.

⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1ª edição. São Paulo: Contexto, 2013, p.20

⁴¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.16.

⁴² *Ibidem*.

âmbito da arte, cultura e política, sobretudo quanto às culturas populares e a distribuição de arte, a “Movimento” também é peça-chave para a compreensão do design moderno que estava a se instalar no Brasil.

Simultaneamente, em 1962, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) foi inaugurada no Rio de Janeiro. Logo nos primeiros anos de sua inauguração a Escola lançou uma série de discussões quanto ao Design, a industrialização brasileira e a forma como o design brasileiro deveria ser. Foi com a ESDI que a profissionalização do Design no Brasil se deu de forma ambígua, com a formação de um designer distante da realidade brasileira e das circunstâncias sociais brasileiras, porém alinhado às práticas industriais do país dos anos 1960 e a uma visualidade e práticas projetuais de ordem modernista⁴³. A ESDI, afinal, foi construída sob os pensamentos norteadores da HfG de Ulm, de que o design deveria ser exercido como fator de educação e esclarecimento da sociedade. Esta ideia trazia consigo um moralismo aplicado à prática projetual, atrelado ao positivismo⁴⁴. Assim, desenvolveu-se uma experiência pedagógica influente para a conformação de princípios da pedagogia do Design brasileiro.

As discussões que serão trazidas têm Rogério Duarte como nosso fio condutor e como nossa discussão principal. Designer responsável pelo projeto gráfico da Revista “Movimento”, ele também realizou estágios com professores da ESDI e integrou o CPC e o Partido Comunista do Brasil (PCB). Marxista, seu trabalho como designer seguiu seu fluxo de ideias e seus encontros com artistas e intelectuais de opiniões de esquerda. As primeiras vivências e encontros de Rogério Duarte, na Bahia e no Rio de Janeiro, seu primeiro contato com o design e com as artes visuais, bem como suas discussões e pareceres no CPC e na ESDI serão traçados juntamente com o conteúdo e visualidade da Revista Movimento, que serão analisados neste capítulo.

1.1 "MOVIMENTO": CONTEÚDO E VISUALIDADE

No mês de março de 1962, por cinquenta cruzeiros, a revista "Movimento" de número um poderia ser adquirida nas bancas de revista da Baía de Guanabara (FIGURA 1):

⁴³ SOUZA LEITE, João de. *De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista*. In.: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro – anos 60*. São Paulo: CosacNaify, 2006., p.254.

⁴⁴ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *ESDI: biografia de uma idéia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p.52.



FIGURA 1: Capa da Revista “Movimento”, com projeto gráfico de Rogério Duarte (1962).

Fonte: Revista Movimento, mar. 1962. In.: DUARTE, 2013.

A capa, feita por Rogério Duarte, deixava claro o seu conteúdo: com uma fotografia manipulada, hipersaturada e bicromática, com estudantes entrando e saindo das dependências da Universidade do Brasil, com as suas vidas paralela tendo como ponto em comum a esfera universitária. "Movimento", – por coincidência ou não, um subjetivo com encaixe à essa imagem – escrito na parte de cima anunciava o nome do periódico. No canto inferior esquerdo, em destaque, o número 1 remetendo à primeira edição da Revista da União Nacional dos Estudantes. A “Movimento” foi desenvolvida pelo Centro Popular de Cultura,

órgão constituído por intelectuais e artistas de diversas instâncias, com intenção de desenvolver uma arte popular revolucionária que despertasse uma consciência popular, na intenção de haver uma “libertação nacional”⁴⁵.

Esta não era a sua primeira edição. Na carta do editor, redigida pelo editor chefe Arnaldo Jabôr, a primeira sentença é justamente lembrando que essa edição não era o marco inaugural da "Movimento". Ela é a de número 1 pois marca o recomeço da revista, com uma nova proposta. As edições anteriores, de acordo com Jabôr, possuíam características bem distintas: em uma forma de anuário, mostravam-se as principais ações do movimento estudantil durante cada gestão⁴⁶. Desejava-se uma revista "despojada daquela feição explosiva e monocórdia das revistas estudantis, cuja originalidade é conseguida a gritos e exarcebamentos"⁴⁷. E ele completou: "(Esta revista) marca o comêço (sic) de novas tentativas, efetiva um tipo de publicação planejado, sistematizado, de edição mensal e circulação por todo o Brasil e nas bancas da Guanabara"⁴⁸. Com um forte teor experimental, a sua ambiciosa finalidade principal era a de alcançar do jovem universitário ao leitor comum.

Na contracapa (FIGURA 2), em tipografia alta e com frases incendiárias, lia-se:

⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010.

⁴⁶ *Revista Movimento*, mar. 62, p.3

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

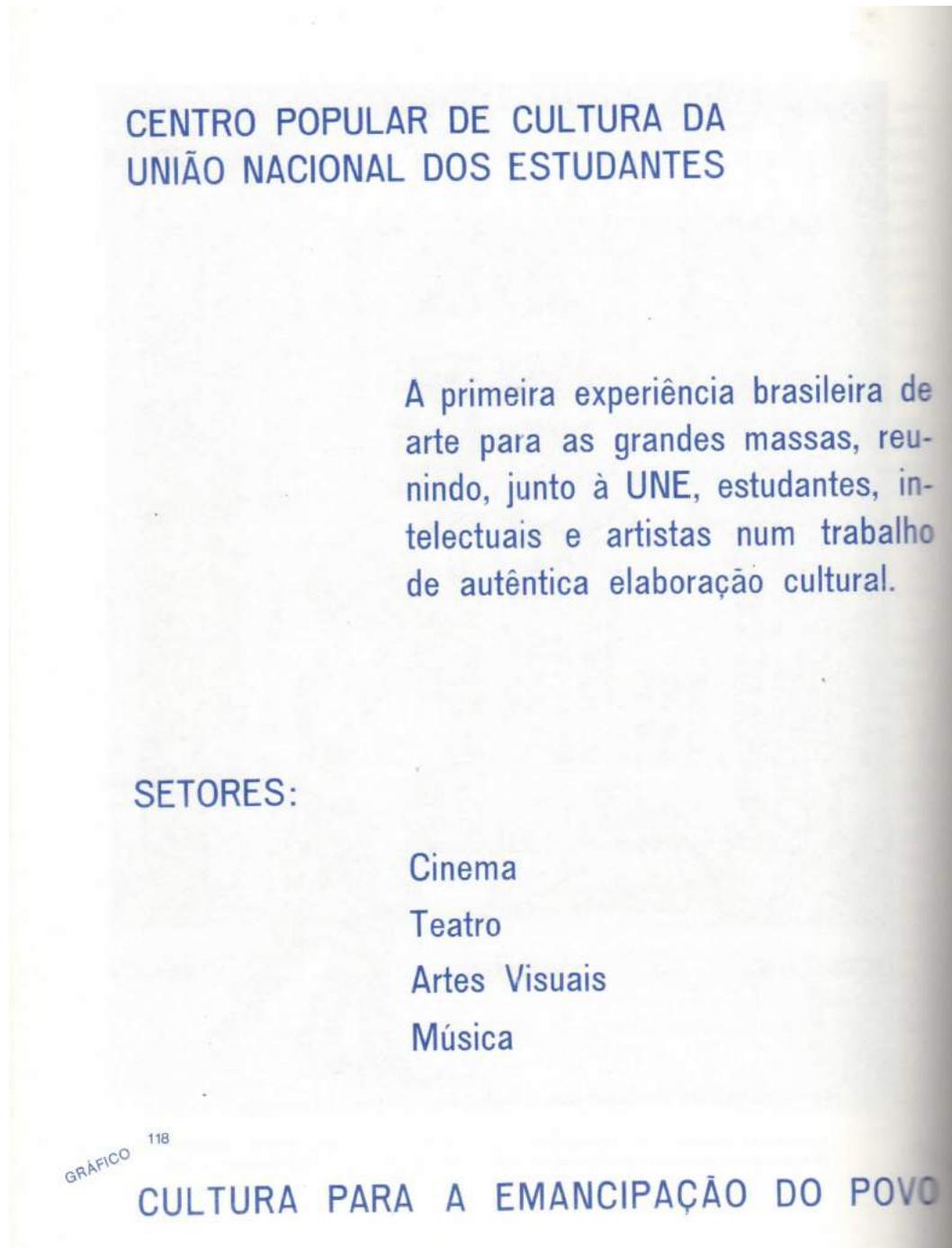


FIGURA 2: Contracapa da primeira edição da Revista “Movimento”, com projeto gráfico de Rogério Duarte (1962).

Fonte: Revista Movimento, mar. 1962. In.: DUARTE, 2013.

O comunicado foi anunciado por Rogério Duarte, designer gráfico e editor gráfico da revista. Tal como um grito, o que estava no miolo da revista já tinha sido alertado em seu prólogo. Ao mesmo tempo em que Rogério realizava um projeto editorial, buscava reunir também as "ideias das formas mais profundas e mais inteligentes para a cultura brasileira"⁴⁹.

⁴⁹ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

Na tentativa de trazer visão política ao grande público, achava-se que a única saída eram justamente os meios de comunicação em massa⁵⁰. Rogério acreditava que a “Movimento” (1962)

foi o primeiro design gráfico moderno em revista no Brasil, eu digo assim, meio até... meio pretensioso... não foi o primeiro, mas foi o primeiro numa faixa, na verdade tinha a revista 'Módulo', do Niemeyer, que era uma coisa de design moderno. Mas eu radicalizei⁵¹

Rogério era um designer gráfico, profissão ainda um tanto quanto desconhecida no início dos anos 1960, tendo em vista o ainda embrionário ensino de design no Brasil. No CPC, trabalhou como diretor do setor de artes visuais, atuando como designer gráfico, fazendo cartazes, capas e demais projetos, como cartazes para o Sindicato dos Estivadores e para a Petrobrás⁵². Na "Movimento", sua especialidade era o design editorial,

área de conhecimento e a prática profissional específica que tratam da organização formal de elementos visuais - tanto textuais quanto não textuais que compõem peças gráficas feitas para reprodução, que são reproduzíveis e que têm um objetivo expressamente comunicacional⁵³.

O design propriamente dito é descrito pelo especialista em teoria e metodologia do design Gustavo Bomfim em sua base etimológica: originado do latim, a palavra “designare” significa desenvolver e conceber⁵⁴. Porém, a expressão "design gráfico" já é de origem um tanto mais recente, datando de 1922, originada pelo designer William Addison Dwigg, utilizada "para descrever as atividades de alguém que trazia ordem estrutural e forma visual à comunicação impressa"^{55 56}.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

⁵² DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

⁵³ VILLAS-BOAS, André. *O que é e o que nunca foi design gráfico*. 4a edição. Rio de Janeiro: 2AB, 2001, p.17.

⁵⁴ BOMFIM, Gustavo Amarante. *Ideias e formas na história do design*. João Pessoa: UFPB, 1998, p.9.

⁵⁵ MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. *História do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.10.

⁵⁶ Atualmente, o design gráfico não compete apenas ao suporte impresso – jornais, revistas, livros, embalagens, folhetos, rótulos, etc. – como também ao digital – aplicativos, sites, comunicação web, etc. A Associação dos Designers Gráficos do Brasil (ADG) descreve a atividade do designer gráfico como sendo o "termo utilizado para definir, genericamente, a atividade de planejamento e projeto relativos à linguagem visual. Atividade que lida com a articulação de texto e imagem, podendo ser desenvolvida sobre os mais variados suportes e situações. Compreende as noções de projeto gráfico, identidade visual, projetos de sinalização e design editorial, entre outras" (ADG, 1998, p.36).

Se Dwiggs via o designer como sujeito responsável por trazer uma “ordem estrutural”, sendo o profissional que ordena imagens e textos, vamos relacionar a sua suposição com a visualidade da “Movimento”. A proposta inicial da revista era, acima de tudo, ser acessível ao seu público. Faria sentido que a ideia de universalidade, de uma “clareza inequívoca e total legibilidade”⁵⁷ fosse adotada por Rogério Duarte na “Movimento”. Se nós considerarmos que “os conceitos às vezes opostos entre legibilidade e expressão ficam subordinados ao conceito geral de comunicação”⁵⁸, o rigor visual utilizado por Rogério Duarte torna-se de grande relevância para a disseminação de mensagens de cunho social. Como salienta o designer gráfico suíço Josef Muller-Brockman:

(...) a obra do designer deve ter a mesma característica do pensamento matemático. A sua obra deve portanto ser uma contribuição para a cultura geral e ser, em si mesma, parte desta. O design capaz de análise e reprodução pode influenciar e intensificar o gosto de uma sociedade, assim como o modo pelo qual esta concebe as formas e as cores. O design que é objetivo, comprometido com o bem comum, composto adequadamente e requintado constitui o fundamento do comportamento democrático.⁵⁹

É justamente com a intenção de haver uma maior eficácia e acessibilidade ao público comum, que um dos maiores elementos presentes na “Movimento” é o seu rigor visual. Se o contato mais íntimo entre sujeito e objeto é o uso⁶⁰, a legibilidade, portanto, seria uma constante, visto que “tentando-se ler o tipo, verifica-se logo qual o melhor por facilidade de leitura”⁶¹. Vamos analisar alguns dos elementos presentes no projeto gráfico da “Movimento”.

A Revista “Movimento” contava com um projeto que teve a tipografia adotada justamente para “representar a forma mais intensa de comunicação”⁶² em um tipo serifado, e sem variação entre as matérias. A pouca variação de cor e o leiaute dividido sistematicamente em três partes – imagem, bloco de texto, título e nome do autor – com um grande respiro de página, também são itens que aderem à ideia de funcionalidade. Essa noção funcionalista da prática do design se aproxima da racionalidade própria da prática profissional da sociedade industrial, em que, na ausência de ornamentação, decorações e excessos, atingem-se as

⁵⁷ MOHOLY-NAGY, László. *A Nova Tipografia*. Munique, 1923. In.: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (org.). *Textos Clássicos do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.22.

⁵⁸ FONTOURA, Antônio; FUKUSHIMA, Neotake. *Vade-mécum de tipografia*. 2a edição. Curitiba: Insight, 2012.

⁵⁹ BROCKMANN, Josef-Muller. *O grid e a filosofia do design*. 1981. In.: ARMSTRONG, Hellen. *Teoria do design gráfico*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.73.

⁶⁰ DUARTE, Rogério. Notas sobre o Desenho Industrial. *Revista Civilização Brasileira*, 4 set. 1965. p. 230.

⁶¹ Ibidem.

⁶² MOHOLY-NAGY, László. Op.cit.

questões objetivas e racionais dos usuários. Questões essas derivadas de uma herança da Escola de Ulm que persistiu ao longo dos anos com seu modelo racional-funcionalista na crença da existência de uma linguagem única e universal, apoiadas no fato da visão também ter, pretensamente, um sentido único e universal⁶³. Nota-se, nesse sentido, o padrão e a legibilidade implementados, juntamente com a ausência de ornamentos (FIGURA 3):

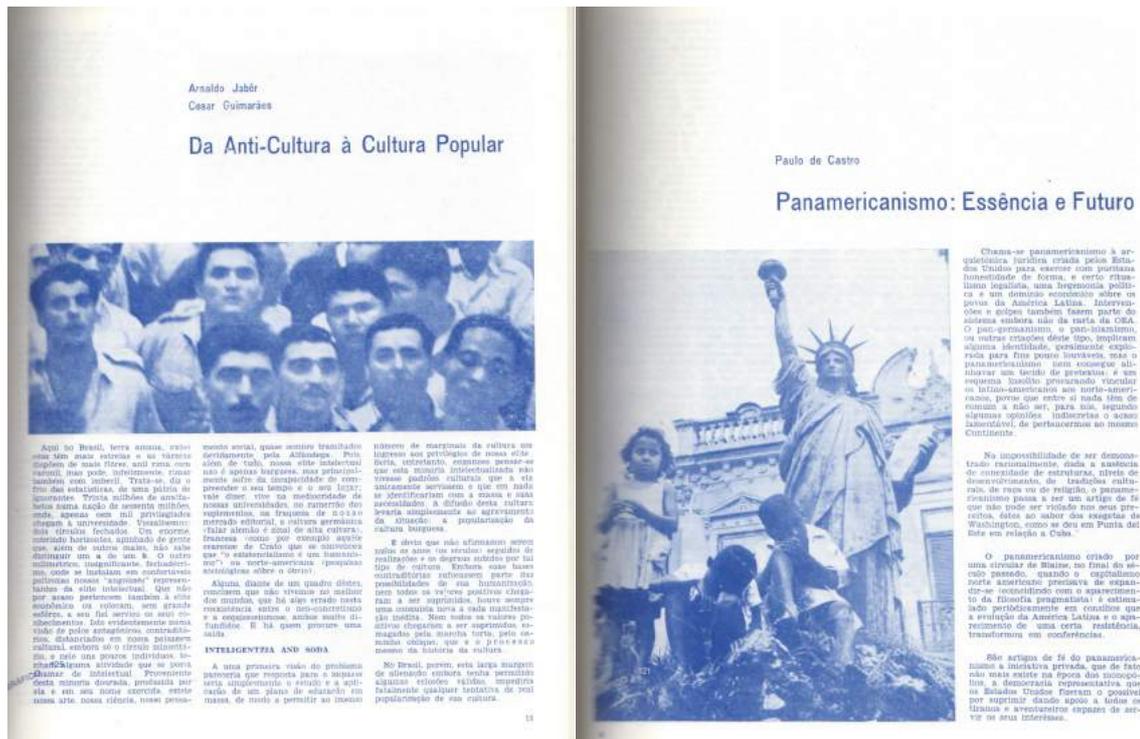


FIGURA 3: Projeto gráfico de Rogério Duarte para o interior da Revista Movimento. À esquerda, a página referente ao texto de Arnaldo Jabôr e Cesar Guimarães. À direita, o texto de Paulo de Castro.

Fonte: Revista Movimento, mar. 1962. In.: DUARTE, 2013.

Sendo um periódico que almejava direcionar mensagens de cunho cultural, social e político para as grandes massas, estudantes, intelectuais e artistas, há o desafio de torná-las inteligíveis através do meio visual, materializando-as. A imagem tem a possibilidade de atingir as camadas sociais ultrapassando as suas fronteiras através da simples visão humana e permitir que o universo visual seja um terreno fértil para examinar as desigualdades⁶⁴. Neste caso, caberia a Rogério Duarte fazer com que as ideias dos colunistas da "Movimento" se tornassem visíveis, legíveis e palpáveis. Nessa necessidade de tornar os textos legíveis, podemos criar um contato com uma questão difundida na prática do design, que é a

⁶³ LUPTON, Ellen; Phillips, Jennifer. *Novos Fundamentos do Design*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 233.

⁶⁴ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura* (UFU), v. 8, 2006, p.108.

necessidade de uma neutralidade no design a favor da legibilidade, um ideal que se construiu na tradição modernista e que faz parte do repertório compartilhado no exercício profissional da área. Compartilho com a designer gráfico Mc Coy a ideia de que "o ideal de design neutro é um mito perigoso. (...) Os designs mais honestos reconhecem suas inclinações abertamente, ao invés de manipular suas audiências com afirmações de 'verdade' universal e pureza"⁶⁵. Um contraponto à opinião de Mc Coy é o texto canônico da historiadora Beatrice Warde (1932), "A Taça de Cristal ou a Impressão Deve ser Invisível". Este ensaio tem suas ideias transpassadas, aplicadas e reproduzidas até a atualidade sob o discurso do design funcional e não autoral. Nele, a autora desenvolveu uma comparação entre o projeto de design e a taça de vinho, em que um bom projeto de design deve ser transparente e ter seu valor de uso nítido, antes de qualquer interferência visual:

Ora, o primeiro homem que escolheu o vidro em vez de argila ou metal para servir de recipiente ao vinho foi um 'modernista', no sentido em que passarei a empregar esse termo. Isto é, a primeira pergunta que ele fez a respeito desse objeto específico não foi 'Que aparência ele deve ter?', mas 'O que ele precisa fazer?', e, desse ponto de vista, toda tipografia de qualidade é modernista⁶⁶.

Conecto o conceito de "bom design"⁶⁷ e de sua neutralidade difundidos pelo design modernista a partir do filósofo Burke⁶⁸, em que a atividade humana não está alheia à ação moral, ao âmbito do particular. Portanto, manifesta-se na tradição modernista de design uma postura política, mesmo que, contraditoriamente, na recusa do seu caráter político. A atuação de Rogério Duarte na "Movimento", não era a de um sujeito neutro às ideias de seus colegas do CPC da UNE – muito pelo contrário: a incumbência de Rogério Duarte era a de um mediador, sendo a figura responsável por desenvolver e criar um objeto de uso, uma mediação entre os indivíduos⁶⁹.

Os temas abordados em sua primeira edição rondavam o panamericanismo, a crítica ao imperialismo, a vida em Cuba e demais temas vigorosamente debatidos na esfera

⁶⁵ McCOY, Katherine. *Replicando la tradición del diseñador apolítico*. In.: Fundamentos del diseño gráfico. Buenos Aires: Infinito, 2001, p.215.

⁶⁶ WARDE, Beatrice. *A taça de cristal ou a impressão deve ser invisível*. In.: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (org.). *Textos Clássicos do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.58.

⁶⁷ O conceito do "bom design", atrelado aos princípios do Estilo Internacional e dos preceitos ditados por Dieter Rams em seu manifesto "Os dez princípios do design" (1932), foi um termo repetido à exaustão nas décadas de 1960 e 1970. Termo difundido por Max Bill no intuito de discorrer sobre a Werkbund suíça (1949) e pela mostra "Objetos úteis de menos de dez dólares com design americano" (1940), o "bom design" seria o projeto que une a praticidade com a beleza (FERRÃO, 2006, p.144). A ideia de um "mau design" era tida como um desperdício de tempo e um sinal de degenerescência cultural (FORTY, 2007, p.7).

⁶⁸ BURKE, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Los Angeles: University of California Press, 1969, p.27.

⁶⁹ FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.195.

universitária. A temática cubana era uma pauta recorrente, afinal a Revolução Cubana era recente – findara em 1959 – e a experiência socialista no continente americano era um sopro de otimismo aos que questionavam "os dilemas materiais e morais da ordem social capitalista"⁷⁰. Em 1962, a UNE foi atacada por Carlos Lacerda, então governador do Rio de Janeiro, em uma declaração de trinta minutos na televisão aberta, falando que "A UNE, êsse (sic) órgão podre dentro do corpo do estudantado brasileiro, sucursal do Partido Comunista do Brasil, seção da Internacional Comunista com sede em Moscou"⁷¹. A UNE declarava abertamente sua profunda admiração aos ideais revolucionários e a Fidel Castro, o chamando, inclusive, para uma visita à sede da UNE, convite o qual ele aceitou com prazer⁷².

Um dos primeiros textos da "Movimento" é o artigo do escritor e comentarista político Paulo de Castro, "Panamericanismo: Essência e Futuro". Com o início do texto ilustrado com a foto de autoria de Mário Rocha de três crianças em frente a uma réplica da Estátua da Liberdade, símbolo-mor do orgulho yankee, Castro disserta criticamente as relações da burguesia norte-americana com o povo latino americano. Humberto Marini Filho narra sobre a vida e o povo cubano, sobre a revolução e sobre o pensamento socialista. O seu texto "Cuba: Território Livre da América", sai do lugar comum da mídia impressa justamente pelo adjetivo "livre": Cuba era tida como uma grande ameaça social e econômica, como um lugar ausente de liberdade e ameaça ao continente americano⁷³. No texto, Humberto Filho narra a irreverência e entusiasmo revolucionário do povo cubano, como no episódio em que grupos de pessoas ao ritmo de cha-cha-cha cantavam: "yo del inglés entiendo poca coisa porque solo hablo el espanol, pero entiendo a los pueblos quando exigem: yankees, go home".

O texto intitulado "Da Anti-Cultura à Cultura Popular", de autoria dos diretores da "Movimento", Arnaldo Jabôr e Cesar Guimarães, começa com um parágrafo com tom de manifesto e justificativa ao anseio em criar a revista:

Aqui no Brasil, terra amada, cujos céus têm mais estrelas e as várzeas dispõem de mais flores, anil rima com varonil, mas pode, infelizmente, rimar também com imbecil. Trata-se, diz o frio das estatísticas, de uma pátria de ignorantes. Trinta milhões de analfabetos numa nação de sessenta milhões, onde, apenas cem mil privilegiados chegam à universidade⁷⁴.

⁷⁰ FERNANDES, Florestan. *Da Guerrilha ao Socialismo: A Revolução Cubana*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979, p. 70.

⁷¹ Insultos na TV. *Última Hora*, 10 jan. 1962.

⁷² Apoiamos o Congresso porque a causa de Cuba é a causa da América Latina. *O Seminário*, p.5, n°327, 28 mar. 1963.

⁷³ EUA dizem que Castro lançou grave desafio ao hemisfério. *Jornal do Brasil*, p.7, 4 jan. 1962.

⁷⁴ GUIMARÃES, César; JABÔR, Arnaldo. Da Anti-Cultura à Cultura Popular. *Revista Movimento*. mar. 62. p. 15

A questão norteadora do artigo é: "Arte para quem?". Nele, os autores enunciam o quão política é a cultura popular, adentrando-se ao debate sobre uma sociedade dividida entre dominantes e dominados. O diretor de teatro Augusto Boal desenvolveu um roteiro satírico em que os dois personagens José e João discutem a existência do imperialismo no Brasil juntamente ao Tio Sam.

O sociólogo Edgar Morin tece um longo texto intitulado "O Intelectual de Nosso Tempo". Refletindo o que é a "intelligentsia" e o que é ser intelectual e as estruturas deste grupo, ao lado do texto uma charge de autoria de Claudius com um sujeito barbudo e de cachimbo na boca, lendo com uma mão e segurando o que parece um fuzil com a outra (FIGURA 4):

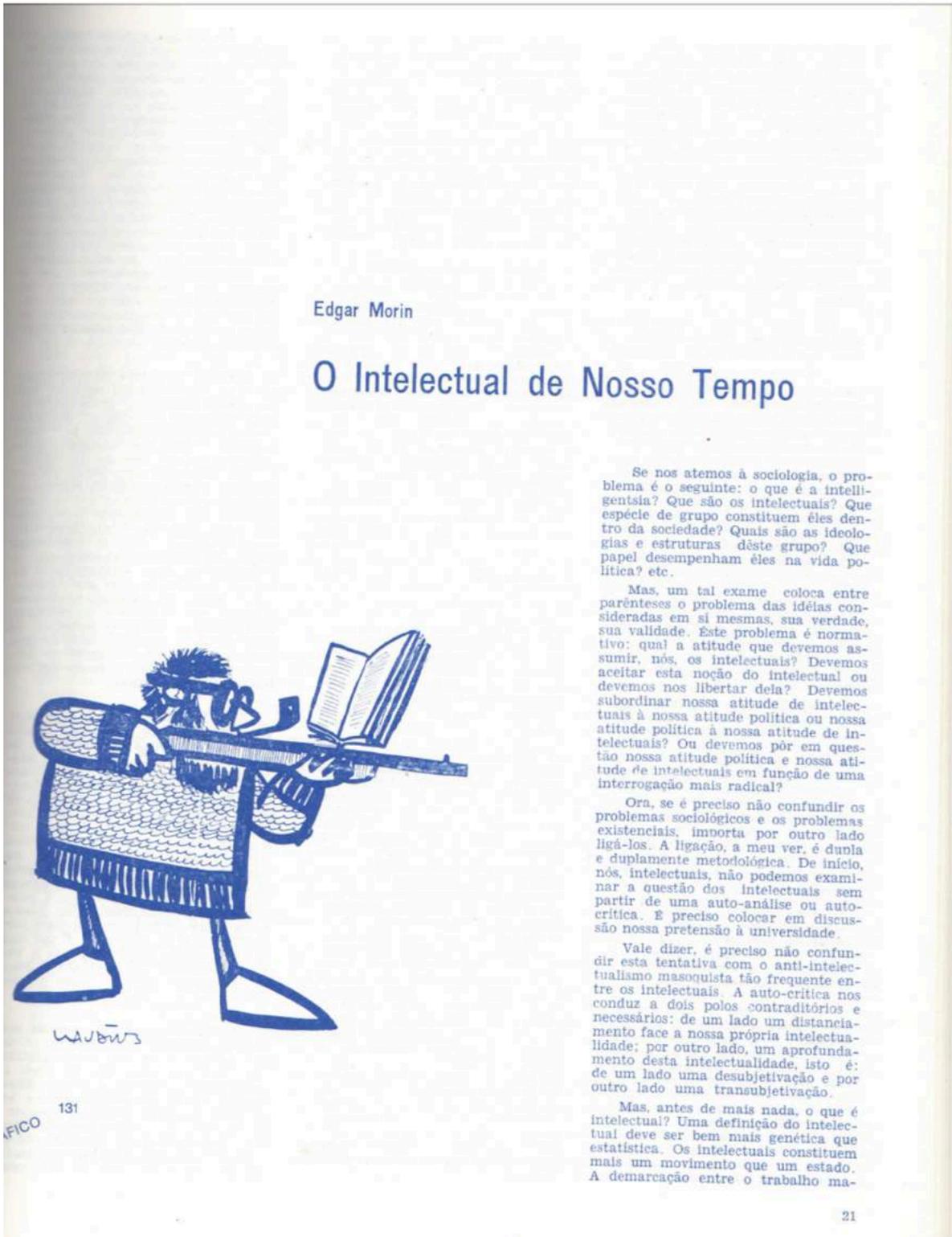


FIGURA 4: Projeto gráfico de Rogério Duarte para o texto de Edgar Morin. A charge é da autoria de Claudius.

Fonte: Revista Movimento, mar. 1962. In.: DUARTE, 2013.

A “Movimento” continuou suas outras edições com visualidade e grid semelhantes (Figuras 5 e 6):



FIGURA 5: Capas das edições 5 (set. 1962), 6 (out. 1962), 9 (mar. 1963) e 10 (abr.1963) da Revista Movimento.

Fonte: Revista Movimento. In.: DUARTE, 2013.

Movimento

Revista da UNE
Preço Cr\$ 50,00
Novembro 1962

7

Diretores apontam
os caminhos do
cinema novo

Cuba: Ilha de
progresso no con-
tinento da miséria

Não se deve mais
permitir a bomba
atômica

«Nossos lares,
nossa cidade, foram
reduzidos a cinzas.
Onde estão hoje
enterrados os restos
de nossos bem
amados?»

Agora, na terra
requeimada
nasce uma floração
branca

Ah! não permitire-
mos, nunca mais
a bomba atômica,
não lhe permitire-
mos uma terceira vez
arrasar nossas
cidades.»

«Canto popular do Japão»



FIGURA 6: Capa da edição 7 da Revista Movimento (1962)

Fonte: Acervo da família de Rogério Duarte.

Nas imagens anteriores, é perceptível como se manteve o projeto gráfico da primeira edição da “Movimento” em edições subsequentes, no mesmo grid sintético e com as mesmas escolhas tipográficas (FIGURA 7):



FIGURA 7: Grid da Revista Movimento de nº 1

A capa da quinta edição (FIGURA 5), de setembro de 1962, nos mostra um mandala irregular, que se assemelha ao grande círculo repleto de ícones do calendário maia. Ao seu redor, triângulos vão acompanhando a forma, fazendo com que resulte em uma figura semelhante ao Sol. Apesar de não trabalhar mais com fotografia ao fundo, como é o caso da primeira edição, o leiaute se manteve o mesmo. Isso ocorre de forma semelhante na sexta edição da revista, do mês de outubro de 1962. Apesar de Rogério continuar sendo o diretor de arte da revista, a capa foi feita pelo diretor de cinema e roteirista Armando Costa. Em sua cor saturada, observam-se vários pequenos grafismos, olhos e figuras humanas que parecem rabiscados em caneta (FIGURA 8):



FIGURA 8: Detalhe da capa da Revista “Movimento” n° 6
Fonte: Acervo da família de Rogério Duarte

A partir da sétima edição, datando de Novembro de 1962, as capas começaram a sofrer algumas alterações, com textos e chamadas – de mesma escolha tipográfica que o nome da revista – na capa, dividindo espaço com as fotografias. Nesta edição em específico, a fotografia não ocupa mais o fundo da capa, mas interage com a cor do fundo (a cor do papel), tal qual um jornal. As duas imagens de pessoas com queimaduras relacionam-se ao texto que está alinhado ao seu lado, e recebem um peso semelhante no leiaute.

As edições seguintes voltam a utilizar a fotografia como fundo, sempre bicromática. As chamadas de matéria também começaram a aparecer na capa. A descrição de preço e data também foram deslocadas, não estando mais ao fim da página, mas sim ao lado do nome da revista. Tais interferências logo na capa criam um ruído que vai contra o pressuposto do designer Moholy-Nagy de uma “clareza inequívoca” e de uma “total legibilidade”⁷⁵, gerando o ruído. Os categorias de clareza, contraste e coerência – algumas das categorias gestaltianas⁷⁶ da “boa forma” – foram não aniquiladas, mas retrabalhadas.

Vejamos: o contraste entre o texto e o fundo é bem menor do que nas edições anteriores, vide o texto branco sobre a fotografia dos trabalhadores na nona edição. Na

⁷⁵ MOHOLY-NAGY, László. *A Nova Tipografia*. Munique, 1923. In.: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (org.). *Textos Clássicos do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.22.

⁷⁶ A Gestalt é uma escola de psicologia, de cunho experimental, que atua no campo da teoria da forma. A Teoria da Gestalt conta com postulações que demonstram o porquê de algumas formas nos parecerem mais agradáveis que outras (GOMES FILHO, 2009, p.18).

décima, os tipos em vermelho em uma fotografia em preto e branco de um prédio deixam o nome da revista um tanto quanto confuso se comparado com as edições anteriores. Foi utilizada uma tipografia de origem suíça, sem serifa e com um alinhamento justificado, mas opondo-se à questão do contraste e da clareza.

Nota-se também a questão dos conteúdos da revista. A revista de número 6, de Outubro de 1962, tratou sobre economia, com textos sobre lei de remessa de lucros, textos sobre responsabilidade social dos estudantes, e contou com o texto “Do Arena ao CPC” do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho – mais chamado de Vianinha – o qual fala sobre o teatro brasileiro dos anos 1960. A matéria de Nelson Lins e Barros, compositor e letrista, tratou sobre a música popular brasileira e “seus dramas, bossas e influências”⁷⁷ (FIGURA 9):



FIGURA 9: Matéria sobre música popular brasileira de Nelson Lima e Borges. Revista Movimento n° 7 (1962).

FONTE: Acervo da família de Rogério Duarte.

O miolo da revista continuou com linguagem e leiaute semelhantes às da primeira edição, com a mesma tipografia, mesmo alinhamento de colunas e mesmas cores. Rogério

⁷⁷ Revista Movimento, n° 6, out. 1962, p.1.

Duarte, porém, começou a desenvolver uma maneira diferente de interação entre texto e imagem, com as fotos ocupando páginas inteiras e grandes espaços das matérias. É interessante também a estratégia adotada quanto ao título das matérias, que tem semelhante peso ao texto corrido. Não criou-se um contraste de peso, de cor, de alinhamento ou de escala, mas sim pelo posicionamento do título: visualizado apenas através de seu posicionamento em destaque, o espaço em branco entre o corpo de texto e o título coloca-o em evidência de uma maneira que Josef Muller-Brockmann – designer gráfico associado à escola suíça que considerava o grid como parâmetro construtivo primordial⁷⁸ – chamou, já nos anos 1980, de "uma solução elegante e sóbria"⁷⁹.

Rogério Duarte, em 1997, descreveu a "Movimento" como a primeira revista com design gráfico moderno no Brasil. Lembrou-se da importância do projeto da revista "Módulo" (FIGURA 10) do arquiteto Oscar Niemeyer, mas entendeu a sua contribuição como algo mais "radical"⁸⁰:



FIGURA 10: À esquerda, capa da 26a edição da Revista "Módulo", de 1961, projetada pelo designer Goebel Weyne. À direita, projeto editorial da 4a edição da Revista "Módulo", de 1956, projetada pelo designer Henry Moeller.
Fonte: REVISTA MÓDULO. Rio de Janeiro, out.1961; REVISTA MÓDULO. Rio de Janeiro, mar.1956.

⁷⁸ MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. *História do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.334

⁷⁹ MULLER-BROCKMANN, Josef. *Sistema de grelhas*. 3a edição. Barcelona, 2012, p.46.

⁸⁰ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

"Módulo" era uma revista especializada em Arquitetura e Design e buscava articular em sua visualidade as "condições da indústria e da arte tipográficas em nosso país, bem como a experiência de centros adiantados, como a Suíça, a Alemanha e a Inglaterra"⁸¹. Apesar das diferenças de conteúdo, tanto a Módulo quanto a Movimento contavam com grid e projeto tipográfico similares: na capa, o número da revista e seu título são projetados com uma tipografia sem serifa sobre a ilustração de uma construção. No miolo, encontra-se uma fotografia alinhada à esquerda, com o título com peso semelhante ao texto, que encontra-se em um alinhamento justificado. Aqui, há uma concepção rigorosa da distribuição do texto, que é aplicado em todas as outras páginas da revista. Tanto na capa quanto no miolo, seguem-se critérios "objetivos e funcionais"⁸², com vias à máxima legibilidade, tal qual a Movimento.

A "Movimento" continuou a ser produzida, mas o conteúdo de suas demais publicações são inacessíveis. Apesar das digitalizações das capas da primeira, quinta, sexta, nona e décima edição e as edições mantidas sob os cuidados da família Duarte, grande parte das impressões da revista foi perdida após o incêndio provocado à sede da UNE nos primeiros momentos do golpe militar, na noite de 1º de abril de 1964⁸³. A UNE foi posta na ilegalidade – o que fez com que muitos de seus dirigentes buscassem o exílio – e todas as instâncias da representação aos estudantes ficaram submetidos ao MEC (Ministério da Educação)⁸⁴. Logo após seu fechamento, os militares começaram a investigar as "atividades subversivas" da UNE. Lamentaram que muita documentação havia sido perdida no incêndio, entretanto, encontraram "documentações bastante comprometedoras para as atividades da UNE"⁸⁵.

As atividades e discussões propostas pela UNE eram incômodas. O CPC da UNE, que também foi encerrado logo nos primeiros dias do golpe militar, esboçou diálogos e ideias sobre o engajamento do artista e o que acreditavam ser a autêntica cultura popular brasileira⁸⁶, na intenção de produzir "arte para as grandes massas", como Rogério Duarte salientou na primeira edição da "Movimento". De fato, Rogério buscava atingir uma "linguagem da

⁸¹ *Revista Módulo*, 1959 In.: AMORIM, Patricia; BOTELHO, Gustavo. O Estilo Tipográfico Internacional nas capas da revista Módulo (1955–1965). Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação. São Paulo: Blucher, 2015, p.1630.

⁸² *Ibidem*, p.13.

⁸³ GARCIA, Miliandre. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil*. Setembro/2002. 214 f. Dissertação – UFPR. Curitiba: 2002, p.69.

⁸⁴ CUNHA, Luís Antônio; COSTA, Marcelo; PORTILHO, Aline. *União Nacional dos Estudantes*. Disponível em: <goo.gl/4oQEZF>. Acesso em: 6 de março de 2017.

⁸⁵ Ururáí prorroga IPM da UNE. *Correio da Manhã*. 10 abr. 1964

⁸⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2a edição. São Paulo: UNESP, 2000, p.57.

massa"⁸⁷, ao mesmo tempo em que Martins postulava que o CPC só poderia existir e expandir a partir de um processo de ascensão das massas e que o artista revolucionário somente o era a partir do momento em que era aceito e recebido pela massa⁸⁸. Mesmo assim, a interação de Rogério com as práticas cepecistas e com as lutas da esquerda se deu de maneira conflituosa, gerando diversos pontos de debate sobre o que seria o artista engajado e a cultura popular brasileira.

1.2 O CPC E A QUESTÃO DA ARTE ENGAJADA

“Você só está com o negócio da metafísica, mas tem as causas sociais. Você tem que entrar na UNE, tem que participar da política estudantil!”⁸⁹, Paulinho, primo de Rogério Duarte, lhe disse. A partir deste comentário, Rogério começou a integrar o CPC, se identificou com os ideais marxistas e entrou para o PCB^{90 91}. O PCB havia sido reorganizado em 1962, já contando neste mesmo ano com a desconfiança de algumas autoridades, da imprensa e de alguns políticos de direita quanto às suas ações político-culturais e aos seus princípios ideológicos fundados no marxismo-leninismo. Sua vertente de pensamento não buscava pensar a respeito das desigualdades sociais e sexuais, mas sim na luta da resistência antiimperialista e na luta de classes⁹². Se a proposta do CPC "nasce com os estudantes e penetra no Partido"⁹³, como no caso de Rogério Duarte, era porque a política passou por um processo de universalização e socialização da política no começo da década de 1960. Além disso, haviam comitês culturais do PCB em várias cidades do país, não somente no eixo Rio-

⁸⁷ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1a edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.96.

⁸⁸ MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. Digitalizado.

⁸⁹ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ O PCB era tido como uma enorme ameaça pela imprensa da época: "o Partido Comunista nada mais é do que o ponta-de-lança do Estado Soviético (...) No mundo em que vivemos o combate ao comunismo não é uma luta contra a ideologia, porém uma luta contra a agressão de um estado estrangeiro que utiliza elementos ideológicos como arma de ataque para subjugar outros povos" (Jornal do Brasil, 25 jan. 1962). Igualmente recheado de temores ao suposto ataque comunista, o deputado Eloy Dutra afirmou que o PCB era uma organização muito bem arquitetada e disciplinada, visto que "os comunistas, para atingir o poder, usam de todos os meios ao alcance de sua inteligência, pouco se importando com a origem e a natureza desses (sic) meios" (O Cruzeiro, 10 mar. 1962).

⁹² DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p.182.

⁹³ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2a edição. São Paulo: UNESP, 2000, p.74.

São Paulo, fazendo com que muitos dos movimentos culturais do início dos anos 1960 – o período pré-golpe – tivessem influência de seu ideário marxista e nacionalista⁹⁴.

Havia no período pré-golpe um sopro de otimismo. As lutas da esquerda eram motivadas por aspectos relativos à democratização política e social: questões agrárias, educacionais, as reformas de base e outros aspectos com o potencial de minimizar a desigualdade em um país desigual. As Reformas de Base, consistindo na reforma agrária, educacional, eleitoral e urbana, foram um elemento utópico no espectro sociocultural, gerando a necessidade de conscientização dos setores que se sentiam marginalizados pelo capital⁹⁵. Neste contexto de junção de pensamentos de esquerda, Rogério Duarte relatou que no seu período cepecista sua posição era “à esquerda da esquerda”⁹⁶, seguindo “uma cartilha ideológica” própria⁹⁷. Sobre a sua produção no CPC, ele diz que:

Embora eu tivesse tido um lado primitivo, de brigador de rua, capoeirista, meio maluco e bêbado, quando cheguei no Rio logo fiz sucesso. Meus cartazes nessa área política suscitavam comentários nunca antes feitos, inclusive por critérios de pintura. Eu lia francês, inglês, quer dizer, eu tinha contato com a cultura sofisticada. Na área da música, eu já sabia o que era o serialismo, dodecafonismo. E, em suma, a gente lidava com um universo mais sofisticado⁹⁸.

Mesmo que muito elogiado pelos seus trabalhos no CPC, Rogério era tido como um sujeito amedrontador, de opiniões fortes e, por isso, foi apelidado de Rogério Caos, pois

embora marxista também, via o processo criativo como algo que ultrapassava a razão no sentido dogmático. A estética marxista chamava de lixo burguês as vanguardas, a pintura abstrata, a pop art, a música dodecafônica, com as suas eu tinha tido contato no Museu de Arte Moderna da Bahia, como estudante de artes plásticas e membro da Escola de Teatro. Além disso, os meus cartazes, por exemplo, se comunicavam mais fortemente com a chamada massa do que aquela coisa programada. Mas o CPC me recusava como burguês vanguardista⁹⁹.

Rogério Duarte não integrou o CPC por acaso; ele sabia da corrente ideológica dos membros cepecistas, sobretudo quanto às questões da cultura popular e do nacionalismo.

⁹⁴ Ibidem, p.77.

⁹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: 2010, p.12.

⁹⁶ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.94

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem, p.103.

⁹⁹ _____. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

Sabia da vontade de uma "ida ao povo"¹⁰⁰ por parte dos membros, este anseio que Antonio Gramsci¹⁰¹ explicou como um processo, em que "diante do crescimento do poder político e social do proletariado e de sua ideologia, alguns setores da intelectualidade reagem através destes movimentos de 'ida ao povo'"¹⁰². Mas também haviam divergências. Por mais que Rogério acreditasse na consciência popular evidenciada no Manifesto do CPC, e em suas proposições quanto a relevância da cultura popular, da defesa do nacional-popular, do dever militante do artista, e da necessidade de ação de conscientização política, colocando a arte como um "instrumento de tomada de poder"¹⁰³, ele também desacreditava que deveria se converter ao ideal do artista que sacrificava seu "deleite estético e sua vontade de expressão pessoal"¹⁰⁴.

No espectro da esquerda, Rogério estava certamente mais próximo das correntes de vanguarda, não vendo-as portanto como "lixo burguês", mas como elementos autorais. Dessa forma, por mais que Rogério fosse de esquerda, ele via com desconfiança o discurso reformista e nacionalista do CPC ao ponto de, à posteriori, o grupo formado por ele e seus colegas fosse pejorativamente chamado de "esquerda festiva" pela sua oposição à ortodoxia da "velha esquerda".

O caos de seu apelido, por si só, já é emblemático e prognóstico do mal-estar que ele geraria. Afinal, "o caos é uma ordem muito mais complexa do que a que conseguimos perceber"¹⁰⁵ ¹⁰⁶. O apelido, criado por Vianinha¹⁰⁷, foi originado da crítica de Rogério a um pensamento dogmático cepecista, mais ligado às pautas criadas por Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC e autor do Manifesto do Centro Popular de Cultura.

¹⁰⁰ GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.133.

¹⁰¹ As ideias de nacionalização e popularização da linguagem artística propostas pelo CPC se aproximam das teses de Antonio Gramsci, sobretudo em suas análises sobre arte e cultura. Contudo, o CPC não expôs uma influência com a teoria gramsciana que, além do mais, trabalhava com o nacional-popular italiano das décadas de 1920 e 1930.

¹⁰² GRAMSCI, Antonio. Op.cit.

¹⁰³ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.19.

¹⁰⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010. p. 28.

¹⁰⁵ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

¹⁰⁶ Quando questionado sobre a trajetória de Rogério Duarte como designer, Diogo respondeu que seu pai sempre buscou uma unidade e que ele tinha a plena noção de que "as coisas se tocavam e se relacionavam em um âmbito profundo". Nisso, ele dá a resposta quanto ao caos enquanto uma ordem não-linear, em uma espécie de citação da teoria do caos (DUARTE, 2017).

¹⁰⁷ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p.105

A trajetória do CPC, iniciada em março de 1961¹⁰⁸ até a sua extinção em abril de 1964, foi repleta de discussões, inquietações e dissidências quanto a duas questões: do que seria a arte popular e a arte engajada e, por fim, quanto a limitação de uma produção autoral, em que a “própria tematização da problemática individual era sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se ela não chegasse pelo problema social”¹⁰⁹. Porém, o manifesto não é necessariamente uma tradução literal do que seria a arte engajada:

O que se coloca com base nessas pesquisas é que para avançar a discussão acerca da produção artística do CPC é preciso romper com a perspectiva analítica que generalizou unilateralmente as relações entre o documento escrito e a produção artística da época, como se o diálogo entre um e outra fosse consequência imediata e reflexiva¹¹⁰.

Através de um olhar materialista¹¹¹, o manifesto nega a possibilidade do artista de viver ou criar em um "universo à parte", em uma prática particular. O artista, portanto, seria o indivíduo na luta, e é a partir dessa consciência que se desenvolveria a pura liberdade criativa. Os membros do CPC escolheram "ser (do) povo": este é o ponto embrionário da ideologia cepecista, para depois se tornar o ponto culminante de discórdias. Importante lembrar também que o mais relevante do manifesto é o que ele gerou: suas discussões, suas inquietações e contra-manifestos, como ele foi pensado e as práticas resultantes dele.

Além do Manifesto, vale a pena retomar as práticas cepecistas, como o disco "O Povo Canta" (1961) e os cadernos poéticos "Violão de Rua" (1962-1963) – além de, evidentemente, a revista "Movimento" – são elementares para entender o processo de busca do CPC. "O Povo Canta", disco gravado com composições de Carlos Lyra e outros cantores, conta com uma apresentação no verso do disco do que está por vir em suas composições: "(...) desloca o sentido comum da música popular, dos problemas individuais para um âmbito geral (...). Deste modo, foge-se ao sentimental e ao "moderninho" em que, de maneira geral,

¹⁰⁸ De acordo com a historiadora Milliandre Garcia (2004), o mês de início do CPC é uma questão problemática. Não se sabe ao certo se sua fundação data de março ou dezembro de 1961.

¹⁰⁹ HOLLANDA, Op.cit.

¹¹⁰ GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. *Revista Brasileira de História*. vol.24 no.47 São Paulo 2004. p. 128.

¹¹¹ O pensamento cepecista quanto a estruturação da sociedade e as relações humanas deriva do materialismo dialético. Tal discurso é notável em trechos como "toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura" ou "a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade". O "Manifesto do CPC" desenvolve uma reflexão justamente quanto ao "modo de produção da vida material, os processos sociais, políticos e intelectuais" (MARX, 2008, p.49). As questões quanto à mercadoria, valor de uso e valor de troca também são outras discussões recorrentes nas pautas do CPC.

cai a temática da música que se entrega ao consumo das massas populares e que funciona como um fator de entretenimento"¹¹². A primeira música do álbum, "O Subdesenvolvido", composta por Carlos Lyra e Francisco de Assis, satiriza a questão do subdesenvolvimento e do imperialismo¹¹³. O "Violão de Rua", uma coletânea de poemas engajados, que almejava "revalorizar a literatura, dando-lhe novos significados e fazendo resistir o caráter discursivo"¹¹⁴. É justamente essa crítica ao "consumo das massas populares" proposta n'"O Povo Canta" que muitas vezes é problemática. Vianinha afirmava que não deveria ter uma crítica às massas por parte do CPC, mas sim uma incorporação à elas: a eficácia das propostas cepecistas seria fruto de uma massificação, uma industrialização para produzir uma "consciência de massa", sendo necessário massa e multidão nos movimentos culturais¹¹⁵. A crítica do CPC à cultura de massa se deve justamente pelo fato dela ser um produto que busca beneficiar e estabelecer o capital, buscando atingir sempre o máximo de público possível.

A proposta de uma produção artística em conjunto com as supostas "classes populares portadoras inconscientes da expressão genuinamente nacional"¹¹⁶ leva a questionar o que é, exatamente, o "popular" do discurso do CPC, visto que muitas vezes as obras debatidas e criadas por seus integrantes não são referentes às manifestações populares em essência, mas sim às suas próprias atividades propostas¹¹⁷. Não há uma definição exata e absoluta do conceito, definindo-se através da forma como o conceito é trabalhado; como ele é levado ao museu, ao partido e à mídia, por exemplo.

Porém, a ideia de popular é tomada com preocupação quanto às relações de dominação no campo cultural brasileiro. Este "mundo à parte"¹¹⁸ da cultura popular teria, portanto, uma série de carências, sendo distante de uma legitimidade cultural e rogando para que seu vazio fosse preenchido. É com essa tentativa de romper a distância entre o erudito e o popular em que a razão vai ao povo, com um objetivo evangelizador e doutrinador¹¹⁹. Como postulado na

¹¹² Encarte do disco "O Povo Canta". 1961.

¹¹³ (...) /E passado o período colonial/ O país se transformou num bom quintal/ E depois de dadas as contas a Portugal/ Instaurou-se o latifúndio nacional, ai!/ Subdesenvolvido, subdesenvolvido/ Então o bravo povo brasileiro/ Em perigos e guerras esforçado/ Mais que prometia a força humana/ Plantou couve, colheu banana../ Bravo esforço do povo brasileiro/ Que importou capital lá do estrangeiro/ Subdesenvolvido, subdesenvolvido/ As nações do mundo para cá mandaram/ Os seus capitais desinteressados/ (...)

¹¹⁴ DE PAULA, Tadeu Paschoal. *Violão de rua: canto de uma utopia romântica*. 2009. 145 f. Dissertação - UNESP. São Paulo: 2009

¹¹⁵ VIANNA, 1961 apud NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010, p.47

¹¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p.39.

¹¹⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5a edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 72.

¹¹⁸ CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, n.16, p. 179-192, 1995. p.179.

¹¹⁹ CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.91.

Revista Movimento: "Arte para as grandes massas", mas com "estudantes, intelectuais e artistas" como se vivessem em um plano separado do povo, da grande massa. O povo, neste caso, era visto como algo amorfo, inculto, despolitizado e sem consciência política e, mais ainda, como algo único e singular: o povo, e não os povos. Esta noção vaga e unilateral do que seria o povo brasileiro tendia a esconder as contradições e tensões existentes na sociedade brasileira¹²⁰ para, em seguida, ser uma estratégia frágil de ação artística, popular e política, tendendo ao fracasso do CPC em atingir a sua proposta inicial.

A mensagem transmitida pelas ações cepecistas atingiam a classe média, que já estava acostumada com esse conteúdo. No entanto, para o público eleito por eles, nem tanto: eles imaginavam que estariam se comunicando muito bem e que conheciam o público – o povo. Ou seja: o artista do CPC era e não era “do povo”; era no momento de abrir as portas para nacional popular, mas não era quando apresentava uma visão distanciada de seu público. O artista se expressava em um tom fantástico, autodenominando-se um sujeito heroico¹²¹, e na crença de uma verdade universal e de serem um porta-voz da mesma, não foi tomado cuidado com as diferenças existentes em uma sociedade de classes, apesar de duramente criticá-las. Em resumo, na tentativa de uma "ida ao povo", há também uma "retomada do pensamento burguês, que não quer perder sua hegemonia sobre as classes populares e que – para melhor exercer esta hegemonia – assimila uma parte da ideologia proletária"¹²².

Rogério Duarte mantinha seu posicionamento, que era então recíproco por seus colegas do CPC, mas também era tido como alienado e "massa de manobra"¹²³, pois ele questionava os ideais estéticos cepecistas. Apesar de reconhecer a importância do CPC, Rogério Duarte questionava a arte apenas a serviço do movimento político, entendendo o potencial da arte muito mais como algo transcendental¹²⁴. A proposta de privilegiar a comunicação no lugar de uma expressão pessoal e de desenvolver uma linguagem que fosse o mais clara possível para uma arte eficaz, e não mais uma arte originada de um “deleite subjetivo”¹²⁵ atingiu diretamente a sua forma de fazer design. As suas críticas eram muito mais diretas ao então presidente do CPC, Carlos Estevam Martins, e aos ideais difundidos

¹²⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.15.

¹²¹ CHAUI, Ibidem, p.92.

¹²² GRAMSCI, Ibidem. p.133.

¹²³ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 104.

¹²⁴ Rogério Duarte acreditava na arte não apenas como um ato político ou o lado técnico. Sendo uma pessoa muito conectada à espiritualidade, ele acreditava que "a mente é superior aos sentidos, mas a inteligência é superior, a inteligência é o bom uso da mente e a alma é o bom uso não da mente, mas da inteligência. Então há uma hierarquia do que é o mais elevado estado de alma." (DUARTE, 2015 apud LIMA, 2015)

¹²⁵ CHAUI, Ibidem, p.88.

quanto à obrigação da arte ser política – nas palavras de Rogério Duarte, "com aquela estética do realismo socialista^{126 127} – autodefinindo-se muito mais como alguém que "representava uma ponte entre o pensamento revolucionário e o pensamento mais erudito"¹²⁸. O filósofo Leandro Konder, por outro lado, desenvolve sua opinião:

O CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria do Carlos Estevam Martins, era um negócio meio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha, mas eu fiquei sempre preso àquela primeira imagem. Então, eu discutia com o Vianinha e ele me dizia: "Você está com essa mania de Lukács".¹²⁹

A crítica de Vianinha às ideias do filósofo marxista György Lukács (1885-1971) propagadas por seu colega, era pela discordância quanto a um possível caráter panfletário do CPC. Anos depois, Konder afirmou que, no geral, Vianinha tinha razão¹³⁰. Ortiz desenvolve um outro olhar:

Para o CPC, a relação encontra-se invertida: são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece como exterioridade. Apesar das intenções, o distanciamento público-autor é uma constante; um exemplo patético disto são as produções artísticas realizadas pelo CPC (...) A máxima de Carlos Estevam "fora da arte política não há arte popular" não somente empobrece a dimensão estética, como distancia o autor dos interesses populares, posto que todo aspecto não imediatamente político é eliminado¹³¹.

O caráter da arte presente no manifesto teria, no olhar do sociólogo Renato Ortiz, um tom autoritário e disciplinante, visto que o ato de considerar apenas o veículo ideológico propulsor de uma obra socialmente relevante seria reducionista. Além disso, haveria um

¹²⁶ O realismo socialista era a corrente estética oficial do Partido Comunista, em que as manifestações artísticas primeiramente deveriam ter um conteúdo político para a construção de um pensamento socialista para a formação do povo. Assim, teria-se uma arte do proletariado e envolvida com as questões do povo russo, sendo acessível ao público e passando uma mensagem de propaganda ao regime, sendo "realista na forma e socialista no conteúdo" (GONÇALVES, 2008). Essa estética já era duramente criticada pelo pensador Herbert Marcuse (1898-1979) em sua obra "A Dimensão Estética" (1977). De forma irônica, Rogério Duarte satiriza esse ideal semelhantemente propagado por Martins no CPC.

¹²⁷ DUARTE, Rogério. *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ In.: RIDENTI, Op.cit. p.73.

¹³⁰ GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. vol.24 no.47 São Paulo 2004. p.67.

¹³¹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5a edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 73.

desencontro notável entre o público e o autor. O engajamento seria em vão, visto que a proposta não é uma arte participativa, mas algo muito mais distante. O "romantismo revolucionário" do CPC dava efeito aos temas criticados por Ortiz e Konder. Seus ideais românticos não eram necessariamente quanto a um retorno ao passado, com um olhar nostálgico. A busca, na realidade, era quanto a uma retomada dos elementos para uma construção da utopia futura. Esse retorno ao passado seria uma ótica alternativa à modernização capitalista da época, com uma proposta de não haver a desumanização, o fetichismo da mercadoria e o consumismo, mas pensar a superação desta modernidade com base na ação revolucionária a partir do campo¹³². Porém, essa tônica é duramente criticada não apenas por alguns dos integrantes do CPC, como também por outros estudiosos que vêem neste romantismo um potencial antidemocrático¹³³. O romantismo cepecista – ou o próprio "romantismo revolucionário" – idealiza a sabedoria popular pré-capitalista com um olhar de distanciamento para então imaginá-la como a luz sob o futuro socialista¹³⁴.

Nessa perspectiva, os movimentos de esquerda, junto aos seus adeptos no campo artístico e intelectual, procuravam entender e, à posteriori, expressar as diferenças culturais numa sociedade de classes, em um processo de busca a uma cultura popular autêntica com vias a construir uma nova nação, moderna e desalienada. Isso ocorreu nas mais diversas manifestações artísticas, como a música e a poesia cepecistas anteriormente abordadas. Porém, as questões ideológicas do design no Brasil do começo dos anos 1960 transpassam por outros fluxos da discussão do engajamento, do ser moderno e da autêntica cultura brasileira. Se o CPC em sua visão homogeneizadora acreditava que “fora da arte política não há arte popular”¹³⁵ e queriam que suas práticas fossem contrárias à desumanização e ao fetichismo da mercadoria¹³⁶, Rogério ia por uma linha contrária à essa noção de terceiro-mundismo, o que fazia dele um “burguês vanguardista” aos olhos de alguns membros do CPC. O “Caos”, então, começa a ser uma peça-chave deste debate entre o engajamento e o desbunde.

¹³² RIDENTI, Op.cit. p. 39.

¹³³ ROMANO, Roberto. *Conservadorismo romântico: origem do totalitarismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

¹³⁴ RIDENTI, Op.cit. p. 84.

¹³⁵ MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. Digitalizado.

¹³⁶ RIDENTI, Op.cit. p. 25

1.3 TRAJETÓRIAS DO DESIGN MODERNO NO BRASIL DOS ANOS 1960

Quando Rogério Duarte afirmou quarenta e cinco anos depois da primeira edição da Revista "Movimento", que seu projeto foi o primeiro exemplar de design gráfico moderno realizado no Brasil¹³⁷, seu pensamento se ramifica em três pontos de pertinência: no que é o moderno, ao mesmo tempo em que se fala de ser brasileiro, justamente quando se fala da produção e concepção do design da época. Os conflitos de sua sentença são relevantes não apenas em sua produção em particular, mas também em seu entorno.

Refletir sobre o design brasileiro dos anos 1960 significa também ponderar sobre a sua profissionalização. Não penso nela como o marco do início do design em solo brasileiro – visto que o ato de "fazer design" independe de uma formalização – mas como o ponto central de uma discussão que leva a muitas outras reflexões sobre os significados do design brasileiro da segunda metade do século XX. Parte-se desse ponto a partir das práticas, experiências e reflexões sugeridas por Rogério Duarte, sobretudo no que diz respeito ao ensino de design – tomando como princípio de que ele foi decisivo para a estruturação do exercício do design – juntamente com o que diz respeito à transmissão de ideologias e valores conectados às manifestações do modernismo internacional oriundas das escolas de Bauhaus¹³⁸ e HfG Ulm¹³⁹.

O ano de 1962 foi um ano simbólico para a história do design brasileiro. Havia um otimismo quanto a importância do design no Brasil, contando no começo dos anos 1960 com

¹³⁷ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

¹³⁸ Criada por Walter Gropius (1883-1969) na cidade de Weimar, na Alemanha, a Bauhaus é fruto da junção de duas escolas que já existiam, a academia de belas-artes e a escola de artes e ofícios. Sempre carregando consigo seu ideal socialista, a Bauhaus passou por três direções diferentes (Gropius, Hannes Meyer e Mies van der Rohe) e em três cidades alemãs distintas: Weimar, Dessau e, por fim, Berlim. A maior contribuição da Bauhaus foi sua finalidade de unir arte, arquitetura e design para a construção de uma sociedade mais livre e igualitária, sem conflitos de nacionalidade. Assim, a escola ajudou a difundir o alto modernismo, o universalismo e funcionalismo em sua potência máxima, junto de seus estudos sobre cor, forma e percepção. Sempre no meio dos estopins políticos e ideológicos alemães da época, a Bauhaus é fechada pelo partido nazista em 1933 (CARDOSO, 2008, p.132-135).

¹³⁹ A Escola de Ulm (1951-1968) nasceu do desejo de Max Bill (1908-1994) por continuar a finada e consagrada Escola de Bauhaus. Porém, assim como a Bauhaus influenciou fortemente na arquitetura, configuração e arte, a Escola de Ulm seguiu a vertente da teoria, prática e ensino de design (BURDEK, 2006, p.41). Com subsequentes maneiras de se realizar o ensino em design, acabou que "a falta de envolvimento com o produto acabado alimentava por si só as objeções dos seus opositores, que sustentavam que os produtos de Ulm perpetuavam a 'aparência mais limpa' ou o 'estilo compacto'. O renascimento do design alemão se caracterizou por uma estética puramente racional, que se converteu na base da chamada "síndrome de caixa preta", em que grande número de produtos, sobretudo aparelhos de som, eram paralelepípedos negros" (Ibidem, p.47). A indústria alemã do período estava comprometida com as questões do sistema econômico e de consumo, não em uma prática emancipatória. Para os ulmianos, as soluções criativas deveriam ser desenvolvidas através de um viés da usabilidade, da praticidade, funcionalidade e dos ambientes cotidianos do usuário (CARDOSO, 2008, p.170). A Escola de Ulm encerrou as suas atividades em 1968, mas não a sua pertinência: Max Bill, por exemplo, foi a figura responsável também por indicar seus egressos notáveis para lecionar na ESDI (NIEMEYER, 2007, p.49).

o investimento de pouco mais de vinte milhões de cruzeiros pelo estado da Guanabara para a ampliação do campo dos projetos para a indústria, de acordo com Carlos Lacerda¹⁴⁰. O processo de institucionalização do design no Brasil floresceu com a inauguração da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), no dia 5 de dezembro. Em um ato solene no Palácio Guanabara, repleto de ministros, autoridades e demais notáveis, o governador Carlos Lacerda proferiu o discurso inaugural da ESDI, frisando com vigor que "a Escola visa dar formação, sentido estético e funcional às atividades criadoras da indústria"¹⁴¹, firmando a construção de uma escola de design com um viés técnico, científico, artístico e cultural, criando "profissionais que dessem forma própria e boa aos nossos produtos industriais"¹⁴².

A criação da ESDI, notada no próprio discurso de Carlos Lacerda, é progênita do anseio por ser moderno e por uma ainda maior industrialização em solo nacional. A consolidação do mercado de bens culturais que explodiu nos anos 1960, após um período de incipiência de uma sociedade de consumo, é próprio do discurso desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, dos seus "50 anos em 5" e seu processo de industrialização potente. O desejo por modernizar-se associado a uma urbanização e ao desenvolvimento industrial foi uma grande questão da cultura brasileira até meados dos anos 1960, nítido quando se lê números e porcentagens: houve um aumento de 33% na veiculação de revistas entre os anos de 1960 e 1965¹⁴³. Neste mesmo intervalo, as televisões em domicílios brasileiros aumentaram vertiginosamente: aproximadamente 189%¹⁴⁴. Porém, a maneira de se fazer design no Brasil era vista como muito iniciante e desprimorosa, de inspiração do design vindo de fora do país¹⁴⁵.

Deveras, não apenas pela sua inspiração estrangeira, porém derivada dela, há a questão da prática do design no Brasil ser ditada por uma metodologia que estabelecia apenas uma boa maneira de se emitir uma mensagem, em uma fórmula pronta e facilmente digerível. Rogério Duarte discordava deste método – o mesmo que era propagado pela ESDI – e relatou quanto à sua participação na Escola, ao qual ele trabalhou de forma extra-oficial

(...) junto ao corpo discente; a turma no princípio me chamava para debates, encontros. Eu tive uma presença constante na ESDI na sua fase

¹⁴⁰ In.: SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *ESDI: biografia de uma idéia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p.22.

¹⁴¹ Governo da Guanabara vai inaugurar êste mês mais 11 escolas. *Correio da Manhã*. 6 dez. 1962.

¹⁴² Escola Superior de Desenho Industrial. *Revista Módulo*. 1963. ed.34.

¹⁴³ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Brasiliense, 1988, p.122.

¹⁴⁴ Escola Superior de Desenho Industrial. *Revista Módulo*. 1963. ed.34.

¹⁴⁵ Ibidem.

inicial, como uma espécie de demônio que lá dentro exercia uma crítica¹⁴⁶.

Sua crítica à ESDI é esmiuçada a partir de seu contato com o design modernista. A começar pelos cursos livres que ele participou na Universidade da Bahia, tendo um forte contato com a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, da qual se tornou pupilo¹⁴⁷. Lina lhe chamou atenção para a importância de valorizar a cultura popular brasileira, ensinando a importância de valorizar a sua própria cultura ao mesmo tempo em que transmitia os valores do design de uma vanguarda europeia¹⁴⁸. Quando Rogério Duarte a conheceu em 1959, Lina já havia sido coordenadora do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) em 1951, no MASP. Foi lá que houve a primeira tentativa de ensino voltado para as artes em um contexto industrial com um projeto pedagógico ligado a tentativa de racionalizar o processo criativo do ato de se fazer design¹⁴⁹. Neste desejo de um projeto moderno, o IAC fechou suas portas apenas três anos após sua inauguração por dificuldades financeiras e falta de incentivo por parte de empresários e da Prefeitura de São Paulo¹⁵⁰. Depois, quando realizou o Curso de Tipografia no MAM-RJ através de sua bolsa de estudos, Rogério foi aluno de profissionais recém-saídos da Escola de Ulm, sendo Alexandre Wollner um deles. Este curso teve currículo desenvolvido por Tomás Maldonado, professor da HfG Ulm, no anseio de iniciar um curso de design a ser desenvolvido pelo próprio MAM-RJ¹⁵¹. Porém, por questões políticas e econômicas, o curso

¹⁴⁶ DUARTE, Rogério. *Depoimento cedido à Jorge Caê Rodrigues*. Salvador, 2000. In.: MELLO, Chico Homem. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.195.

¹⁴⁷ TEIXEIRA, Narlan Mattos. *Inventário do caos: Rogério Duarte, modernidade e pós-modernidade*. Tese. 266 f. University of Illinois, Campana. 2015, p.33.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ O Jornal de Notícias de São Paulo emitiu um aviso aos futuros discentes sobre a novidade que estava prestes a instalar: "Inaugurará uma escola de desenho industrial especialmente voltada aos jovens que desejam se reiniciar nas artes aplicadas. O desenho industrial ainda está para ser feito, e enormes possibilidades defrontam-se para todos os que, dedicando-se a este ramo de atividades, saberão acompanhar o espírito nitidamente contemporâneo de nossa época" (Jornal de Notícias, 9 mar. 1950). Se propunha também que "o Instituto não pretende ser apenas uma escola de iniciação artesanal e artística, mas um centro de atividades para estudo e divulgação dos princípios das artes plásticas, visando formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos de formas racionais correspondentes ao progresso: aclarar a função social do desenho industrial, resultando na responsabilidade do projetista no campo da arte aplicada" (WOLLNER, 2003, p.49).

¹⁵⁰ LEON, Ethel. *Design em exposição: O design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968–1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978–1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986–2002)*. Tese. 2012. 198f. FAU/USP, p.85.

¹⁵¹ Porém, esta tentativa não foi a primeira. Anteriormente, em 1953, iniciou-se o projeto da Escola Técnica de Criação do MAM-RJ, fruto do anseio de Max Bill, primeiro diretor da Escola de Ulm, de compor uma escola no Brasil sob os moldes, novamente, da Escola Hochschule für Gestaltung, que ainda iria se instalar na pequena cidade alemã de Ulm. No cenário positivista do Brasil, os alunos da Escola Técnica deveriam "dar configuração adequada aos produtos oriundos do processo de industrialização do país, com uma nova estética que expressasse os 'novos tempos'" (NIEMEYER, 2007, p.72). Tamanha era a empolgação, que as "paredes foram derrubadas, fundações reforçadas e construídos escritórios e salas para professores. Todas as modificações feitas sobre obras já consolidadas, davam a medida da importância atribuída pelo museu à futura escola" (SOUZA, 1996, p.4).

foi transferido para o governo estadual do Rio de Janeiro, vindo daí a criação da própria ESDI em 1962¹⁵².

O seu estágio com o designer Aloísio Magalhães no ano de 1960 é um dos maiores exemplos deste seu contato com o design modernista. Após uma longa conversa, Magalhães diz a Rogério: “Você é o cara que está entendendo as coisas que me interessam. Eu quero que você venha trabalhar comigo”¹⁵³. Magalhães foi o responsável por diversos outros projetos de identidade visual – como a Petrobrás, a Universidade de Brasília e a Light, por exemplo, além da cédula de cruzeiro¹⁵⁴ (FIGURA 11):



FIGURA 11: Projeto da cédula de cruzeiro de Aloísio Magalhães (1967)
FONTE: CARDOSO, 2008, p.191.

Tirando a marca da Petrobrás, as outras duas empresas não modificaram as suas identidades visuais até hoje, fazendo de Magalhães uma figura que ajudou a moldar uma identidade para o próprio aparelho do estado ao mesmo tempo em que seus projetos “apoiaram-se desde o início no léxico construtivo e nos métodos ligados às escolas suíça e alemã.”¹⁵⁵. Sobre a sua experiência com Aloísio, Rogério dizia ser determinante, tendo aprendido muito neste período¹⁵⁶. No escritório de Aloísio Magalhães se utilizava da mais rigorosa metodologia projetual, o que fez com que, após dois anos de trabalho, Rogério

Contudo, o início da escola não pode ser possível por ser inviável financeiramente ao Estado da Guanabara (NIEMEYER, 2007, p.78).

¹⁵² WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: design visual*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.147.

¹⁵³ DUARTE, Rogério. 2015. In.: *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

¹⁵⁴ DENIS, Rafael Cardoso. *Uma Introdução à História do Design*. 3a edição. São Paulo: Blucher, 2008, p.191.

¹⁵⁵ STOLARSKI, André. *A identidade visual toma corpo*. In.: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro – anos 60*. São Paulo: CosacNaify, 2006, p.240.

¹⁵⁶ DUARTE, Rogério, 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

pedisse demissão por não conseguir compactuar ideologicamente e esteticamente com as práticas de Aloísio, apesar de admirá-lo profundamente¹⁵⁷.

Magalhães exercia um engajamento no alinhamento do design à realidade nacional, impondo um desafio a si mesmo: que a palavra "design" se abrisse para o Brasil. Ele procurou o filólogo Houaiss para dar uma solução a este dilema. A sugestão foi a palavra "projética". Assim, haveria um enfoque maior no "projeto" do que no "desenho"¹⁵⁸. De todo modo, não foi adotada ao vocabulário nacional, continuando a ser chamado pura e simplesmente de "design". A partir desta discussão, o nome da ESDI começou a ser discutido pelo corpo docente, também. Afinal, como seria possível o uso da palavra estrangeira "design" para um estabelecimento estatal?

O próprio nome da Escola foi desde então amplamente debatido. A palavra design não podia ser usada em sua grafia original por se tratar de um estabelecimento estatal. Sua tradução mais aproximada – planejamento, programação – transporta para o português daria: Escola Superior de Planejamento Industrial, o que provocaria associações inexatas com o planejamento econômico, arquitetônico e técnico da indústria e não com o do produto industrial. Na falta de uma expressão ou palavra que pudesse resumir os objetivos da Escola, adotou-se DI, confiando-se em que o futuro desenvolvimento da profissão venha a lhe dar uma configuração específica¹⁵⁹.

Apesar dessa discussão ideológica ao redor do “abrasileiramento” do design, os esdianos não viam esse debate proposto por Magalhães acontecendo na ESDI. Em dezembro de 1967, ocorreu uma reprovção em massa na ESDI que culminou em uma grande discussão¹⁶⁰. Com 70% dos alunos reprovados na disciplina de Projeto Industrial, os alunos inclusive desejaram fazer uma greve: "os alunos denunciam que a estrutura daquela escola, a escola da moda, foi toda copiada da Alemanha e até o currículo foi traduzido do alemão para o português. A partir daí formulam uma série de críticas, lembrando que a realidade nacional é muito diferente e exige uma estrutura diferente"¹⁶¹. A crítica dos alunos ao pensamento de um Brasil abstrato na fundação da ESDI levanta uma série de questões quanto à construção do

¹⁵⁷ TEIXEIRA, Narlan Mattos. *Inventário do caos: Rogério Duarte, modernidade e pós-modernidade*. Tese. 266 f. University of Illinois, Campana. 2015, p.40.

¹⁵⁸ RODRIGUES, Rafael. *Do desenho industrial à projética*. 24 abr. 2014. Entrevista cedida ao Jornal O Globo. Disponível em: <goo.gl/uOQUEs>. Acesso em: 21 de março de 2017.

¹⁵⁹ Escola Superior de Desenho Industrial. *Revista Módulo*. 1963. ed.34.

¹⁶⁰ Esta notícia está fora do recorte histórico determinado para falar sobre a Revista Movimento – que é de 1962 – porém entende-se este acontecimento como extremamente relevante para o entendimento do design brasileiro e, sobretudo, para as práticas de Rogério Duarte, sendo utilizado como exemplo da problemática que a ESDI levantou a partir da sua inauguração.

¹⁶¹ SOUZA, Op.cit, p.52.

design brasileiro e em como o modelo esdiano desenvolveu um distanciamento do design do restante da sociedade. Visto que este formato de ensino e prática de design, de acordo com diversos pesquisadores, “instalou-se arrogantemente, portador de uma voz detentora de um pretense conhecimento a respeito de como o moderno deveria se constituir, independentemente do contexto no qual estivesse operando”¹⁶² foram deixadas de lado “as questões relativas a um aprofundamento de conhecimento que buscasse uma adequação ao mundo real”¹⁶³. Sem pensar nas circunstâncias do Brasil, desejou-se apenas trazer o design moderno e consagrá-lo como o único e o correto. Na ideia de futuro industrial do "país do futuro", era tido como fundamental que o design participasse no desenvolvimento cultural e se inserisse no processo e projeto de modernidade nacional. No culto iluminista à industrialização e progresso, anularam-se as peculiaridades do consumo e cultura no Brasil, desconsiderando todo o entorno do design, seus abismos e suas disparidades. Igualmente reconhecendo o subdesenvolvimento brasileiro, Rogério Duarte – antes mesmo do protesto dos discentes, quando ainda não havia nenhum egresso – sugeriu alguns dos possíveis problemas que a ESDI poderia enfrentar:

Causa-nos um pouco de apreensão seu caráter de escola superior. Em país subdesenvolvido como o nosso, pode ficar absurdo o operacionalismo científico de Ulm. Tememos que ESDI siga um caminho não muito de acordo com o que precisamos (uma escola de desenho industrial deveria, por exemplo, estar ligada, ou pelo menos levar em conta um plano como o de industrialização da SUDENE, de Celso Furtado). Além disso, ainda que a linha Ulm não nos fosse prejudicial, não acreditamos que a ESDI possa manter o seu padrão, pois o Brasil, não tendo nem infra nem superestrutura que possa mantê-lo, pode levar a ESDI a tornar-se uma imitação pobre. Mas estes temores só se justificam em parte, pois nosso contato com a Escola e sua turma nos faz ficar pelo menos atentos ao que de lá possa surgir¹⁶⁴.

A questão da problemática do subdesenvolvimento brasileiro, tendo uma escola de desenho industrial com um corpo docente de tradição europeia, lhe era preocupante. A otimista construção da escola esteve ligada à ideia de progresso e aquecimento industrial em território brasileiro – claramente notável no discurso de Carlos Lacerda – de maneira despreocupada. A partir de então, despontaram críticas dos alunos à “instalação arrogante” do pensamento europeu da ESDI. Rogério ainda levanta um outro ponto, o de uma “imitação pobre”. Não que fossem necessários enormes investimentos estruturais para a sua construção,

¹⁶² SOUZA LEITE, João de. *De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista*. In.: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro – anos 60*. São Paulo: CosacNaify, 2006, p.254

¹⁶³ *Ibidem*, p.278.

¹⁶⁴ DUARTE, Rogério. *Notas sobre o Desenho Industrial*. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965.

não que fosse impossível a construção de uma escola de desenho industrial bem equipada no Brasil. Porém, ser uma “imitação pobre”, nesse caso, diz muito mais a respeito de haver um lapso na conexão ESDI-sociedade e das diretrizes modernistas impostas não fazerem sentido neste caso.

Ainda quanto às práticas de Rogério Duarte, há a dicotomia entre o universalismo do design moderno – o mesmo propagado pela ESDI e criticado por Rogério – e a vontade de se comunicar de forma homogênea com as grandes massas como um projeto emancipatório por parte do CPC da UNE. Por mais próximos que estes dois tópicos sejam, eles são conflitantes ao mesmo tempo. Rogério Duarte seguiu a cartilha do "bom design", e seguiu pois a conhecida. Vemos nitidamente isso na forma como foi feita a "Movimento", com poucas cores, um grid estático e justificado, pouca variação tipográfica e com muita limpeza visual. De toda maneira, se Rogério já criticava o manifesto proposto por Carlos Estevam Martins e os ideais artísticos cepecistas, ele também exerceu suas atividades com olhar crítico ao design que estava sendo instalado no Brasil: um design igualmente dogmático, só que sem a vontade de "ser povo". Entendendo o design como elemento que faz parte da cultura e que é histórico¹⁶⁵, em que sua atividade é relacionada diretamente com as configurações de produtos e artefatos mediadores das relações humanas e sociais¹⁶⁶, penso também sobre as implicações dos ideais do CPC, da UNE e do PCB no exercício e no pensamento do design no Brasil.

Além do design ser um produto cultural, Rogério Duarte sustentava que “o design não é uma profissão. É um *approach*. É a maneira como você aborda as coisas”¹⁶⁷. O olhar do designer, para Rogério Duarte, deveria ser relacionado ao seu entorno, o designer como sujeito múltiplo que escreve e lê para produzir a capa de um livro, que faz e escuta música para produzir uma capa de disco, que vê e faz cinema para produzir um cartaz¹⁶⁸. No caso das produções do próprio Rogério Duarte, cabe-nos relacioná-las com as manifestações e práticas sustentadas pela esquerda brasileira dos anos 1960, entendendo primeiramente como problemática (ou simplesmente particular) o seu envolvimento com a esquerda, sobretudo a adepta do nacional-popular. No seu caso, é necessário perguntar: como o design se comporta em produções culturais que não são tidas como um investimento comercial e que fogem do processo modernizador, industrializado e objetificante? No decorrer dos anos 1960, os trabalhos de design gráfico de Rogério interagiram com diversas instâncias da cultura

¹⁶⁵ QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). *Design e Cultura*. Curitiba: CEFET-PR, 2005, p.7.

¹⁶⁶ RIBEIRO, Marinês. *Design e Cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais*. In.: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). *Design e Cultura*. Curitiba: CEFET-PR, 2005, p.15.

¹⁶⁷ DUARTE, Rogério, 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

¹⁶⁸ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

brasileira – música, cinema, literatura, entre outras – e também em diversas plataformas, gerando diversas interpretações e interações do público com o seu trabalho. Interagindo e ao mesmo tempo problematizando as posturas cepecistas, Rogério Duarte buscou trazê-las para as mãos do leitor na execução da “Movimento” sob a sentença da “cultura para a emancipação do povo”. Este mote, claro, não ficou restrito apenas às práticas do CPC, mas também ao contexto artístico e cultural da época, sendo o cinema brasileiro dos anos sessenta um dos principais veículos de tal abordagem. Rogério, veremos agora, também percorreu esse caminho.

2. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)

O que é, de fato, a amizade senão uma proximidade tal que dela não é possível fazer nem uma representação nem um conceito? Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como “algo”. (Giorgio Agamben)

2.1 "O SABOR DESSA MISÉRIA"¹⁶⁹: GLAUBER ROCHA E O CINEMA NOVO

Em meados dos anos 1960, uma certa efervescência acometia a capital baiana. Se nos anos 1940 somavam-se apenas 290 mil habitantes, nos anos 1950 já se tinha 7 mil telefones, três emissoras de rádio e dois jornais diários¹⁷⁰, para se ter nos anos 1960 aproximadamente 655 mil soteropolitanos¹⁷¹. Salvador passava por um período de reinauguração, de revivência. O centro da cidade, com a sua vida cultural intensa, teve como seu principal ponto de encontro a Rua Chile, com seus cafés, livrarias e bares. Na Praça Castro Alves se

¹⁶⁹ Trecho do Manifesto "Estética da Fome" (1965) de Glauber Rocha. Nesta primeira parte, Glauber enuncia: "Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino" (ROCHA, 1965).

¹⁷⁰ MOTTA, Nelson. *A primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p.78

¹⁷¹ IBGE. *IBGE: Censo Demográfico 1872, 1890, 1900, 1920, 1940, 1950, 1960, 1970, 1980, 1991, 2000 e 2010*. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>>. Acesso em: 28 de março de 2017.

encontravam os intelectuais e boêmios baianos, junto aos assíduos participantes do Clube do Cinema da Bahia¹⁷².

É essa a cidade de Salvador que assistiu ao nascimento de uma cena cultural que colocou a Bahia como um centro de produção cultural e intelectual do país, que formou uma geração de artistas que influenciaram – e foram dialogicamente influenciados – a trajetória da produção cultural do Brasil nos anos 1960 e 1970. Duas dessas pessoas eram Rogério Duarte e Glauber Rocha. Rogério, apesar de ter passado a sua primeira infância na fazenda de sua família, já aos cinco anos de idade foi para Salvador, morando na Rua Nova do Paraíso, ao lado da Rua da Mouraria, onde Glauber Rocha morava com a sua família¹⁷³. O encontro desses dois futuros grandes amigos se deu no Colégio Central, em meados dos anos 1950. Com um ensino rígido e com grande concorrência para adentrá-lo, o "Central", como alguns o chamavam, também foi palco de muitas manifestações culturais e de encontro entre jovens compartilhando suas identidades e interesses semelhantes, começando pelo fenômeno das "Jogrescas"¹⁷⁴.

As Jogrescas consistiam em declamações de poesia moderna "que divulgavam entre a juventude a poesia brasileira e a literatura contemporânea, além de despertar em alguns o interesse pelo teatro"¹⁷⁵. Os professores do "Central" se incomodavam um pouco com o tom satírico das Jogrescas, principalmente após ironizarem os valores religiosos brasileiros, quando utilizaram um poema de Cecília Meireles sobre a Virgem Maria. Depois disso, os alunos foram censurados pelos seus professores por prática imoral¹⁷⁶. Rogério Duarte pontuou sobre os momentos jogrescos, justamente lembrando deles como "um acontecimento escandaloso na sociedade baiana pelo seu caráter anarquizante dos valores e da moral burguesa"¹⁷⁷ e pontua a vontade e voracidade em realizar este tipo de atividade pois "todos éramos poetas naquela época. E já de saída se colocava a impossibilidade de continuar aquela vidinha local com um ponto de vista comum sobre o marasmo cultural"¹⁷⁸.

Foi neste período em que a amizade entre Rogério e Glauber se consolidou, rendendo diversas parcerias, como a atuação de Rogério no filme "Câncer" (1972), o cartaz de "Terra

¹⁷² RUBIM, Antonio Albino Canelas; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo Henrique. *Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura*. Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 3, n. 1, 1990, p.82.

¹⁷³ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

¹⁷⁴ VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. 1a edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2000, p.41.

¹⁷⁵ RUBIM, Antonio Albino Canelas; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo Henrique. *Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura*. Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 3, n. 1, 1990, p.59.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem, p.43.

¹⁷⁸ Ibidem.

em Transe” (1967) e o cartaz e trilha sonora para o filme “A Idade da Terra” (1980), desenvolvendo-se um grande afeto, ao ponto de Rogério considerar Glauber Rocha o seu melhor amigo de toda sua vida¹⁷⁹. Foi também no Colégio Central que Rogério conheceu Anecy Rocha, irmã caçula de Glauber, e teve seu primeiro casamento:

É muito curioso o contato do meu pai (*Rogério Duarte*) com o Glauber. Glauber nasceu praticamente no mesmo dia e no mesmo ano que meu pai. Eles têm uma coisa quase que, assim como Caetano e Gil, acho que existe uma química, uma predestinação naquela relação que é meio estranha, né. Diria que meu pai e Glauber... meu pai sempre dizia que Glauber era o maior amigo dele. Eles estudaram no mesmo colégio. Então eu diria que a relação dos dois era assim, muito, muito próxima. Por isso rendeu tantas obras e parcerias¹⁸⁰.

Assim como Rogério, Glauber também seguia a regra das boas notas, porém com um péssimo comportamento¹⁸¹. Os dois também coincidiam em admiração pelos pensamentos e práticas de Lina Bo Bardi, assumiam-se marxistas e se identificavam com os debates da esquerda¹⁸². Glauber também era explosivo e com uma "inteligência inquieta e pouco convencional"¹⁸³ e várias vezes ligou para Rogério para que ele fizesse resumos rápidos de livros que ele não tinha paciência para ler na íntegra. Apenas confiava na capacidade lexical e argumentativa de Rogério Duarte¹⁸⁴. A amizade entre eles desenvolveu-se ao redor de uma admiração mútua. Assim como Rogério admirava o cinema de Glauber e suas ideias¹⁸⁵, Glauber admirava o design de Rogério.

¹⁷⁹ DUARTE, Rogério, 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

¹⁸⁰ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

¹⁸¹ VENTURA, Op.cit, p.32.

¹⁸² LIMA, André Luís Dias. *A ruptura da tradição moderna do design gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte*. 2013. 215f. Dissertação – UFBA. Bahia: 2013, p.78.

¹⁸³ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.106.

¹⁸⁴ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003.

¹⁸⁵ Entendo as suas ideias como as que foram difundidas pelo Cinema Novo. Glauber Rocha, juntamente à Cacá Diegues, Walter Lima Jr., Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabôr e outros, inaugura o Cinema Novo (RIDENTI, 2000, p.89). Em uma busca da realidade nacional brasileira, o cinema toma a linha de frente para discutir e realizar uma nova estética cinematográfica e uma nova maneira de se fazer cinema no Brasil. Os filmes tinham pouca audiência, mas grande movimentação no setor intelectualizado, constituindo o Cinema Novo "como pólo imantador para artistas e intelectuais de esquerda de outras áreas" (Ibidem, p.91). Negando a obrigatoriedade do discurso homogêneo no cinema, alinhado ao imperativo da industrialização e das grandes produções americanas, esse tornou-se assumidamente político. Na busca de um retrato fidedigno da realidade histórica da época, buscavam-se atores amadores, filmagem com iluminação natural e o uso de tripé era facultativo (CARVALHO, 2008, p.16). É o subdesenvolvimento como condição estética e dramática, na ânsia por "atuar de imediato, predispondo tomadas de consciência pelo povo dos problemas mais agudos do momento. São filmes que, certamente, não entrarão na história do cinema pelo seu "valor artístico", pois são obras condenadas a servir o momento histórico, são armas, utensílios, formas temporâneas (sic) de difusão de uma cultura pragmática, interessada sobretudo na resolução dos problemas sociais do homem" (CAPOVILLA, 1962, p.184)

No período pré-1964 desenvolveu-se uma ânsia por expressão política e artística voltadas para uma revolução brasileira: jovens de classe média eram militantes e engajados em diversas esferas – jornalismo, teatro, cinema, música, ou em um partido político revolucionário – sendo formas de se pensar um projeto coletivo, e não necessariamente uma carreira¹⁸⁶. A vontade do Cinema Novo, de aprender e retratar o autêntico indivíduo brasileiro, entrecruzava-se com o conceito de alienação e era parte integrante de uma trama que diversificava e unificava a produção cultural brasileira da época¹⁸⁷.

Aqui há um ponto de encontro do Cinema Novo com as ideias do CPC. Apesar de terem naturezas distintas, ambos tem suas semelhanças, sobretudo quanto às referências estéticas e suas preocupações temáticas. Um exemplo dessa dinâmica é o filme "Cinco vezes favela", patrocinado pelo CPC e com direção de Cacá Diegues, que conta com cinco curtas-metragens que se passam no cenário das favelas cariocas. Nas palavras de Cacá, o filme por ser realizado pelo CPC e também um elemento integrante do movimento do Cinema Novo, é um exemplar "representativo de um grupo e de um movimento coletivo estabelecido não em termos estéticos, mas em termos políticos. Não é resultado de uma escola ou de uma academia de estilo, mas de um movimento cultural que, antes de o ser, é político"¹⁸⁸. Desejava-se, portanto, a realização de uma arte de conteúdo político e de estética revolucionária, ainda que com suas raízes no pensamento do nacional-popular.

Como supõe o historiador Marcos Napolitano, a história das estruturas e das formas artísticas é sempre ideológica¹⁸⁹, e em um Brasil dividido e contaminado por impasses sociais, a cultura se transformava em um verdadeiro laboratório de projetos ideológicos. E é justamente no ano de 1964 que inaugura no Brasil uma nova consciência e uma nova prática de elaboração de bens culturais.

2.2 A HELVETICA NA TERRA DO SOL

No mês de abril de 1963, Glauber Rocha começava a filmar o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol". No ano seguinte, a primeira exibição do filme foi em uma sessão fechada, na véspera de aniversário de Glauber¹⁹⁰. Quando entrou em cartaz nos cinemas brasileiros, em

¹⁸⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2a edição. São Paulo: UNESP, 2000, p.92.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ DIEGUES, Carlos. Cinco Vezes Favela – CN 62. *Revista Movimento*, n. 8, fev. 1963.

¹⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

¹⁹⁰ VENTURA, Tereza. *A Poética Política de Glauber Rocha*. 1a edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2000, p.190.

março de 1964, a plateia aplaudia do começo ao fim do filme¹⁹¹. Outros, consideravam o filme reacionário, chamando Glauber Rocha de fascista por não acreditar na conscientização popular¹⁹².

Algumas semanas depois de seu lançamento, deflagrou-se greve geral em toda a nação e as marchas contra João Goulart preenchiavam as largas avenidas de São Paulo. Alguns diziam que chegava ao meio milhão de pessoas, que seguravam seus cartazes que vislumbravam um Brasil perfeito, da ordem e do progresso¹⁹³. Embora maquiado na grande mídia¹⁹⁴, os fatos estavam estampados nas manchetes e nas ações reacionárias noticiadas: a UNE, que já estava em estado de alerta foi incendiada¹⁹⁵, o Jornal do Brasil invadido por fuzileiros carregados de metralhadoras, tirando inclusive o rádio do ar¹⁹⁶ e as tropas militares já estavam alocadas nas capitais brasileiras, enquanto civis festejavam a saída de Goulart do Palácio das Laranjeiras. Estava sendo deflagrado o Golpe Militar, dando início a um regime autoritário que duraria ainda mais vinte e um anos.

A caça à subversão logo começou. O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), logo nos primeiros dias do Golpe, já havia encontrado toneladas de suposto material subversivo – propagandas e armas de guerra – e encaminhado para a prisão 150 pessoas¹⁹⁷. Já no começo de abril, totalizaram-se mais de 5 mil prisões¹⁹⁸.

Uma grande frustração foi lançada sob os que acreditavam em possíveis mudanças nos campos culturais e sociais. Instalou-se um novo debate intelectual e novos questionamentos para a arte engajada: o que poderiam produzir, para quem iriam produzir e onde estariam os receptores de suas mensagens¹⁹⁹. Se o conservadorismo estético do CPC era incômodo para alguns e a experimentação da vanguarda o era para outros, tal conflito, contudo, centrava-se num inimigo comum: o golpe militar e o regime autoritário²⁰⁰.

¹⁹¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.115.

¹⁹² VENTURA, Ibidem.

¹⁹³ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1a edição. São Paulo: Contexto, 2013, p.56.

¹⁹⁴ Não aparecia nas manchetes dos maiores jornais impressos do Brasil (Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, e outros), ao menos de forma literal, que havia sido instalado no Brasil uma ditadura, nem sob as palavras de "golpe" ou "revolução".

¹⁹⁵ A sua sede é incendiada para, em seguida, suas atividades serem extintas em território nacional. Foram, inclusive, estipuladas sanções disciplinares aos militantes estudantis (FÁVERO, 1995, p.66).

¹⁹⁶ Fuzileiros com metralhadoras invadem JB e tiram o rádio do ar. *Jornal do Brasil*. 1º abr. 64.

¹⁹⁷ Material para a subversão chega a 15 toneladas. *Jornal do Brasil*. 8 abr. 1964.

¹⁹⁸ CANTARINO, Geraldo. *1964: A Revolução para Inglês Ver*. 1a edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p.109.

¹⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p.49.

²⁰⁰ FREITAS, Artur. *Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo (1968-1973)*. Dissertação. 230 f. UFPR. Curitiba, 2003, p.127.

A partir do golpe militar, a censura se estabelecia contra qualquer atitude oposta ao *status quo*, e era violenta nas suas atitudes contra uma possível "doutrinação marxista" e um exercício subversivo das artes. Embora ainda houvesse uma seletividade nas produções artísticas, nos idos de 1964 o pensamento autoritário já encontra-se presente em diversas instâncias. É de forma delicada que se dá a questão da produção cultural em um estado repressor: o mercado de bens culturais tem uma dimensão simbólica em que inexiste uma medida tabelada, oscilações de preço ou dependência com o câmbio, muito mais fáceis de se proteger. Há, em vez disso, componentes mais intangíveis, expressões e impressões de problemas ideológicos e questões aspiracionais e individuais. Obviamente, há a potência iminente de se contrapor às ideologias do Estado em seu exercício artístico²⁰¹. E é aí em que cabe ao Estado ser, ao mesmo tempo, repressor e incentivador das atividades culturais: a cultura como elemento integrador, desde que controlada pelo aparelho estatal, com vistas à Segurança Nacional²⁰².

Exemplo dessa caça aos elementos subversivos ocorreu quando o serviço de censura do Rio de Janeiro invadiu o laboratório Líder, em julho de 1964, com vistas a apreender "Deus e o Diabo na Terra do Sol", que estaria afrontando a Segurança Nacional. O filme, todavia, não foi censurado²⁰³ (FIGURA 12):



²⁰¹ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Brasiliense, 1988, p.114.

²⁰² *Ibidem*, p.82.

²⁰³ Apreensão de filme premiado. *Correio da Manhã*, 25 jul. 1964.



Figura 12: Cenas de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964). As fotografias superiores mostram Corisco, personagem de Othon Bastos. Abaixo, detalhes da paisagem e os católicos fiéis.

Fonte: ROCHA, 1964.

A película mostra a violência e miséria nordestinas – as entranhas do Brasil – no relato de um boiadeiro e sua esposa que, após matarem um latifundiário inescrupuloso, unem-se a um movimento religioso que é massacrado posteriormente. O casal então continua sua saga encontrando um grupo de cangaceiros. Obra de ruptura, a violência do oprimido é tratada com êxtase, em um exercício de posicionar o subdesenvolvimento em um patamar de poesia e intensidade ao mesmo tempo em que passava por cima dos esquemas industriais e ao que estava previamente estabelecido nas salas de cinema. "Deus e o Diabo" é um filme um tanto quanto distante da linearidade narrativa dos filmes de Hollywood, com enquadramentos e movimentos da câmera diferentes da linguagem fílmica mais comercial²⁰⁴. O filme não foi um sucesso de bilheteria, mas criou um alvoroço entre os intelectuais e artistas de esquerda²⁰⁵, fazendo de "Deus e Diabo" uma das obras mais consequentes dos anos sessenta em seu exercício de transpassar o espaço artístico para o espaço da realidade social.

Demarcador deste filme é seu cartaz: não apenas nos apresenta o filme como também coroa a grande amizade de Rogério e Glauber (FIGURA 13):

²⁰⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre docência. 2011 374f. USP- São Paulo. p. 114.

²⁰⁵ Ibidem, p.104.



FIGURA 13: Cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964)
FONTE: DUARTE, 2013.

Dois cartazes, na verdade, já estavam prontos e devidamente impressos, prontos para serem utilizados na divulgação do filme. O cartunista Ziraldo e o pintor Calazans Neto foram pessoalmente motivados a presentear "Deus e o Diabo" com seus projetos gráficos, tendo feito os cartazes sem que Glauber Rocha os encomendasse e os enviado de graça para ele²⁰⁶.

Ziraldo já era um cartunista e ilustrador reconhecido, tendo na época já realizado cartazes para a cidade do Rio de Janeiro, para produções artísticas notáveis em Curitiba e já publicado histórias em quadrinhos infantis²⁰⁷. Ele fez o cartaz com a ilustração de um cangaceiro, Calazans fez uma gravura (FIGURA 14):

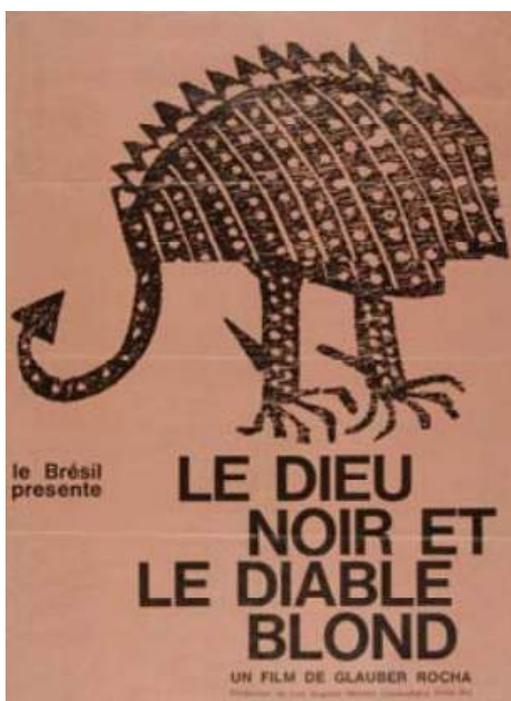


FIGURA 14: Cartaz do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol. Calazans Neto (1963).

FONTE: Cinemateca Brasileira

Por mais que seu cartaz não tenha sido aceito por Glauber Rocha, seu nome aparece nos letreiros iniciais do filme e o cartaz foi divulgado junto ao filme na França, em suas *premières* e premiações. A gravura de Calazans, um ser híbrido com garras, rabo, texturas e espinhos, anda por cima do título do filme em francês (em tradução livre: "O Deus Negro e o Diabo Loiro"). Notável a semelhança entre este cartaz e os pequenos cadernos de literatura de cordel, impressos em folhetos rústicos, tradicionalmente expostos para venda em feiras,

²⁰⁶ DUARTE, Rogério. *Entrevista com Rogério Duarte*. Entrevista cedida à Narlan Mattos. 2014. Disponível em: <<https://azogueiro.wordpress.com/2014/12/23/entrevista-com-rogerio-duarte/>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

²⁰⁷ PINTO, Ziraldo Alves. *Ziraldo*. Disponível em: <<http://www.ziraldo.com/>>. Acesso em: 12 de abril de 2017.

pendurados em cordas. Não à toa, Glauber Rocha relata sobre as origens de "Deus e o Diabo na Terra do Sol", relacionando-a com a literatura de cordel:

A origem de Deus e o diabo é uma língua metafórica, a literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A idéia do filme me veio espontaneamente²⁰⁸.

Tanto Ziraldo quanto Calazans expressaram seus estilos pessoais, porém nenhum dos cartazes agradou a Glauber²⁰⁹, que sentiu-se motivado a chamar seu amigo Rogério para fazer a arte do seu cartaz, o qual respondeu: "Glauber, você já me prejudicou com um cartaz que eu fiz uma vez, não vai dar opinião. Então esse cartaz eu faço, mas eu não quero que você se meta. Você não pode nem ver. Nem o layout, nem nada. Só depois de pronto."²¹⁰. Glauber deu de ombros, pois no dia seguinte já iria para a Itália e naturalmente não veria o processo gráfico de criação do cartaz. Acabou vendo apenas na sua volta, que já estava pronto e impresso, e prontamente o aceitou: "Glauber sacou qual era a minha briga, e por isso ele foi propiciador da minha obra-prima. Pela confiança, pela fé que ele depositou em mim."²¹¹.

Rogério Duarte poderia ter tomado uma solução padrão, ao conferir ao cartaz a linguagem gráfica padronizada dos cartazes de cinema do período, considerando-o puro e simplesmente como meio de divulgação do filme, um cartaz anúncio. A solução, geralmente, é uma fotografia *still*²¹², ou com os personagens principais, com o nome do filme em destaque e na parte inferior as informações técnicas. Como exemplos dessa prática, temos os filmes Rio 40 Graus (FIGURA 15) e Vidas Secas (FIGURA 16):

²⁰⁸ ROCHA, Glauber. "Cinema Novo". Rio de Janeiro: Tempo Glauber, 2005. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/cinemanovo.html>>.

²⁰⁹ DUARTE, Rogério. *Entrevista com Rogério Duarte*. Entrevista cedida à Narlan Mattos. 2014. Disponível em: <<https://azougueiro.wordpress.com/2014/12/23/entrevista-com-rogerio-duarte/>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

²¹⁰ DUARTE, Rogério. In.: 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

²¹¹ DUARTE, Rogério. *Entrevista com Rogério Duarte*. Entrevista cedida à Narlan Mattos. 2014. Disponível em: <<https://azougueiro.wordpress.com/2014/12/23/entrevista-com-rogerio-duarte/>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

²¹² Fotografia still é a técnica fotográfica adotada para tirar fotos durante a filmagem, com intenção de documentar, checar iluminação, cenografia, erros técnicos e para promover o filme (BORDWELL; THOMPSON, 2005)



FIGURA 15: Cartaz do filme “Rio, 40 graus”. Autor desconhecido.
Fonte: Cinemateca Brasileira

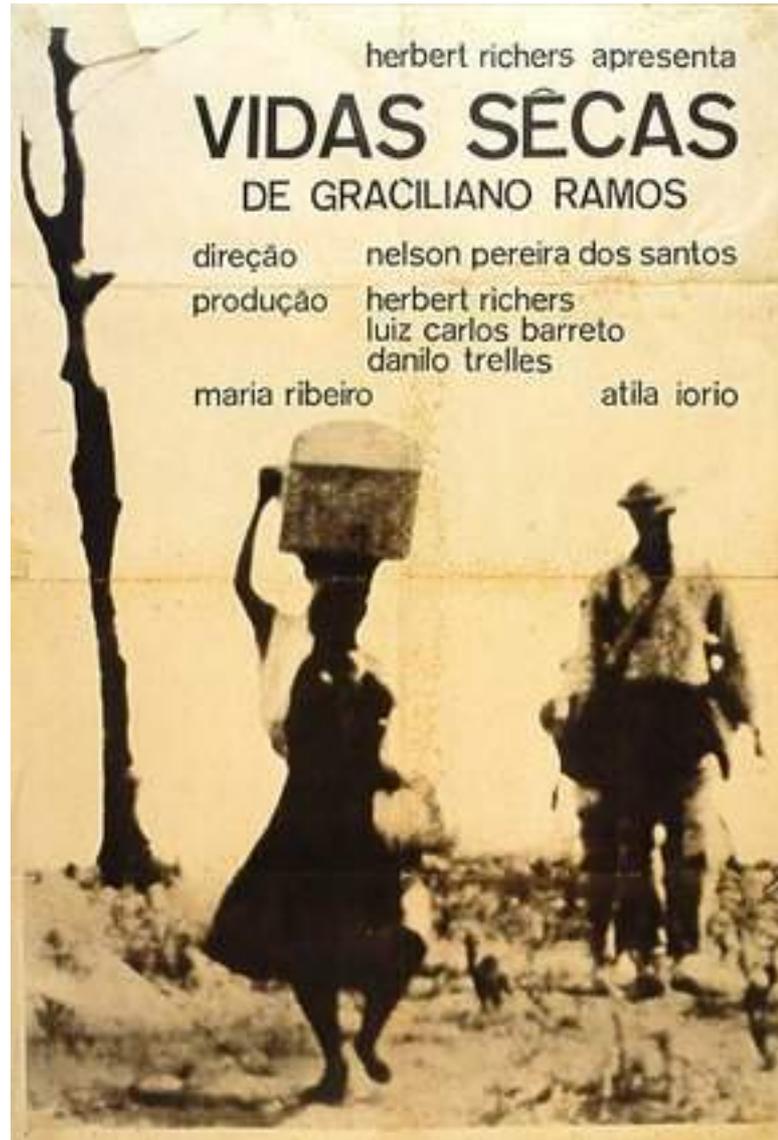


FIGURA 16: Cartaz do filme “Vidas Secas”. Autor desconhecido.

Fonte: Cinemateca Brasileira

O cartaz de “Rio, 40 graus” nos oferece uma grande quantidade de elementos que não necessariamente conversam entre si: o sorridente casal na areia em um primeiro plano, os rapazes agoniados em outro e, ao fundo, a cidade. Utilizando de diferentes técnicas e estilos diferentes, o cartaz não é nem um pouco econômico, enfatizando inclusive as músicas que estão presentes no filme. Já o cartaz de “Vidas Secas” tem menos recursos visuais, utilizando apenas uma fotografia still, os nomes dos autores e o título do filme. Assim como o cartaz de “Deus e o Diabo”, o de “Vidas Secas” também conta com tipografia sem serifa e as letras em caixa baixa. Neste caso, o título se utiliza apenas de caixa alta, para diferenciar o peso da

fonte. Nesses dois casos, se expõe justamente o que interessa, na tentativa de maximizar a quantidade de espectadores em potencial²¹³.

Outro exemplo que nos ilustra essa relação, sobretudo com "Deus e o Diabo na Terra do Sol" é o filme "O Cangaceiro" do diretor Lima Barreto em que o relato do cangaceiro se passa em um universo "imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza"²¹⁴. Datando de 1953, onze anos antes da estreia de "Deus e o Diabo", o cartaz do desenhista Hetenyi Francini trabalha com um filme de temática semelhante, tratando sobre um cangaceiro que ataca vilarejos das regiões pobres do Nordeste brasileiro, com assaltos e assassinatos. A visualidade, porém, se difere da adotada por Rogério Duarte. Com vários rostos e elementos, o cartaz ilustra a saga que está por vir (FIGURA 17):

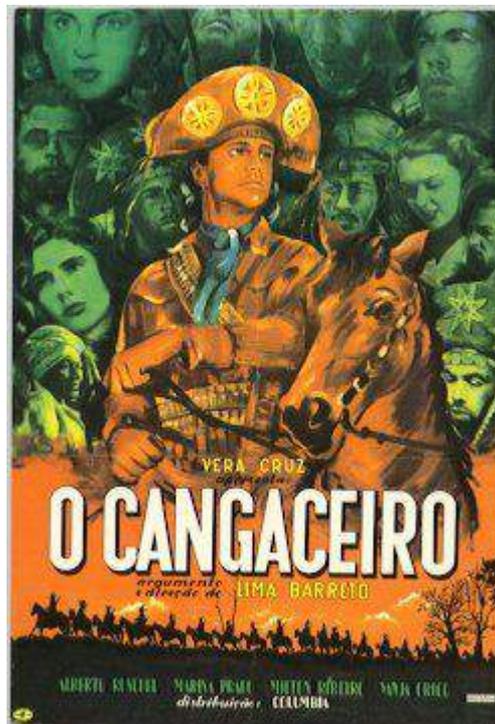


FIGURA 17: Cartaz do filme "O Cangaceiro", de Lima Barreto (1953), com projeto gráfico de Hetenyi Francini
Fonte: Cinemateca Brasileira

Porém, na realização de "Deus e o Diabo", estava-se fazendo um cartaz para um filme que integra um movimento de cinema que buscava formar um público com capacidade de avaliação crítica, longe da estética das chanchadas e das super produções dos grandes

²¹³ QUINTANA, Haenz Gutierrez. *Cartaz, cinema e imaginário*. 1995. 204 f. Dissertação - Unicamp. Campinas: 1995, p.93.

²¹⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 151.

estúdios, como era o caso da Companhia Vera Cruz²¹⁵. Na tentativa de um cinema independente – do ponto de vista industrial, estético e político – via-se um potencial de ser um cinema independente em totalidade. Ou, como disse Cacá Diegues, o Cinema Novo não tinha regras pré-estabelecidas e dogmas imutáveis, exceto uma única ideologia norteadora que unia a todos: a ideia de uma emancipação nacional²¹⁶. Assim, almejava-se um filme longe do espetáculo comercial e com uma carga de denúncia, sendo um cinema de público²¹⁷. Especificamente em "Deus e o Diabo", com seus camponeses e cangaceiros, exploravam-se imagens voltadas ao atraso brasileiro e, ao mesmo tempo, utilizava-se de um tratamento moderno e anti-convencional para a construção de sua narrativa, fugindo de uma "estilização folclorizada"²¹⁸, próxima de uma romantização ou de uma fetichização. Estava lançado o desafio, então: criar um cartaz que dialogasse visualmente com as propostas estéticas e políticas do Cinema Novo e do "Deus e o Diabo na Terra do Sol".

O processo de criação foi repleto de impasses e limitações. Rogério passou muito tempo aplicado ao projeto, fazendo diferentes rascunhos, rabiscos, determinando possibilidades, mas nada lhe agradava. Até que "a forma se revelou"²¹⁹ (FIGURA 18):



FIGURA 18: Rascunho feito por Rogério Duarte referente ao cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964).

Fonte: LIMA, 2015.

²¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p.45.

²¹⁶ DIEGUES, Carlos. *Cultura popular e Cinema Novo. O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962. p.4

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre docência. 2011 374f. USP- São Paulo. p. 116.

²¹⁹ DUARTE, Rogério. In.: 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

Rogério denominava este cartaz como sua obra-prima, seu trabalho mais brilhante. Conveniente pensar essa sua opinião com a questão da autoria. Afinal, o cartaz não conta com a assinatura de Rogério Duarte, tal qual pode-se fazer em um quadro, delineando com cuidado a sua própria assinatura para que a obra seja identificada. Em um primeiro momento, quem ia às salas de cinema para assistir "Deus e o Diabo na Terra do Sol" não fazia ideia de quem compôs o cartaz do filme. Deste modo, seu nome teria uma conotação diferente de um nome próprio, delimitando sua função-autor a partir deste momento²²⁰. Aliás, o nome de Rogério Duarte, enquanto autor desta peça gráfica, "não é simplesmente um nome próprio como os outros"²²¹. Em outros termos, a autoria neste caso, em um primeiro momento, não precede sua obra, mas mesmo que sem rosto e sem nome, Rogério lançou o enunciado e o seu olhar a quem quisesse ver, resultando em uma peça gráfica que não poderia ter sido elaborada de modo semelhante por mais ninguém²²². Afinal, o sujeito designer foi

mantido por muitos anos numa posição subordinada, tomaram conta e reivindicaram a autoria da página (...) A vitória deixa o resto de nós a examinar o naufrágio visual – manchetes emaranhadas, letras borradas, citações flutuantes e imagens aflitas – incapazes de descobrir do que se trata um artigo. (...) A intenção original do autor emborcou. Este meio ilegível é a nova mensagem – à deriva numa garrafa²²³.

Por definição, Rogério Duarte não precisava deixar rastros do seu estilo individual. Afinal, um designer deve, a priori, solucionar, e não se expressar²²⁴. Mas o design não ocorre de forma sistemática, visto que "cada designer é uma espécie de inventor da profissão, daí porque muitos consideram que design não se ensina"²²⁵. Esse rastro torna-se ainda mais difícil de se fazer visível pelo fato da atividade de design não ocorrer também de maneira individual, mas sim além, em instâncias múltiplas, em união às inúmeras condições sociais entrelaçadas na produção de bens culturais, tendo em vista que “aquilo que o autor ou artista dizem é na

²²⁰ FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63º ano, nº 3, julho-setembro de 1969, p.73-104. Digitalizado. Disponível em: < goo.gl/r4rxYc>. Acesso em: 10 de outubro de 2016.

²²¹ AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto*. In.: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007, p.56.

²²² Ibidem, p.55.

²²³ VIENNE, Véronique. *Soup of the day*. In.: Looking Closer 2: critical writings in graphic design. New York: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts, 1997, p.9.

²²⁴ VILLAS-BOAS, André. *O que é e o que nunca foi design gráfico*. 4a edição. Rio de Janeiro: 2AB, 2001, p.50.

²²⁵ CIPINIUK, Alberto. *Design: O livro dos porquês – O campo do design compreendido como produção cultural*. 1a edição. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2014, p.32.

realidade (ou talvez devêssemos dizer também), a manifestação de um grupo social e de sua visão do mundo”²²⁶.

No final das contas, o papel expressa tais tensões e dissonâncias, o que está dentro e o que está fora dele; seu conteúdo e sua forma. No cartaz, vemos a fotografia de Corisco – ele sozinho, ninguém mais – a segurar seu punhal com uma aparente força e firmeza. Em uma sombra dura, seu olhar quase fechado (seria pelo sol? Seria como se estivesse prestando muita atenção?) vai de encontro ao espectador, como se o punhal fosse de encontro a nós mesmos. O punhal, elemento que centraliza o rosto de Corisco e o cartaz como um todo, fica ao centro do chapéu de cangaceiro, e divide o círculo solar que domina a composição. Nessa posição, Corisco nos amedronta e nos passa o calor da seca. Essa sensação em muito é originada pela concepção da cor presente no cartaz. Nada original utilizar a cor vermelha para retratar um filme violento e que se passa em um lugar deveras quente, porém a diferença neste cartaz é justamente o tom de vermelho, uma tonalidade praticamente impossível de existir na impressão *offset*, em cartazes e demais meios impressos. Não à toa, a cor deste cartaz

é fruto de toda uma pesquisa profunda. O *offset* se caracteriza pela pouca quantidade de tinta. Então, se você pega uma fotografia, por mais bela que seja, e apenas a reproduz sem conhecer direito as especificidades do *offset*, e você imprime só o vermelho, fica desbotado. Há uma perda muito grande. Então você tem que estudar o meio que trabalha e tirar dele o máximo partido. E foi o que eu fiz. Por exemplo, no cartaz do Deus e o Diabo, era o vermelho que assustava. Para dar mais colorido, conseguir uma cor mais forte, possibilitar que o espectador sinta a tinta, eu formei o vermelho com seus componentes, utilizando a teoria da cor moderna. Misturei o magenta com o amarelo, que são os componentes em termos de pigmento para formar o vermelho. E aquilo causou um efeito muito forte. O que era a concretização de toda minha pesquisa sobre design.²²⁷

Por mais que o vermelho do cartaz seja um primor técnico, de acordo com Rogério não é isso o que se destaca, ou o que deveria se destacar. Também não é o punhal ou o sol. É a tipografia em duas colunas, que "divide o cartaz ao meio e dá um movimento ao punhal, como se o punhal tivesse descido e cortado as letras no meio"²²⁸. Não apenas, mas notável que o punhal também escapa da máscara vermelha existente no fundo ao mesmo tempo que também foge do círculo que recorta o rosto de Corisco e delinea o Sol, sugerindo uma tridimensionalidade, como se ele escapasse do espaço bidimensional do papel. Através de

²²⁶ WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.134.

²²⁷ DUARTE, Ibidem.

²²⁸ DUARTE, Rogério. In.: 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

noções maduras sobre composição e teoria da cor, Rogério Duarte fez com que ao mesmo tempo em que o punhal recorte, ele também avance. O sol ao redor de Corisco tem seus raios simétricos em três cores análogas – amarelo, rosa e vermelho – que nos permitem vislumbrar um efeito ótico derivado de uma mutação cromática, em que há a alteração das cores na presença de outras. Os raios se mexem, se fundem ao vermelho do fundo, ao mesmo tempo em que cria uma moldura ao redor do rosto de Corisco.

A cena escolhida para compor o cartaz igualmente sugere seu tom de dramaticidade; a foto do cartaz foi retirada do momento em que Corisco com seu punhal está presente nos minutos finais do filme, às vésperas de desfalecer no chão por um tiro. Quando vai morrer, larga o punhal, que cai no chão e diz: "Mais fortes são os poderes do povo!" e é decapitado. Em meio a tantos elementos, Rogério Duarte determinou apenas um como o que deveria ter maior destaque.

De todo modo, ao Rogério Duarte salientar a importância do punhal como divisor do cartaz e como um elemento visual determinante, buscou-se verificar a construção de seus elementos visuais²²⁹. De fato, o punhal está absolutamente ao centro, coincidindo com as colunas de texto. Ao mesmo tempo, divide-se o cartaz em quatro partes iguais, enquanto Corisco nos observa localizado em seu centro óptico. A divisão hermética dos elementos remete-nos a uma operação de simetria, equilíbrio e harmonia, resultando a uma "coerência formal"²³⁰ em que elementos iguais são posicionados em uma estrutura modelar e contínua (FIGURA 19):

²²⁹ A divisão realizada no cartaz consistiu em encontrar seu centro, delimitar o círculo que envolve o retrato de Corisco e o sol ao seu redor, as medidas entre um círculo ao outro, juntamente com as linhas-guia dos blocos de texto e a conexão do círculo maior à linha central. Assim, torna-se perceptível como foi realizado o alinhamento dos elementos no cartaz.

²³⁰ MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.136.

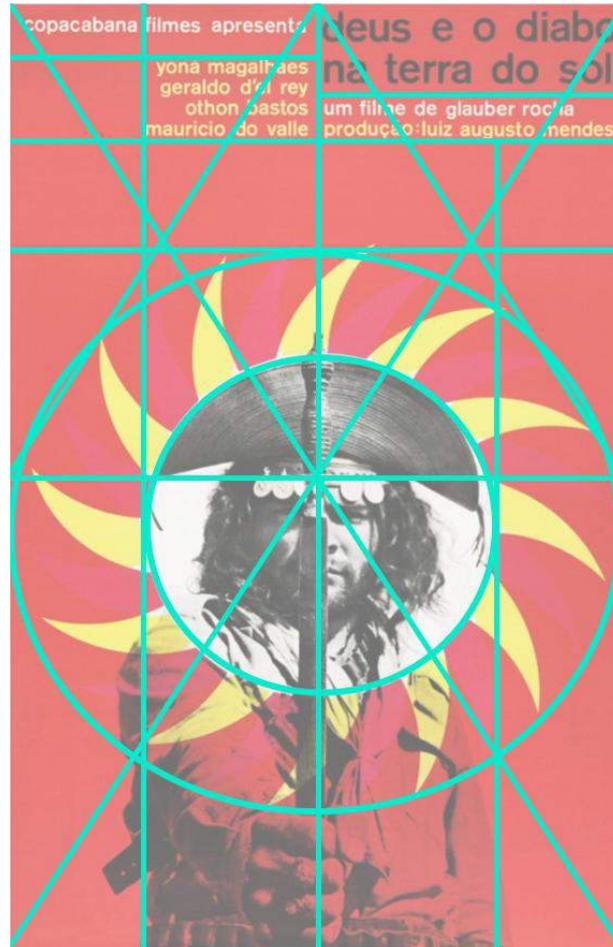


Figura 19: *Grid* do cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol".

A composição desenvolvida neste cartaz, com suas poucas e saturadas cores, a fotografia recortada e as formas sintéticas, desenvolve um paralelo com a fotomontagem soviética que, enraizada no debate revolucionário de 1917, condenava a arte de cavalete por considerá-la produto da burguesia. Em seus aspectos formais, a fotomontagem soviética alinhava fotografias em preto e branco com formas geométricas irradiantes, vinculadas aos princípios suprematistas da forma. Reunia assim dois planos: um real, documentado da fotografia, e o gráfico e inventado da forma geométrica²³¹. Aqui em "Deus e o Diabo", além deste plano bidimensional que une a forma com a fotografia, temos também uma simetria total, com Corisco ocupando exatamente o centro do cartaz.

²³¹ FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista*. v. 13. n.1. jan.-jun. 2005, p.109.

Se considerarmos que "a tipografia é a cara da linguagem"²³², devemos prestar atenção às caixas de texto do cartaz. A começar pela tipografia utilizada, a Helvetica. Foi projetada pelos tipógrafos Edouard Hoffman e Max Miedinger em 1961, sendo a tipografia mais requisitada internacionalmente nos anos 1960, pelas suas formas bem definidas e por sua fácil legibilidade²³³. Rogério adotou a tipografia em caixa baixa, possibilitando que o texto fosse comportado em pequenos blocos de igual impacto, em um alinhamento perfeito entre imagem e texto. Assim como nos preceitos da Nova Tipografia e da lógica do "tipo universal", com as necessidades tipográficas sendo atendidas através de suas formas mais básicas, Rogério adotou uma "padronização na elaboração de unidades, tal como na construção civil"²³⁴.

Tal decisão de projeto não deixa de ser uma intervenção às regras ortográficas da língua portuguesa, o que fez, inclusive, com que houvesse polêmica na época pela grafia em minúsculas da palavra "Deus" pelos católicos fervorosos da época²³⁵. Os recursos tipográficos em meados dos anos 1960 não eram tão acessíveis no Brasil, fazendo com que se tivesse que recorrer a outros tipos que realizavam "releituras" da Helvetica, como é o próprio caso do cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol". No momento da impressão, deveria ser definida a família tipográfica e quantos pontos ela teria²³⁶. Nos anos 1960, a tipografia já estava avançada, na utilização da técnica de projetar um negativo sobre uma superfície fotossensível, sendo ainda mais rápida do que as composições manuais e à quente²³⁷. Assim, Rogério deveria aproveitar ao máximo as virtudes que lhe são dispostas, independente de suas limitações. Na rigidez da tipografia que ele tinha em mãos, tentou mesclar estilos, tamanhos, cores e pesos. Afinal, estamos falando da Nova Tipografia e na sua adesão aos preceitos da tipografia funcional, buscando a comunicação pela comunicação – ou seja, de forma curta, simples e insistente – e a funcionalidade útil aos fins sociais, requerendo um tipo próprio de organização²³⁸. Mas o cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" não se define apenas ao

²³² LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. 1a edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.3.

²³³ MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. *História do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.470.

²³⁴ TSCHICHOLD, Jan. *A Nova Tipografia*. 1928. In.: ARMSTRONG, Hellen. *Teoria do design gráfico*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

²³⁵ CARVALHO, André Luís Pires. *Da película ao cartaz: Uma análise do design do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Setembro/2008. 191f. Dissertação - Anhembi Morumbi. São Paulo: 2008, p.126.

²³⁶ LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. 1a edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.121.

²³⁷ Primeiras formas de impressão tipográfica, consistindo a manual em matrizes metálicas e a quente na impressão através de um teclado, porém ainda utilizando-se das mesmas matrizes da técnica manual (ROCHA, 2005, p.35.).

²³⁸ TSCHICHOLD, Jan. *Tipografia Elementar*. 1a edição. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

redor da escolha tipográfica de Rogério Duarte. O cartaz também tem sua cor, sua vivacidade, sua temática e sua composição.

Duarte não seguiu a linguagem funcionalista da tipografia que adotou para produzir o cartaz, apesar da ordenação dos elementos. Todavia, adotou um procedimento de colagem e fotomontagem de elementos. Em suas escolhas para o cartaz, Rogério Duarte quis colocar "um vigor que era o que o Brasil representava (...) Uma reapropriação do mundo e uma síntese. E a volta da linguagem popular"²³⁹.

Não nos é estranho um ex-integrante do CPC falar sobre identidade nacional e cultura popular, em um tempo em que os campos culturais articulavam os símbolos da nacionalidade e propunham uma identidade brasileira²⁴⁰. Adianto porém, que a noção de uma "volta da linguagem popular" enunciada por Rogério, diz respeito também às suas vivências e experiências particulares, não restrito a um projeto coletivo. Ele entendia, por exemplo, que na Bahia acontecia um fenômeno "curioso e dialético"²⁴¹: "Aqui há uma cultura popular verdadeira que não é dependente, aqui ainda há as raízes de uma vida popular, que numa grande cidade industrial não tem"²⁴². Anos depois de ter realizado seu projeto para "Deus e o Diabo", Rogério reconheceu que o discurso da época era um "pseudo-nacionalismo purista", que tratava de maneira elitista estereótipos do brasileiro, como "nosso bom crioulo, nosso samba autêntico"²⁴³.

Ao falar do anseio por uma linguagem popular, Rogério retratou como era o seu processo criativo na época e, não apenas, mas como seu projeto foi conectado às ideias de Glauber Rocha. Rogério projetou uma peça gráfica de um filme onde o diretor primava por uma estética que fizesse com que o "colonizador compreendesse a existência do colonizado"²⁴⁴, que demonstrasse "pelo horror, a força da cultura que ele explora"²⁴⁵. Assim, a volta da linguagem popular que Rogério quis transpassar em sua peça gráfica, conecta-se com a proposta de Glauber de se fazer uma estética da violência nos confins do país como arma de

²³⁹ DUARTE, Rogério. *Entrevista com Rogério Duarte*. Entrevista cedida à Narlan Mattos. 2014. Disponível em: <<https://azogueiro.wordpress.com/2014/12/23/entrevista-com-rogerio-duarte/>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

²⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010, p.174.

²⁴¹ DUARTE, Rogério. *Momentos do Movimento*. Depoimento cedido à Ricardo Muniz, 1987. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.112.

²⁴² *Ibidem*, p.113.

²⁴³ *Ibidem*, p.112.

²⁴⁴ ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: Revista Civilização Brasileira, n.3, julho, 1965, p.165.

²⁴⁵ *Ibidem*.

libertação²⁴⁶. Faz parte de um projeto de legitimação: a agressividade e a pungência, a falta de refinamento, em oposição ao cinema importado e civilizado – o modelo colonial:

A única maneira de lutar é produzir: aquele que não quer ver esta realidade é cego ou idiota. Os cineastas do Terceiro Mundo devem organizar a produção nacional e expulsar o cinema imperialista do mercado nacional. Se cada país do Terceiro Mundo tiver uma produção sustentada por seu próprio mercado nascerá um cinema revolucionário tricontinental²⁴⁷.

O "vigor" o qual Rogério Duarte salientou haver no cartaz, junto às noções de um retorno à linguagem popular remetem justamente a um processo de busca, a uma espécie de volta ao passado, na ideia de um "povo original"²⁴⁸. Afinal, ele estava falando de um design destinado a um filme que retrata a vida marcada pela seca, nos confins do Brasil. Aqui há uma relação intrínseca entre as temáticas do popular e do nacional pontuada pelo debate do nacional-popular que, outrora muito debatido pelo CPC, encontrava-se em uma fase de superação ao conservadorismo e também com uma tônica crítica²⁴⁹. Mesmo assim, também existem críticas ao redor da proposta de "Deus e o Diabo" e do Cinema Novo como um todo, no entendimento dos compromissos do Cinema Novo como um gesto paternal e não dialógico; mesmo argumento dos críticos às propostas cepecistas.

É também curioso que Rogério fale sobre a volta de uma linguagem popular e Glauber ter aceito o seu projeto, mas não ter aceito um cartaz que trabalha justamente com uma visualidade da literatura de cordel, que foi o caso do cartaz de Calazans Neto. Ou seja, Rogério não apenas retomava a linguagem popular, como ele desejava, mas a reconfigurava em união com a linguagem vanguardista. Não havia apenas o anseio pelo retorno de uma linguagem popular por ela mesma, mas sim o debate o qual ela sustenta. O fundo em vermelho, o elemento de maior espaço do cartaz, uma cor saturada e nada leve (ao contrário do bege com preto de Calazans Neto), cor de sangue, cria uma conexão direta com a violência e com o proibido.

Convém questionar como estes debates circularam na produção de design de Rogério Duarte. Se ele acreditava em um design genuinamente brasileiro, que buscava romper com a estética gráfica racionalista²⁵⁰, alguns conterrâneos seus não compartilhavam de semelhante

²⁴⁶ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.185.

²⁴⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.236.

²⁴⁸ HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 1a edição. São Paulo: Lamparina, 2014, p.55.

²⁴⁹ XAVIER, Op.cit, p.186.

²⁵⁰ DUARTE, Rogério, 2000. In.: *Depoimento cedido à Jorge Caê Rodrigues*. Salvador, 2000. In.: MELLO, Chico Homem. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.191.

opinião e proposta. Alexandre Wollner, por exemplo, sempre negou a existência de um design autenticamente brasileiro²⁵¹. Na sua opinião, este design só existiria se fosse autóctone, em vias de encontro às manifestações mais genuínas do Brasil, como os povos indígenas e a cultura popular nordestina²⁵². Ou seja, para ele há uma identidade nacional no singular, e não identidades nacionais. No caso do cartaz de Rogério, podemos nos perguntar se "a simples a subversão do paradigma modernista pode ser considerada um ato de 'abrasileiramento'"²⁵³. Afinal, há um grande respeito pelas convenções modernistas de diagramação e tipografia em seu cartaz mas, ao mesmo tempo, existe um elemento vernacular²⁵⁴, que é o próprio Corisco. O alinhamento da tipografia suíça ao sertão nordestino revela, para Denis a tensão de um design baseado em ideais importados de uma Europa pós-guerra junto a um design que reconhece as "raízes profundas da realidade brasileira"²⁵⁵.

Ao mesmo tempo, Rogério Duarte entende que a função dele na elaboração do cartaz não é exatamente a imagem com um fim nela mesma, mas que um bom cartaz deve ser entendido por todo mundo em um espaço mínimo de tempo, criando um impacto ao mesmo tempo em que evoca uma simplicidade²⁵⁶. O impacto e a facilidade de leitura que um cartaz deve fornecer se deve ao fato dele geralmente não ser visto com calma e afínco, mas sim na pressa, na vida cotidiana e no exercício de deslocamento nas cidades. É uma mídia externa e, portanto, interage com o meio que está inserido de maneira direta, tornando-se então o "signo permanente do desenvolvimento social, ligando-se ao mesmo tempo, intimamente à vida cotidiana e à vida política, evidencia as influências históricas e econômicas sofridas por um país"²⁵⁷.

Não apenas em sua permanência e pertinência nos espaços, mas o cartaz existe mesmo depois do filme sair das salas de cinema. Como Rogério salientou: "eu não vou transformar o cartaz numa reprodução de uma obra de arte. Eu vou fazer com que a técnica industrial seja uma mídia em um novo tipo de obra, que é o design"²⁵⁸. A técnica industrial, porém, estima a reprodutibilidade. Apesar de haver um único cartaz que foi o utilizado para divulgar "Deus e o

²⁵¹ RIBEIRO, Marinês. *Existe design brasileiro?* Considerações sobre o conceito de identidade nacional. In.: QUELUZ, Marilda (org.). *Design e Identidade*. Curitiba: Peregrina, 2008, p.45.

²⁵² Ibidem, p.37.

²⁵³ DENIS, Rafael Cardoso. *Tudo é moderno; nada é Brasil: design e a busca de uma identidade nacional*. In.: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Tudo é Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2004, p.89.

²⁵⁴ Termo de origem no campo da linguística, "vernacular" ou "design vernacular" é a distinção e valorização de estilos locais e tradicionais, em contraposição aos elementos estrangeiros (CARDOSO, 2008, p.226).

²⁵⁵ DENIS, Rafael Cardoso. *Uma Introdução à História do Design*. 3a edição. São Paulo: Blucher, 2008, p.226.

²⁵⁶ DUARTE, Rogério. In.: 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

²⁵⁷ MOLES, Abraham. *O Cartaz*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990, p.32.

²⁵⁸ DUARTE, Ibidem.

"Diabo na Terra do Sol", houve duas reproduções de sua peça que são bastante icônicas. O primeiro exemplo foi produzido pelo próprio Rogério Duarte: a marca do Cine Glauber, realizado em uma parceria com a arquiteta Lina Bo Bardi (FIGURA 20). Em seguida, temos o cartaz "Dadinho na Terra do Sol", do designer gráfico Felipe Muanis (FIGURA 21), que se utiliza do sol desenhado por Rogério Duarte. Estas duas peças foram desenvolvidas em um outro tempo, em outras circunstâncias, espaços e plataformas, fazendo-se ir além do próprio cartaz para questionar a sua construção de significado:

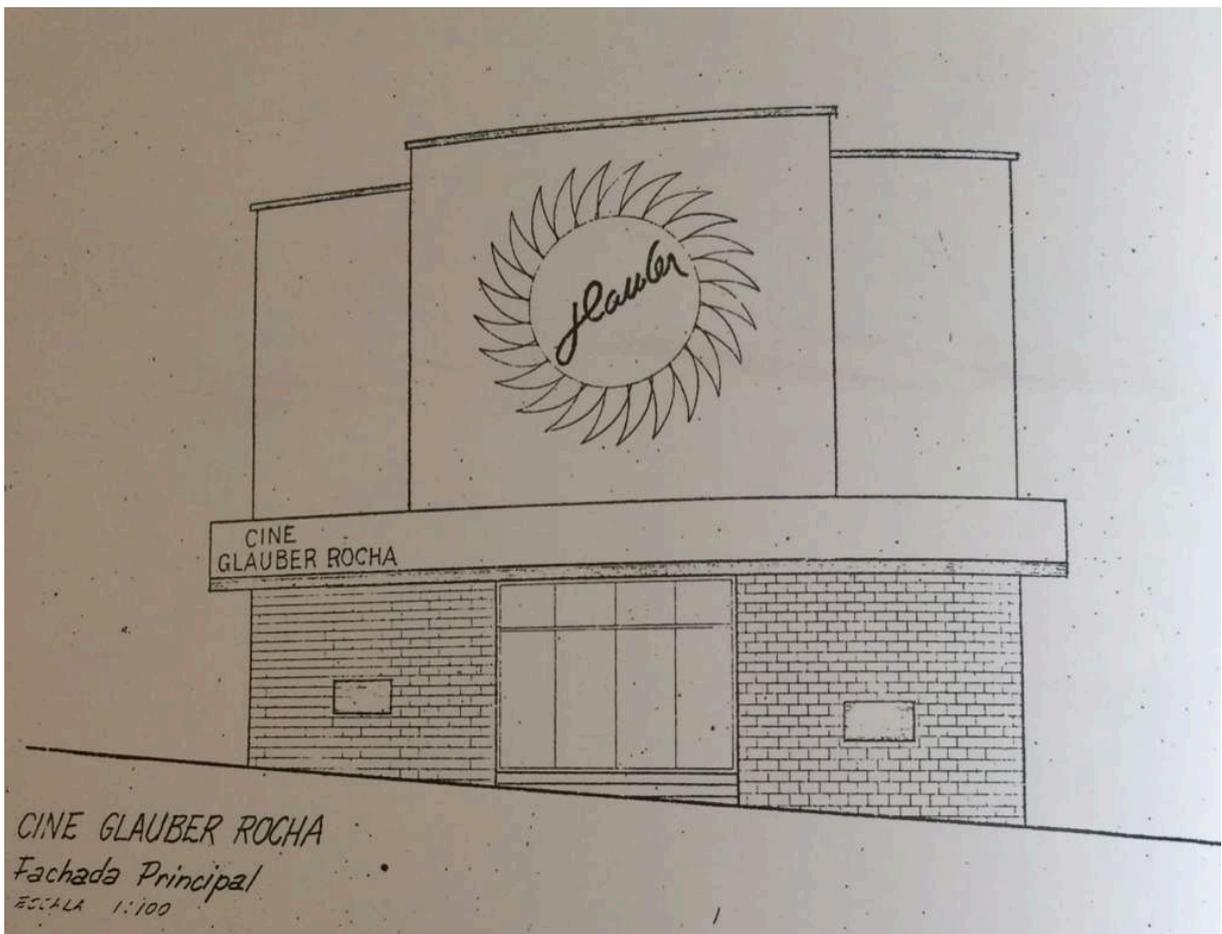


FIGURA 20: Fachada do Cine Glauber Rocha (1973)
Fonte: DUARTE, 2013, p.66

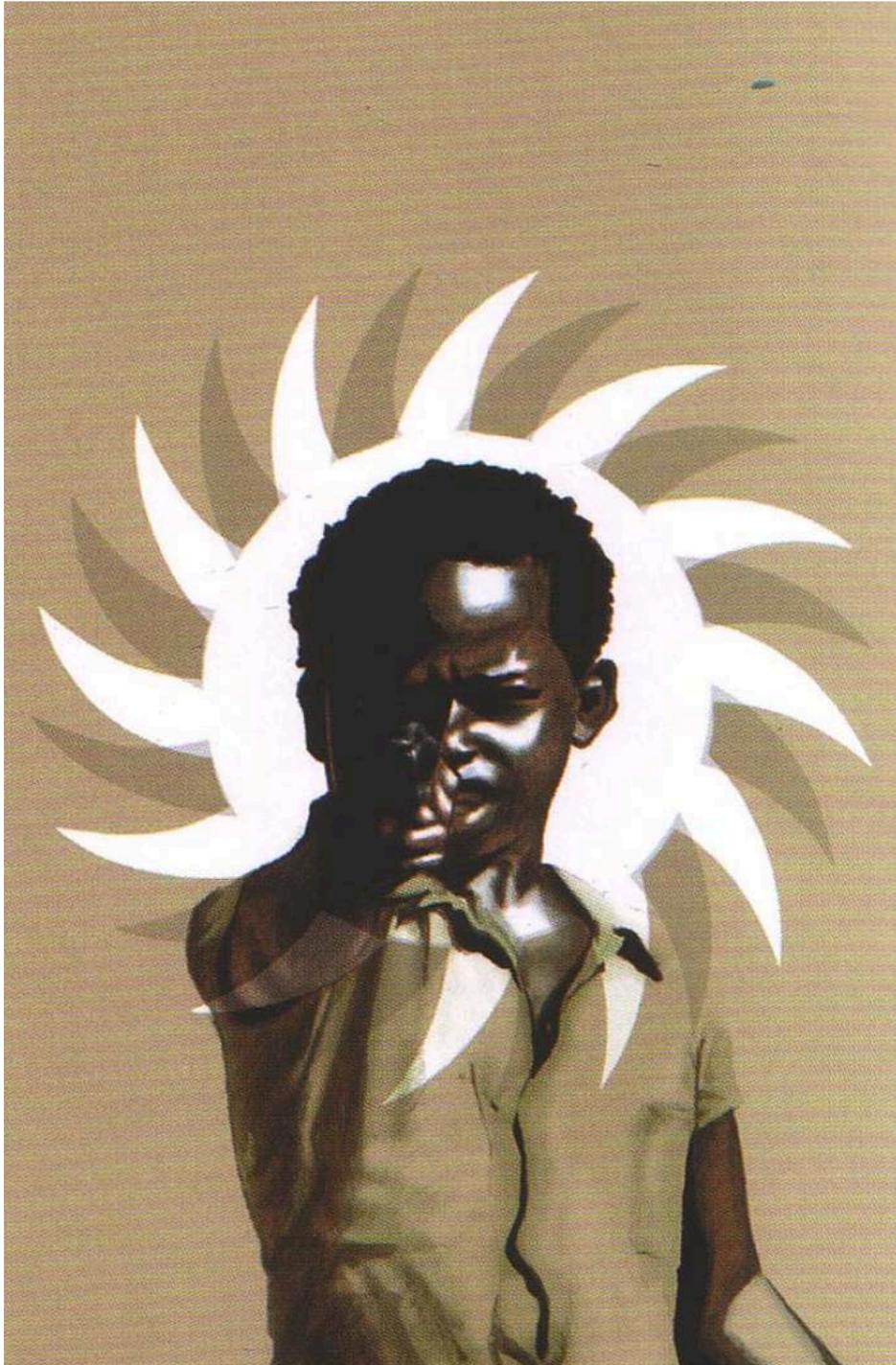


FIGURA 21: Cartaz "Dadinho na Terra do Sol" de Felipe Muanis (2011).
Fonte: Consolo (2009, p. 110).

A forma elaborada por Rogério Duarte foi interpretada e reelaborada de outras maneiras. Em 1973, Rogério Duarte em parceria com a arquiteta Lina Bo Bardi, desenvolveu o projeto da fachada do Cinema Glauber Rocha. Nela, consta a assinatura de Glauber e, ao seu redor, o sol de "Deus e o Diabo", como elementos complementares. Em vez de Corisco, é o próprio Glauber que está ao centro da forma criada por Rogério, forma esta que permaneceu

idêntica à do cartaz. Em 2008, a artista Bel Borba desenvolveu um mosaico para desenhar o sol projetado por Rogério (FIGURA 22):



FIGURA 22: Fachada do "Cine Glauber", com nova fachada e o mosaico de Bel Borba.
Fonte: Jornal A Tarde, 2015.

Já em "Dadinho na Terra do Sol", Felipe Muanis liga o Corisco ao personagem Dadinho, do filme "Cidade de Deus" (2002). O filme de Fernando Meirelles retrata a violência e a miséria das grandes cidades do Brasil contemporâneo, cabendo a Muanis retratar, de maneira irônica, o paralelo entre os dois filmes. Em vez de um punhal, uma arma; em vez de um cangaceiro, um menino da favela. Gráficamente, o trabalho deste cartaz se assemelha ao de Rogério Duarte pela sua composição, mas com cores e técnicas diferentes.

O "aqui e agora do original"²⁵⁹, elemento constituidor de uma autenticidade, foi desconstruído e recriado. Vemos o cartaz original de "Deus e o Diabo" e sabemos que ele é "aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo"²⁶⁰, mas em outras materializações, circunstâncias e plataformas, a aplicação de elementos visuais do cartaz de Rogério Duarte também se tornaram possíveis.

Rogério celebrava a "linguagem do próprio meio de comunicação"²⁶¹. Afinal, em sua crença na técnica industrial como "mídia de um novo tipo de obra"²⁶², valoriza-se o caráter não-aurático de sua peça e a sua capacidade de ser reproduzida e reproduzível. O sol, com

²⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1955. Versão digitalizada, p.2

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1ª edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.18.

²⁶² DUARTE, Rogério. In.: 2015. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

suas unidades – os pequenos e triangulares raios – contínuas e sequenciais cria uma lógica com textura uniforme e um ponto focal central²⁶³, fornecendo uma leitura ágil, do exato modo que Rogério Duarte acreditava que formava-se um bom cartaz. Assim, tornam-se igualmente fáceis de serem reproduzíveis. Contudo, tais reproduções não existem apenas por elas mesmas. Isto é: por que reproduzi-las? Na mescla e junção de vários elementos, instituições, discursos e visualidades inseridos no "Deus e o Diabo" de Rogério Duarte, há um "complexo conjunto de práticas subjacentes que tornam possível a imagem e a sua capacidade de conter significado"²⁶⁴. Afinal, a peça gráfica não foi composta de forma isolada ao universo material. Nela cabem as relações sociais organizadas ao redor de sua produção e circulação e a presença do "outro", o observador, que agencia e conduz a promoção do significado visual²⁶⁵.

Um diálogo importante para compreender a criação do cartaz de "Deus e o Diabo" foi travado por Glauber e Rogério. Quando o cartaz ficou pronto, Glauber o agradeceu dizendo: "Muito obrigado pelo cartaz que você fez para meu filme". Rogério o responde com: "Muito obrigado pelo filme que você fez para meu cartaz"²⁶⁶:

(...) Muita gente diz "o poster do filme" (*referenciando-se a "Deus e o Diabo na Terra do Sol"*). Não é o poster do filme, é o poster do próprio poster. Muita gente olha o poster e não vai ver o filme. Então eu tenho um contato direto, estou falando com quem está vendo esse poster (...) Minha linguagem pertence a um momento histórico e eu não sou um comerciante. Estou ligado a uma revolução, a um período, a uma geração. E o meu trabalho todo faz parte disso, e eu não vou ficar fazendo coisas que não tem nada a ver com os objetivos daquela revolução²⁶⁷.

A inversão proposta por Rogério não sugere, necessariamente, uma negação à sua interação com os meios de produção cultural dos anos 1960 e, mais especificamente, aos valores inseridos no Cinema Novo. O que ele faz é situar o cartaz dentro de sua própria percepção do que seria design, também inserindo seu cartaz como fruto e elemento emblemático dos conceitos disseminados na cultura dos anos 1960 no Brasil. Portanto, para discorrer sobre sua percepção quanto a este cartaz – bem como suas outras produções – torna-se relevante discutir o seu texto intitulado "Notas sobre Desenho Industrial", em que Rogério faz um apanhado de ideias e apontamentos sobre o ato de se fazer design, com vistas a ampliar o debate sobre o tema, na tentativa de "promover o levantamento de um problema importante para o nosso país

²⁶³ WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.87.

²⁶⁴ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura* (UFU), v. 8, 2006, p.114.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

²⁶⁷ DUARTE, Rogério. *Op.cit.* 2003, p.20.

na presente etapa de industrialização do que a fornecer conclusões fechadas"²⁶⁸ ao mesmo tempo em que relaciona a prática do design com o cenário brasileiro dos anos 1960, conforme veremos a seguir.

2.2.1 O contato operatório: "Notas sobre Desenho Industrial" (1965)

Em abril de 1965, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, sugeriu a Rogério Duarte que ele escrevesse um artigo sobre desenho industrial para a Revista Civilização Brasileira²⁶⁹. Importante veículo de resistência cultural das esquerdas no Brasil pós-golpe, tendo vista seu caráter agregador e reorganizador dos artistas e intelectuais frustrados com o cenário político, social e cultural do período²⁷⁰, a Revista Civilização Brasileira exerceu suas atividades entre os anos de 1965 e 1968 sob a edição do militante do PCB Ênio Silveira. Na articulação de diversas ideias que repercutiram na esquerda da época, porém de forma independente ao PCB foram dados "elementos valiosos a algumas áreas suas para sobreviver às tempestades daqueles anos difíceis"²⁷¹. Porém, a revista foi encerrada após o cerceamento do regime militar através do Ato Institucional n° 5²⁷².

A partir da compreensão da relevância da Revista Civilização Brasileira, torna-se necessário também pensar na relevância de um artigo que desenvolve um debate sobre Design em um periódico de forte cunho político, principalmente pois o pedido de Ferreira Gullar foi um tanto quanto abrangente, fazendo com que Rogério Duarte fizesse um grande apanhado histórico do design e seus aspectos epistemológicos e metodológicos sobre as relações entre arte e técnica²⁷³. Seu artigo percorre as problemáticas da Revolução Industrial, os exageros das Feiras Mundiais, os múltiplos fazeres do artesanato, chegando por fim à televisão e à mídia de massa, fazendo diversas pontuações sobre as experiências de design na Europa – a Bauhaus, a Ulm, a Art Nouveau²⁷⁴, o Arts and Crafts²⁷⁵ – até chegar ao design brasileiro e aos

²⁶⁸ DUARTE, Rogério. Notas sobre o Desenho Industrial. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965, p.227.

²⁶⁹ TEIXEIRA, Narlan Mattos. *Inventário do caos: Rogério Duarte, modernidade e pós-modernidade*. Tese. 266 f. University of Illinois, Campana. 2015, p.96.

²⁷⁰ CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural. *Rev. Sociol. Polit.*, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010, p.95.

²⁷¹ SANTOS, Raimundo. *Caio Prado Júnior na cultura política brasileira*. 1a edição. Rio de Janeiro : Mauad, 2001, p.264.

²⁷² CZAJKA, Op.cit, p.96.

²⁷³ DUARTE, Rogério. Notas sobre o Desenho Industrial. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965, p.227.

²⁷⁴ Art Nouveau foi um estilo internacional de decoração que vigorou no século XIX, com uma visualidade sinuosa e orgânica de inspiração em elementos naturais como folhas, flores, fauna e a flora. Alguns o denominam como sendo "o primeiro estilo verdadeiramente moderno e internacional" (CARDOSO, 2008, p.95)

aspectos culturais e materiais que norteiam a prática do design e da arte e de suas articulações entre função e uso. Articulações estas que, para ele, eram uma herança de seus aprendizados e vivências com Aloísio Magalhães, e lhe eram interessantes pois o "interessava qualquer coisa apenas na medida que servisse para alguma coisa, que tivesse uma função"²⁷⁶.

O apontamento inicial de seu artigo consiste em sua fala a respeito da reciprocidade entre qualidade e quantidade no desenho industrial²⁷⁷. Isto é: quanto melhor for o design, maior será sua reprodução e mais ele será visto, utilizado e percebido. Por isso, Rogério determina que design é:

a ideação de formas para produção em série. Diferentemente da criação de formas não destinadas à reprodução, como acontece no artesanato, o que se concebe no desenho industrial não são existências isoladas, mas grupos de existências, isto é, existências que concretizem na sua estrutura não só as condições particulares, mas também as características da série. Nesse sentido, um produto industrial é ao mesmo tempo uma existência e uma ideia²⁷⁸.

Tais "grupos de existências" que Duarte aponta, apenas seriam reais a partir da atitude necessária e primária do uso, a interação consumatória entre sujeito e objeto²⁷⁹. O uso seria o ponto inicial e essencial para o design, ao contrário da atitude contemplativa, o "lugar comum do modo de relação entre homem e arte"²⁸⁰. Para ele, muito mais interessante do que criar uma obra de arte acessível a poucas pessoas, era fazer um produto que fosse ao supermercado, ao centro da cidade, para o espaço público, onde todo mundo pudesse ver o que foi produzido²⁸¹. A partir deste ponto, Rogério tece suas percepções a respeito da interação do objeto de arte, citando a escultura neoconcretista "Bichos" (1960) da artista plástica Lygia Clark e as pinturas suprematistas de Kazimir Malevich como exemplos de obras de arte originadas de uma "intuição de uso como único meio de comunicação

devido a sua alta reprodução. No design gráfico brasileiro, temos como exemplos as revistas "A Maçã" (1922), editada por Humberto de Campos e "O Malho" (1919) de Di Cavalcanti.

²⁷⁵ No alinhamento entre projeto e execução, o movimento britânico "Artes e Ofícios" ansejava por uma relação mais democrática entre os trabalhadores, sem um caráter alienante na esfera do trabalho. De acordo com Cardoso (2008, p.84), o Brasil não recebeu as ideologias propagadas pelo "Artes e Ofícios", ou, pelo menos, não simultaneamente, tendo em vista a diferença existente entre as formas de trabalho britânicas e brasileiras do século XIX (Ibidem).

²⁷⁶ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.90.

²⁷⁷ DUARTE, Rogério. Notas sobre o Desenho Industrial. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965, p.227.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem, p.228.

²⁸¹ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.97.

estética"²⁸². Afinal, "a nascente sociedade brasileira propõe uma situação de emergência que não dá lugar ao ócio estético: se o artista se refugia na sua pequena ordem interior, quem criará as grandes formas culturais?", Duarte se questionava²⁸³. E afirmava que um cartaz poderia ser um objeto de arte, bem como que um artista plástico poderia expandir para além do cavalete, modelando objetos de uso²⁸⁴. Em "Notas Sobre o Desenho Industrial", Rogério Duarte não cria um paralelo entre design e arte, imaginando-os como equivalentes. Porém, reafirma a importância da experiência na arte, com ele vendo a arte o lugar "onde o homem se libera do acaso da individualidade e vai encontrar a plenitude do social. É o objeto do uso mais definido na sua função comprometida ela atinge a forma"²⁸⁵. O fim, portanto, seria o caráter demarcador da existência, tanto no design quanto na arte, afinal, para ele, "uma ação sem seu 'para quê' é apenas um gesto"²⁸⁶.

Outro ponto que Rogério Duarte retoma é o da superprodução de bens de consumo. Ele já havia comentado sobre a temática da industrialização brasileira dos anos 1960 no começo do artigo, porém, mais ao seu fim, vai a fundo em sua articulação com o próprio design. Rogério volta a pensar sobre a relação qualidade e quantidade no design, levantando a problemática de que os produtos estavam sendo reproduzidos aos milhares – aos exemplos dos cigarros Lucky Strike e das copiadoras Gestentner – mas que isso, de forma alguma, seria apenas fruto de um excelente projeto gráfico, mas de algo ainda maior. Entendendo a questão estética do design como uma questão política, Rogério Duarte cria um paralelo entre o design e a produção de bens de consumo, comentando inclusive que existe no design um caráter de isolamento do consumidor dentro do espaço onírico, evitando um contato, experiência e fator de uso com a "forma nua de realidade"²⁸⁷, fazendo com que o indivíduo tome consciência de si, podendo vir a tornar-se um elemento subversivo.

Por fim, Rogério expõe suas percepções quanto a como funcionam as relações no âmbito das artes e do design no Brasil, ao exclamar que estavam sendo importadas as estéticas estrangeiras, sem um sotaque local, fora da realidade sócio antropológica brasileira. Dentro deste ponto, Rogério expõe a figura de Lina Bo Bardi que, conforme vimos no capítulo anterior, lhe foi fonte de inspiração durante parte da sua juventude na Bahia, colocando-a em uma posição de exemplo:

²⁸² DUARTE, Rogério. Notas sobre o Desenho Industrial. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965, p.229.

²⁸³ DUARTE, Rogério. Entrevista cedida à Marisa Alvares de Lima. O design de Rogério. *O Cruzeiro*, 1965

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Notas sobre o Desenho Industrial. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965, p.230.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

Lina Bo Bardi evoluiu para uma pesquisa aprofundada da realidade brasileira, desde os aspectos físicos aos antropológicos, fazendo um levantamento dos objetos de uso popular, encontrando na sua propriedade formal e conteudística, e na sua autenticidade, as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro. Em Lina Bo Bardi nós temos o exemplo da tomada de consciência de que os problemas artísticos são somente uma face do problema social. Ela se desloca de uma visão superintelectualizada e europeia para a arte popular brasileira²⁸⁸.

A partir de Lina, Rogério cria um paralelo entre as raízes do design brasileiro, a tradição artesanal no Brasil e as formas tradicionais de arte e o consumo de arte do presente momento: o rádio, a imprensa, a TV e o cinema: "Saímos do neolítico para a era atômica"²⁸⁹. Em seguida, Rogério apontou a estética dos quadrinhos e das fotonovelas que, por mais que fossem vistas como expressões de mau gosto e de baixa cultura, eram elementos de grande relevância na discussão sobre a cultura de massa, chamando atenção inclusive para a pop art. Neste ponto, Rogério propõe a necessidade de por um fim às limitações entre as dicotomias entre belo e feio, bom gosto e mau gosto e alta e baixa cultura²⁹⁰. Na urgência das discussões sobre cultura e os seus fazeres nos anos 1960, a atuação de Rogério como designer lhe fez ter um olhar particular deste contexto, sobretudo quanto ao engajamento, comprometimento e a situar o design e arte na conjuntura dos avanços tecnoindustriais em um contexto de retrocesso social e cultural, tendo Rogério situado o design dentro de um bem resolver, na tentativa de dar "respostas exatas às demandas, sejam as da pele ou do espírito"²⁹¹.

Não apenas em "Notas Sobre o Desenho Industrial", mas Rogério Duarte manteve suas discussões e pontuações sobre uso e contemplação no design e no objeto artístico como uma de suas pautas principais. A discussão ocorrida em 1968 no MAM-RJ entre Ferreira Gullar e Rogério Duarte na ocasião do lançamento do filme "Cultura/Loucura" do artista plástico Antonio Manuel é um exemplo disso. Foram chamadas para compor o debate pessoas que discutissem as pautas pertinentes sobre as múltiplas direções sobre a cultura brasileira. Rogério disse-lhes: "Eu não sei porque vocês estão aí discutindo arte, pintura... Todo mundo aqui é um pouco cego. Obra de arte? Você não precisa ir ao museu para ver, não. Vai até o túnel novo, e veja lá um grande anúncio de alistamento militar que um cara passou e jogou uma lata de tinta vermelha em cima"²⁹². Nesta hora, Ferreira Gullar esboçou sua ideia de

²⁸⁸ DUARTE, Op.cit, p.245.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Ibidem, p.246.

²⁹¹ DUARTE, Op.cit, p.247.

²⁹² _____, 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

haver a necessidade de uma intenção e um dever da arte, o que fez com que Rogério se levantasse de volta para contra argumentar. Em suas palavras, ele não estava "discutindo o gesto político de afronta, de desafio popular, o anonimato de quem jogou a lata de tinta. Eu estou discutindo a estética. A teoria da cor. A relação entre o vermelho e o verde, etcétera"²⁹³. A experiência, portanto, era o elemento central de suas discussões. E nela cabe o contato entre o sujeito e objeto que, nas palavras de Rogério Duarte, era uma "relação antropofágica"²⁹⁴.

O seu "Deus e o Diabo", na tentativa de retornar à linguagem popular, como Duarte nos lembra, faz com que relacionemos essa sua suposição com uma outra problemática levantada por ele, da necessidade de um retorno à antropofagia. Neste caso, a antropofagia de Oswald de Andrade é referida na proposta de uma autêntica identidade brasileira na justaposição de elementos contraditórios, em uma operação desmitificadora²⁹⁵: as dicotomias que Rogério Duarte buscou romper, como dizia anteriormente. Tão relevante quanto são os temas básicos dessa revisão à prática antropofágica: a volta às origens nacionais e a internacionalização da cultura, para citar alguns exemplos²⁹⁶. Deste ponto, partiremos para a "quebra na relação constante entre o modelo externo e a produção de arte no Brasil"²⁹⁷ que houve na tropicália, momento singular da cultura brasileira, em que houve uma explosão criativa dentro da repressão política vivenciada no Brasil após o trauma político travado pelos militares²⁹⁸. Fruto de uma crise ou não, o tropicalismo apresentou inúmeras maneiras e saídas de resolver e trabalhar com os impasses culturais do período, sendo Rogério Duarte um de seus autores.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979, p.11.

²⁹⁶ Ibidem, p.13.

²⁹⁷ ZÍLIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas: da antropofagia à tropicália*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.31.

²⁹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1a edição. São Paulo: Contexto, 2013, p.183.

3. CAETANO VELOSO (1967/1968)

*Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá*

*Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra*

*Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá*

*Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo*

(Oswald de Andrade)

3.1 ATÉ EXPLODIR COLORIDO: TROPICÁLIA! (PARTE I)

No final dos anos sessenta e o começo dos anos setenta no Brasil, a relação entre a produção artística e a crescente e cada vez mais consolidada cultura de massa foi complexa. As práticas artísticas da época se encontravam em uma situação de descompasso, na necessidade inicial de se encontrar dentro de um espaço espetacularizado da cultura que os novos e grandes meios de comunicação viabilizavam. Esta circunstância poderia ser vista com reservas, dada a relação com o mercado, mas as possibilidades criativas aumentavam. O público poderia ser ampliado e uma acessibilidade aos meios culturais se tornava possível a partir da égide tecnológica e industrial do país.

Em níveis estéticos, comportamentais e políticos houve um ponto de clivagem, uma espécie de rompimento cultural no Brasil do final dos anos sessenta: a tropicália²⁹⁹. Não foi um movimento organizado, mas um "momento de um movimento que começou muito antes"³⁰⁰. Não houve um manifesto de uma proposição tropicalista ou algo do gênero, mas

²⁹⁹ Adotei a palavra "tropicália" em vez de "tropicalismo". Entendo tropicália como um processo cultural amplo, enquanto o tropicalismo como a vertente musical, tal qual Coelho (2010, p.118) nos explica.

³⁰⁰ DUARTE, Rogério. *Momentos do Movimento*. Depoimento cedido à Ricardo Muniz, 1987. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.112.

sim um conjunto de obras que dialogavam entre elas em diversas áreas, como o próprio design, as artes visuais, o cinema, o teatro e a música. Em vez de ser um movimento cultural estruturado e com diretrizes pré-estabelecidas – algo "coisificado" como Rogério Duarte diria³⁰¹ – foi uma "movimentação cultural"³⁰², um encontro de ideias que acabou sendo nomeado "tropicalismo" apenas em 1968, após o lançamento da música "Tropicália" do cantor Caetano Veloso³⁰³. Porém, seus eventos fundadores estão localizados já em 1967.

Rogério Duarte inseriu-se na tropicália como um dos autores de sua visualidade. Amigo íntimo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Hélio Oiticica, Rogério acreditava que "falar de qualquer coisa dessa época é um pouco falar de mim e da minha turma. A nossa turma. O espírito do tempo é essa geração de pessoas que estavam todas de uma maneira ou outra, interligadas"³⁰⁴. Portanto, antes de falar sobre os conceitos difundidos pela tropicália e as vivências, criações e experiências de Rogério Duarte neste debate, considero importante abordar primeiramente as ações da tropicália e os seus eventos fundadores para que, a partir disso, seus aspectos conceituais e a participação de Rogério irem, pouco a pouco, aparecendo.

A pergunta que se faz de início é de onde surgiu a tropicália. Rogério Duarte nos deu sua resposta: veio do trópico³⁰⁵. Seu amigo, o poeta Torquato Neto complementou: "assumir tudo o que a vida nos trópicos pode nos dar"³⁰⁶. Trata-se de um lugar simbólico, certamente. O pai de Gilberto Gil, médico, ironicamente disse: "Tropicalista sou eu que exerço a profissão de especialista em doenças tropicais há décadas!"³⁰⁷. Em termos concretos, podemos situar o marco inaugural da tropicália no MAM-RJ em 1967. Rogério Duarte era professor de artes gráficas no MAM-RJ desde julho de 1964, ministrando um curso prático que abordava "os problemas modernos da comunicação visual, incluindo um estudo sumário das artes contemporâneas e industriais e noções da história da tipografia (...) teoria e prática da diagramação de exposições e de livros, rotulagem, cartazes e publicidade etc"³⁰⁸. Lá, ele conheceu outro professor, o artista Hélio Oiticica, chegando inclusive a dividir um apartamento com ele no bairro do Jardim Botânico no segundo semestre de 1968. Nesta

³⁰¹ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

³⁰² COELHO, Frederico. *Nota editorial*. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. *Encontros – Tropicália*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.12.

³⁰³ NAPOLITANO, Marcos. Tropicalismo: as relíquias do brasil em debate. *Rev. bras. Hist.* vol. 18 n. 35 São Paulo 1998.

³⁰⁴ DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

³⁰⁵ DUARTE, Diogo. Op.cit.

³⁰⁶ NETO, Torquato. *Tropicalismo para iniciantes*. 1968b. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (org.). *Encontros – Tropicália*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.92.

³⁰⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.193.

³⁰⁸ Artes Gráficas no MAM. *Correio da Manhã*. 27 jun. 1964.

época, entre inúmeras conversas e trocas típicas de colegas e amigos, Oiticica reconheceu que estava escrevendo muito, com influências de Allen Ginsberg, escritor e poeta da geração Beat norte-americana, e Rogério Duarte: “Minha amizade com Rogério foi decisiva para nós dois e tinha que dar resultados. Rogério estruturou muito do que pensava e eu consegui me lançar numa série de experiências realmente vitais”³⁰⁹.

Em 1967, Oiticica apresentou pela primeira vez sua obra "Tropicália": um ambiente que aludia a uma paisagem brasileira, contando com pedras, cascalhos, araras e televisores. A obra foi exposta na mostra "Nova Objetividade Brasileira", no MAM-RJ. No catálogo da exposição, as diretrizes para adentrar à obra foram apontadas por Oiticica em seu "Esquema Geral da Nova Objetividade": por uma vontade construtiva, pela negação da arte de cavalete, pela participação do espectador, pela tomada de posição ideológica em relação aos problemas políticos da época e pela reformulação do conceito de anti-arte³¹⁰. Esta lista de operações não servia (apenas) como um manual de instruções para interagir com a obra (FIGURA 23) mas sim para apresentar como estavam sendo guiadas as discussões do meio artístico:

³⁰⁹ OITICICA, Hélio. [Carta] 15/10/1968. Rio de Janeiro [para] CLARK, Lygia. 15 f. In.: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Cartas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p.43.

³¹⁰ OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*, 1967. In.: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154.



FIGURA 23: "Tropicália". Hélio Oiticica (1967).
Fonte: Tate Modern, 2016.

Esta cena tropical sinestésica proposta por Oiticica inseria o espectador-participante em um ambiente que indagava o que seriam, exatamente, os elementos nacionais e tropicais. A proposta de Oiticica começava pelo caráter crítico e radical de transferência da obra para a vida prática em seu processo de transformação³¹¹, na tentativa de retirar o fenômeno de vanguarda da monopolização de uma elite isolada, considerando as soluções criativas e a participação, com a expansão do público³¹². Essa sua transferência, afinal, pode ser pensada como o fenômeno de modificar as convenções artísticas, repercutindo na sociedade, não ficando estática e isolada aos espectadores ou à própria organização social³¹³.

Nos últimos anos dos anos sessenta, o próprio conceito de "nacional" começou a mudar³¹⁴. O "obviamente brasileiro" de Oiticica nasceu da tentativa de um resgate ao que é genuína e naturalmente elemento fundador de uma brasilidade, em suas folhagens e texturas,

³¹¹ BURGER, Peter. *Theory of Avant-Garde*. 1ª edição. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Digitalizado, p.49.

³¹² OITICICA, Ibidem.

³¹³ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997, p.40.

³¹⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.135.

em um contraponto e crítica à arte pop internacional³¹⁵. Em um cenário desajustado, com um "terreno difícil", as instalações de madeira remetem a pequenas casas em processo de construção, inacabadas. Porém, com uma televisão ligada: o tropical e o tecnológico se encontram, expondo uma relação de conflito entre o moderno e o arcaico; as "indefinições do país"³¹⁶.

A situação de contraste proposta por Oiticica ressaltava a dissonância brasileira e o subdesenvolvimento como elementos que estavam incluídos no processo de modernização conservadora, que fazia da modernidade brasileira uma espécie de simulacro; as contradições brasileiras estavam sendo trazidas ao campo estético. A justaposição elaborada em "Tropicália" viria a se tornar o emblema das produções tropicalistas, juntamente com a postulação de Oiticica, em que resalta a sua obra como sendo, de acordo com o artista, a "obra mais antropofágica na arte brasileira"³¹⁷. Em uma retomada ao "Manifesto Antropofágico" publicado no final dos anos vinte por Oswald de Andrade na primeira edição da Revista de Antropofagia, Oiticica situou a proposta de "devorar" criticamente elementos e manifestações das culturas estrangeiras. E Rogério Duarte complementou sua afirmação:

Havia na minha geração uma postura muito auto-afirmativa, e afirmativa do Brasil. Havia um orgulho muito grande, a ideia de que nós somos a vanguarda mundial, não os Estados Unidos ou a Europa. Esses caras tinham que vir aqui aprender com a gente, e não contrário. E o contrário é o que acontece normalmente no Brasil, até hoje. Você espera que alguém faça algo lá fora e só então se sente autorizado a fazer também. Para romper com isso foi necessária toda uma introjeção, uma antropofagia³¹⁸.

O escritor Oswald de Andrade escreveu em seu manifesto: "tupi or not tupi, this is the question"³¹⁹. Essa frase, conflitando os elementos nativos brasileiros – a língua tupi – com os elementos cosmopolitas – a língua inglesa –, é justamente a inversão da dependência, a negação do colonialismo que Rogério comentou. Não a total negação da produção cultural estrangeira, mas a apropriação delas em uma postura auto-afirmativa. Favaretto nos deixa claro que "a distância entre as duas antropofagias é histórica"³²⁰ e, portanto, seus conceitos e

³¹⁵ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p.108.

³¹⁶ FAVARETTO, Op.cit, p.41.

³¹⁷ OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 1968. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. *Encontros – Tropicália*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p.98.

³¹⁸ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1ª edição. São Paulo: Azogue Editorial, 2003, p.110.

³¹⁹ ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976. Digitalizado.

³²⁰ FAVARETTO, Op.cit, p.38.

debates são centralizados em circunstâncias totalmente diferentes. Porém, a retomada da antropofagia foi um aspecto central no âmbito do projeto tropicalista, para a revisão de uma formação do nacional e para o desenvolvimento de um aspecto alegórico em suas criações, na intenção de "representar e criticar a regressão ao autoritarismo militar no Brasil"³²¹. Por mais que tenha se criado uma conexão explícita entre a tropicália e a Semana de Arte Moderna, Rogério Duarte entendia uma diferença entre ambas, sobretudo pela ausência de um programa pré-estabelecido e a falta de uma sistematização na produção tropicalista³²².

Nesse olhar a si mesmo e às contradições brasileiras, a tropicália se ramificou não apenas nas artes visuais, mas também no cinema e no teatro. Em 1967, podemos elencar outras duas produções fundadoras, que demarcaram um processo de ruptura em seus campos artísticos e as quais Rogério Duarte acreditava que tinham os componentes estéticos e ideológicos em comum, tal qual um "zeitgeist"³²³: "Terra em Transe", de Glauber Rocha e "O Rei da Vela", do diretor de teatro José Celso Martinês Côrrea – mais conhecido apenas como Zé Celso. Tido como "o filme de maior impacto artístico de 1967 entre a intelectualidade brasileira"³²⁴, "Terra em Transe" estreou nos cinemas em maio de 1967, contando a história de um poeta e jornalista que trabalha para um candidato a governador. Com a ironia da carnavalização da política, "Terra em Transe" também retrata o regime autoritário de 1964 e exerce uma crítica ao romantismo revolucionário, à exemplo da fala da personagem Sara, uma partidária do Partido Comunista: "Poesia e política são demais para um homem só!". O impacto exercido pelo filme foi grande, tendo inclusive sofrido censura e sido premiado em Cannes³²⁵. Caetano Veloso, inclusive, ressaltou que a tropicália se formulou dentro dele no dia em que viu Terra em Transe³²⁶.

"O Rei da Vela" foi escrita por Oswald de Andrade em 1933. Apresentou-se pela primeira vez em meados de 1967 no Teatro Oficina, apresentando a história de Abelardo, o "rei da vela" e um agiota inescrupuloso, e de Abelardo II, seu sócio socialista. Suas práticas cênicas beiravam um "anarco-tropicalismo"³²⁷, devido ao trabalho de Zé Celso em que buscou-se trazer ao palco estereótipos sobre a cultura brasileira em uma estética que

³²¹ DUNN, Op.cit, p.96.

³²² DUARTE, Rogério. *Momentos do Movimento*. Depoimento cedido à Ricardo Muniz, 1987. In.: COHN, Sergio. Encontros: Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.112.

³²³ DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. O Tropicakoslista [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

³²⁴ NAPOLITANO, Marcos. Tropicalismo: as relíquias do brasil em debate. Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35 São Paulo 1998.

³²⁵ Um brasileiro não pode estrear filmes na Europa!. *Revista Cinelândia*, nº323, 1967

³²⁶ VELOSO, Op.cit, p.123.

³²⁷ DUARTE, Ibidem.

ridicularizava o "bom gosto"³²⁸. A peça logo fez sucesso e foi tida como a peça "mais extraordinária apresentada este ano [1967] em São Paulo"³²⁹.

Outra notável peça teatral da tropicália é o espetáculo "Roda Viva", escrita pelo cantor, compositor e diretor de teatro Chico Buarque e dirigida por Zé Celso. Entrou em cartaz em janeiro de 1968, depois de problemas com a censura³³⁰. A história se trata de Ben Silver, um cantor pop que é devorado pelo seu público e seus restos mortais são distribuídos pelos seus fãs exaltados. Há no espetáculo algumas cenas emblemáticas, como a Virgem Maria de biquini sendo apresentada na televisão, ou o grito de obscenidades à plateia. O teor agressivo da peça logo incomodou os conservadores, que a achavam imoral e subversiva³³¹.

O resguardo da moral e dos bons costumes era levado muito a sério, e o artista era, dia após dia, mais impossibilitado de cumprir seu papel, sendo ameaçado e condenado de diversas maneiras. Em uma época de uma censura acirrada, a contestação política migrou para o campo cultural, criando-se espaços de resistência³³². Para Dunn, a tropicália criou uma "série de contra-propostas com implicação de longo alcance"³³³, negando o status quo do estado de segurança nacional. Mesmo que opostos a um estado de extrema-direita, os artistas da tropicália também se opunham ideologicamente à ortodoxia da esquerda: em sua descrença a qualquer ideologia que se aproximasse da repressão, ou de um viés muito dogmático desenvolveu-se uma radicalização comportamental³³⁴. "Escolhi a tropicália porque ela é libertina", nos disse Torquato Neto³³⁵. Em retrospectiva, quase quarenta anos depois, Rogério Duarte justificou a escolha de Torquato:

Tudo dizia que faríamos a revolução segundo os manuais, mas alguma coisa não funcionava. Primeiro, a insatisfação com a orientação, de fora para dentro, que a esquerda dava para a arte, como instrumento político apenas, sem transcendência em si mesma. Para nós, ela significava um ideal, o êxtase estético. Sentíamos que a ditadura já tinha criado um antídoto contra o

³²⁸ DUNN, Ibidem, p.103.

³²⁹ Roteiro. *Realidade*, nº 20, abr.1967.

³³⁰ SANDRONI, Cícero. Gente. *Correio da Manhã*. 10 jan. 1968

³³¹ Após uma apresentação no Teatro Galpão em julho de 1968, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro, espancou os atores que estavam em seus camarins e destruiu os adereços. Atores tiveram líquido de extintor de incêndio jogados no rosto, atrizes grávidas levaram socos com cassetetes na barriga (*Correio Braziliense*, 20 jul. 68) e houve prática de estupro às atrizes (*Correio Braziliense*, 6 out. 1968) foram apenas alguns dos ataques sofridos pelo "Roda Viva", sendo esse um dos mais emblemáticos episódios da ditadura brasileira.

³³² HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.70.

³³³ DUNN, Christopher. *Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143, 2008, p.158.

³³⁴ HOLLANDA, Ibidem, p.63.

³³⁵ NETO, Torquato. *Torquatália III*. 1968. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (org.). *Encontros – Tropicália*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

discurso marxista. Para mudar a sociedade, tínhamos que tentar outras maneiras. Víamos no marxismo como libertação, mas de repente aquele receituário proibia o meu inconsciente de entrar em ação³³⁶.

Rogério novamente se opôs ao ideário da arte como mero instrumento político, que não continha um viés transcendental e espiritual. O que ele propunha era chegar ao "êxtase estético" em uma proposta de libertação. Essa temática ultrapassava o teatro, o cinema e as artes plásticas, indo para o campo musical – a grande vitrine da tropicália – onde ela mostrou a sua proposta: "não seríamos mais a matéria-prima para indústria cultural, mas sim criaríamos uma nova indústria cultural na qual a gente ocuparia todos os postos"³³⁷. A tropicália, então, balançou os meios de comunicação de massa, apresentou uma nova postura e uma nova forma de interação com o mercado de bens culturais. Os grandes centros urbanos ficavam cada vez mais concentrados, abrindo-se um espaço de criação cultural que contava com um público cada vez maior³³⁸, criando um novo espaço para experimentação e comunicação: no alinhamento entre a novidade e a cultura de massa, criou-se um "momento de avanço"³³⁹:

Nós não fomos compreendidos pela "intelligentzia". Nós fomos aceitos pela massa através dos festivais. Foi aí que o movimento explodiu. Porque falávamos a linguagem da massa."³⁴⁰.

3.1.1. Até pensei em tocar na televisão: tropicalismo musical

Na intersecção entre a classe universitária e a grande massa de telespectadores, o Festival de Música Popular Brasileira³⁴¹ consolidou-se como um grande fenômeno da música brasileira. O maior exemplo deste sucesso se deu no III Festival da Música Popular Brasileira

³³⁶ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

³³⁷ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1ª edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.153.

³³⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.77.

³³⁹ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.113.

³⁴⁰ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.96.

³⁴¹ Foi ao ar pela primeira vez em 1965 pela TV Excelsior, com a premiação de Elis Regina pela sua performance na música "Arrastão", de composição de Vinicius de Moraes e Edu Lobo. Porém, essa edição do festival não teve uma notável audiência (NAPOLITANO, 2010, p.118). Sua segunda edição, por outro lado, foi um verdadeiro sucesso, com a música "A Banda" de Chico Buarque, interpretada por Nara Leão, sendo a vencedora daquela noite. Vale dizer que o disco homônimo do então desconhecido Chico Buarque foi um grande sucesso de vendas na época, com 50 mil compactos e 10 mil LPs vendidos apenas em São Paulo, sendo um enorme salto comercial (NAPOLITANO, 2010, p.133) e demonstrando, quantitativamente, o sucesso que os festivais estavam se tornando.

em 1967, o "festival da virada": Foi um dos grandes marcos da produção musical brasileira e determinante para a tropicália. Ao lado de figuras canônicas da música brasileira, como Geraldo Vandré, Edu Lobo e Vinícius de Moraes, duas músicas chamaram a atenção do júri e do público: "Domingo no Parque" de Gilberto Gil e "Alegria, Alegria", de Caetano Veloso, que pegou emprestado o bordão do apresentador de televisão Chacrinha³⁴². Este exagerado e icônico apresentador de televisão, que utilizava chapéus enormes, roupas coloridas, que distribuía abacaxis, perguntava "Vocês querem bacalhau?", e dizia "eu vim para confundir, não para explicar!" e "quem não se comunica, se trumbica" foi depois tido por Torquato Neto como o grande gênio tropicalista³⁴³. Nem Gil nem Caetano foram premiados, mas propuseram uma novidade: a mistura entre música pop, bossa nova, canção nordestina, em uma tentativa antropofágica de pegar "lixo comercial e transformar em uma criação inspirada e livre"³⁴⁴. Na tensão entre um caráter inventivo e um caráter comercial, os números do III Festival da Canção foram notáveis: foi o programa com mais audiência naquele sábado à noite, superando as expectativas do público e dos organizadores com os seus 47,3% pontos no IBOPE, tornando-se o programa de TV mais visto em outubro de 1967³⁴⁵.

"Alegria, Alegria" trata de um jovem urbano, no coração do Brasil, "sem lenço e sem documento". Além disso, é uma música que trata da banalidade e do cotidiano, de um rapaz de classe média que não queria ser engajado, que só estava com preguiça e sem dinheiro, queria tomar uma Coca-Cola³⁴⁶, pensava em tocar na televisão e ignorava um bocado a ideia do seu casamento³⁴⁷. Seu procedimento narrativo não contém um caráter trágico e agressivo, típicos da MPB da época³⁴⁸. O sujeito de "Alegria, Alegria" não é alguém fantasioso, mas uma pessoa inserida no contexto cultural brasileiro da época, com um aparente desinteresse de forma progressiva pela política, fruto da "recusa"³⁴⁹ do projeto do período precedente³⁵⁰. No ato de

³⁴² VELOSO, Op.cit., p.166.

³⁴³ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: 2010, p.248.

³⁴⁴ VELOSO, Op.cit., p.170.

³⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: 2010, p.161.

³⁴⁶ Segundo Caetano (1997, p.174), foi a primeira vez em que se fez referência à Coca Cola em uma letra de música no Brasil.

³⁴⁷ Trecho da música "Alegria, Alegria": Ela pensa em casamento/ E eu nunca mais fui à escola/ Sem lenço, sem documento,/ Eu vou/ Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola/ Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome sem telefone/ No coração do brasil/ Ela nem sabe até pensei/ Em cantar na televisão/ O sol é tão bonito/ Eu vou/ Sem lenço, sem documento/ Nada no bolso ou nas mãos/ Eu quero seguir vivendo, amor/ Eu vou/ Por que não, por que não.

³⁴⁸ FAVARETTO, Op.cit., p.8.

³⁴⁹ A "recusa" a qual a escritora Heloisa Hollanda aponta, pode dizer respeito também à "Grande Recusa" de Marcuse, uma negação total do status quo vigente, em uma rebelião contra os princípios morais dos dominadores, uma recusa ao sistema (MARCUSE, 1966). Essa ideia de Marcuse é de seu livro "Eros e Civilização", leitura símbolo da resistência dos jovens no maio francês de 68 e recorrente nos círculos

se fazer uma música pop, houve um ato de "fortificação da capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão"³⁵¹. A antropofagia de Oswald de Andrade fez sentido: devorar Beatles, devorar Jimi Hendrix, em uma ideia de "canibalismo cultural"³⁵².

O disco "Caetano Veloso" foi gravado em 1967 e começou a ser comercializado em janeiro de 1968. A primeira música do álbum inicia-se em um tom dramático enunciando a carta de Pero Vaz de Caminha e enfatizando ícones da cultura brasileira. Quando Luís Carlos Barreto ouviu a canção, sugeriu o nome: "Tropicália"³⁵³. De acordo com Barreto, havia muita semelhança com a obra de Oiticica – "o monumento não tem porta, a entrada é uma rua antiga estreita e torta" – mas Caetano disse que essa foi a primeira vez que ouvia falar no nome do artista³⁵⁴.

A imprensa criou o rótulo: tropicalismo. Assim, tornava-se ainda mais fácil a aceitação dos "tropicalistas" por parte do público jovem, iconoclasta, de classe média e que se identificava com a oposição à moral, bons costumes e demais valores da tradicional família brasileira, mas que também não se sentia plenamente representado pelo engajamento da MPB nacionalista, tal qual Geraldo Vandré e Elis Regina. Queriam ouvir as guitarras elétricas d'Os Mutantes, Tom Zé, Gil e Caetano. Entre a escolha de engajar-se ou filiar-se à indústria cultural, o tropicalismo escolheu a tensão entre esses dois círculos³⁵⁵. Ou seja, como uma espécie de via alternativa, o tropicalismo encerrava com a dicotomia "engajados" ou "alienados". Por que não ser os dois? Por que não tomar o nacional-popular e desenvolver um esvaziamento e recriação de uma suposta brasilidade? Por que não apropriar-se do popular não mais no sentido das massas revolucionárias, mas sim na massa, nas paradas de sucesso e nos programas de televisão?

"Explosão tropicalista"³⁵⁶ ou "susto tropicalista"³⁵⁷ são termos que nos ajudam a perceber o caráter de ruptura que o tropicalismo transmitiu. Essa quebra de paradigma se deu, sobretudo, na proposta de se pensar – e agir! – nas contradições existentes quanto à

universitários brasileiros. Oiticica em carta para Lygia Clark disse: "Agora, lendo 'Eros e Civilização' de Marcuse (...) recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites" (OITICICA, 1968, p.44).

³⁵⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 2a edição. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.65.

³⁵¹ VELOSO, Op.cit.

³⁵² Ibidem, p.247.

³⁵³ DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

³⁵⁴ VELOSO, Op.cit, p.188.

³⁵⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.66.

³⁵⁶ FAVARETTO, Op.cit, p.7.

³⁵⁷ HOLLANDA, Op.cit, p.1981, p.53.

modernidade. O "país que vai pra frente"³⁵⁸ tinha seus militantes de esquerda perseguidos, e professores, estudantes, jornalistas, artistas e intelectuais eram obrigados a deixar o país. Por outro lado, a indústria cultural era cada vez maior: a televisão se concretizou como o principal veículo de informação e entretenimento nas famílias de classe média, e cresceu também a produção fonográfica. O design gráfico não ficou à parte desse cenário, como veremos a seguir.

3.2 POR ENTRE FOTOS E NOMES: O DISCO

O álbum "Caetano Veloso", o primeiro álbum solo do cantor, lançado em janeiro de 1968, teve a sua capa feita por Rogério Duarte. Assim como a amizade de Rogério e Glauber havia sido simbolizada no cartaz do "Deus e o Diabo", a amizade com Caetano Veloso também tem em uma peça gráfica seu principal momento expressivo. Mas começemos do princípio: Rogério e Caetano eram de fato amigos. Caetano já tinha ouvido o nome "Rogério Caos" inúmeras vezes na Universidade da Bahia, onde ele fazia o curso de Filosofia. Porém, ambos se conheceram apenas em 1964, já no Rio de Janeiro, e Caetano achou que Rogério "era mais potente, sua mente mais rápida e suas idéias mais desconcertantes do que eu teria sido capaz de imaginar"³⁵⁹. O primeiro encontro de ambos ocorreu após um espetáculo do Grupo Opinião. A partir deste encontro, tornaram-se amigos muito próximos e começaram a morar juntos pouco tempo depois. Rogério morava no bairro de Santa Teresa, e em 1966 começou a morar no Solar da Fossa. "A pensão carioca que abrigava cultura"³⁶⁰ ou "a morada da contracultura brasileira"³⁶¹, contava com o poeta Paulo Leminski, o jornalista Ruy Castro, o músico Paulinho da Viola, o escritor Paulo Coelho e outros inúmeros nomes de artistas brasileiros como seus moradores. "Mandei plantar folhas de sonhos no jardim do Solar", até dizia a música³⁶². Foi nessa casa de fazenda do século XVIII, transformada em um conjunto de apartamentos com longos corredores, que Caetano compôs as músicas de seu álbum

³⁵⁸ Referência à música d'Os Incríveis, que acabou se tornando um slogan nas propagandas nacionalistas da ditadura.

³⁵⁹ VELOSO, Op.cit, p.107.

³⁶⁰ VIEIRA, Márcia. A pensão carioca que abrigava cultura. *O Estado de São Paulo*, 24 jan. 2009.

³⁶¹ FLÁVIO, Lúcio. Solar da Fossa: A morada da contracultura brasileira. *Jornal Brasil*. 29 ago. 2011.

³⁶² Letra da música "Panis et Circensis", d'Os Mutantes, presente no álbum "Tropicália" (1968): "Mandei plantar/ Folhas de sonho no jardim do solar/ As folhas sabem procurar pelo sol/ E as raízes procurar, procurar". Falarei em breve sobre esse disco.

homônimo³⁶³. Foi lá que Rogério traçou grandes amizades sob o período de euforia que se estendeu sobre aquele lugar construído no Botafogo:

O Solar da Fossa faz parte da minha vida de uma maneira que jamais poderia escrever sobre minha vida e omiti-lo [...] As mulheres lindas que conheci lá no Solar. Os diálogos maravilhosos com Caetano, Gil... todo mundo morava no Solar [...]. 1966 foi o período da euforia, da efervescência. Eu fui preso em 1968. Mas 1966 foi o período da euforia. Grande época das mulheres. Período áureo. Amizade com Vinicius de Moraes, eu ia jogar pôquer na casa dele, namorar mulheres lindas e aristocráticas Tudo isso é o que antecede a prisão. Um período de grande euforia criativa, onde os cartazes de cinema, muitos deles foram feitos... as capas dos discos da Tropicália foram nesses anos 65 e 68 que antecederam a prisão. Foi a eclosão da Tropicália que se deu justamente lá no Solar da Fossa mesmo³⁶⁴.

As longas conversas sobre o teatro, cinema, canção popular e poesia travadas no Solar entre Caetano e Rogério³⁶⁵ também se concretizaram em composições musicais. Rogério dizia que todos os dias escrevia poesia, desenhava e tocava violão³⁶⁶, tendo inclusive ajudado Caetano a compor a sexta faixa do LP, "Anunciação". A letra de "Alegria, Alegria" também foi composta no Solar. O trecho "o Gaos da época gravou" ao final do prelúdio da música, é justamente uma referência ao "Rogério Caos", que comandava a mesa de gravação³⁶⁷, mesclando com a unidade "gauss", que mede a densidade de fluxo magnético. "Foi no Rio que as coisas realmente aconteceram", Rogério relatou, e complementou dizendo que por mais que a germinação tenha sido carioca, foi em São Paulo que o movimento levantou-se como cultura de massa³⁶⁸. Nessa fusão entre as raízes baianas da tropicália, o Rio de Janeiro onde os encontros aconteceram e a São Paulo das grandes emissoras de televisão, as trajetórias de Caetano e Rogério se cruzaram. Fruto disso é a capa do disco de Caetano Veloso (FIGURA 24):

³⁶³ VIEIRA, Op.cit.

³⁶⁴ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.150.

³⁶⁵ VELOSO, Op.cit, p.65.

³⁶⁶ DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

³⁶⁷ Ibidem, p.186.

³⁶⁸ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.



FIGURA 24: Capa do disco "Caetano Veloso". Rogério Duarte (1967)
Fonte: DUARTE, 2013

Sobre esta capa, Rogério relatou:

A primeira capa que eu fiz foi a capa do Disco de Caetano Veloso que tem 'Alegria alegria'. Era uma espécie de *ready made* porque aquela ilustração era um padrão, como certos tipos de gravuras medievais com um dragão que vem de um quadro de Rafael³⁶⁹. Depois se torna gravura popular; daí vira um clichê e muitos artistas trabalham com aquele desenho, aquele tema, como acontece também em poesia. Na ocasião eu utilizava um trabalho já existente, fazia uma metalinguagem em cima disso, usando inclusive fotografia. Era uma violência com aquela obra de arte, mas foi muito elogiada porque era mais colorida e tinha uma produção muito mais desenvolvida do que o que habitualmente se fazia para os artistas³⁷⁰.

³⁶⁹ O pintor renascentista Rafael Sanzio (1483-1520) possui três pinturas com temática relacionada a dragões: "São Jorge e o dragão" (1503-1505), "São Miguel e o dragão" (1503-1505) e "São Jorge e o dragão" (1506).

³⁷⁰ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.140.

Tempos depois, descobriram que Rogério havia plagiado algumas das ilustrações presentes na capa. Se ele disse que havia feito uma metalinguagem, algumas pessoas consideraram isso como puro e simplesmente plágio. Caetano quando descobriu ficou chateado, mas Rogério não considerava que havia feito algo ilícito ou imoral. Ele se defendeu falando que a sua proposição como designer não era acadêmica, e que ele havia modificado algumas coisas, principalmente em relação às técnicas adotadas para representar os elementos que formavam a ilustração da capa³⁷¹. Como o mestre tropicalista Chacrinha dizia, "na televisão nada se cria, tudo se copia". Para Rogério, realizar uma cópia neste caso era justamente uma proposta autoral. Mas a ideia de plágio no design nem sempre foi a mesma: se nos liceus de artes gráficas do século XIX fazer uma cópia exata era um ato de profundo conhecimento, no século XX a cópia poderia ser tida como uma simples apropriação ou simplesmente como a ausência de conhecimento e talento³⁷². Porém, inserido em um contexto de reprodução de imagens em revistas, livros, propagandas e nos meios de comunicação de massa, a imagem acaba remetendo à imagens anteriores, se desfazendo o conceito de autenticidade e originalidade.

No caso da capa de Caetano, trata-se de uma apropriação, em que a imagem torna-se o próprio discurso. Rogério entendeu que ele poderia trabalhar nessa capa com esse método. Entendendo que tudo poderia ser utilizado para a criação de um significado, Rogério escolheu a apropriação de imagens já existentes. E convenhamos, o próprio Caetano Veloso poderia ter a sua música "Tropicália" acusada por "plágio". Afinal, em sua composição tem trechos como "O monumento não tem porta, a entrada é uma rua antiga, estreita e torta", "porém, o monumento é bem moderno", como se estivesse falando da própria obra-ambiência de Hélio Oiticica. Ademais, o próprio nome da música é o mesmo da obra de Hélio. Na época, Caetano não quis colocar o nome de uma obra que não era de sua autoria como título de sua música, apesar de achar o nome atraente³⁷³. Por mais que ele tenha se apropriado – com uma certa resistência – do nome "Tropicália", ele não viu no trabalho de Rogério Duarte a mesma possibilidade apropriativa. Caetano certamente não dava os mesmos créditos ao conceito de "ready made" outrora elucidado por Rogério Duarte, por mais que Caetano tivesse contato com os pensamentos de vanguarda, em que ele inclusive comentou ter ouvido "muitas

³⁷¹ Rogério Duarte se *textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.99.

³⁷² CADÔR, Almir Brito. Apropriação e plágio em livros de artista. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014, p.22.

³⁷³ VELOSO, Op.cit, p.188.

histórias do movimento dadá³⁷⁴. O gesto vanguardista de um ready-made é a apropriação de um objeto industrial, transformando-o em um “objeto de arte”, reconceitualizando-o pelo fato de estar inserido em um museu ou em um espaço institucionalizado; uma alteração do valor atribuído ao objeto, no caso. O escritor Octavio Paz nos complementa, ao dizer que “em alguns casos os ready-made são puros, isto é, passam sem modificação do estado de objetos de uso ao de ‘anti-obras de arte’³⁷⁵. Ou seja, um objeto anônimo escolhido pelo artista que, a partir do gesto artístico, torna-se um objeto de arte. Porém, o conceito de “ready-made” extrapolou seu marco inaugural³⁷⁶ e permeiou as práticas da arte pop e, por consequência, da tropicália. Na pop art estrangeira, temos o exemplo do artista Andy Warhol e as suas reproduções das fotografias da atriz Marilyn Monroe, em que o artista apropriou-se dos seus retratos. A Tropicália de Hélio Oiticica é o exemplo tupiniquim de apropriação das imagens, com a sua arara viva e uma televisão ligada. Em suas palavras, a colagem de objetos que ele fez nessa obra – e também em seus parangolés, bólides e penetráveis – foi, não simplesmente criar uma “‘lirificação’ do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética”³⁷⁷. Portanto, a palavra “plágio”, ou qualquer derivação desta, para Rogério Duarte pode soar um tanto quanto precipitada. Bem como o nome “Tropicália” para a composição de Caetano.

Rogério, ao dizer que a sua proposta foi uma “espécie de ready-made”, explica que do dragão de Rafael Sanzio foi para uma gravura popular. A partir disso para um clichê, algo facilmente reproduzível. O que Rogério explica é um processo de esvaziamento da imagem, da sua reinterpretação e reapropriação. Assim, ao selecionar a imagem do dragão, a rearranjou em um novo contexto e em outra plataforma a partir do seu gesto. No caso, as cores, ornamentos e ícones – a mulher, a serpente, o rosto, o ovo, as folhagens, as bananas, dragões, flores – nos remetem a uma estética pop hiper saturada, com suas retículas ampliadas e fortes contornos. O pop e a tropicália se encontraram no anseio de desenvolver uma linguagem não-convencional com um apelo ao comportamento de uma parcela da juventude: o jovem universitário da classe média³⁷⁸. Este indivíduo – o consumidor do disco de Caetano, o telespectador assíduo pela vitória dos tropicalistas, admirador das vestimentas e do comportamento transgressor de seus ídolos – estava inserido em um país com uma economia crescente e com bens culturais produzidos (e consumidos) em escalas industriais: um

³⁷⁴ Ibidem, p.221.

³⁷⁵ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. 2ª edição. São Paulo: Elos, 1997 p.19.

³⁷⁶ Pode-se demarcar a inauguração do ready-made a partir da obra “Urinol” de Marcel Duchamp (1917). Como o próprio nome diz, a obra é, basicamente, um urinol de porcelana com a inscrição R.Mutt em sua lateral.

³⁷⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.63.

³⁷⁸ FAVARETTO, Op.cit, p.89.

consumo cultural cada vez mais massivo, e que se consolidou definitivamente na década de 1970³⁷⁹.

Não podemos negar também o debate sobre o pop que estava sendo trazido para o Brasil. Exemplar disso foi a IX Bienal de São Paulo, que ficou no Ibirapuera de setembro de 1967 a janeiro de 1968. Contando com artistas de 68 países, a IX Bienal ficou conhecida justamente como a Bienal Pop, contando com a participação dos artistas americanos Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Edward Hooper³⁸⁰. Esta edição da Bienal propôs uma interação entre arte e público de tal forma que alguns dias após a abertura, não haviam mais obras intactas³⁸¹.

A linguagem pop foi originada na Londres de 1950, em que artistas filiados ao Instituto de Artes Contemporâneas de Londres estudavam as novas tecnologias e a cultura de massa no campo artístico. Já no design, estudava-se a questão do efêmero, do apelo popular³⁸². Claramente, o nome "pop" deriva do termo "cultura popular", e no interesse dos artistas e designers em incorporar as referências da televisão, das embalagens, dos produtos efêmeros em seus trabalhos e, claro, das histórias em quadrinhos³⁸³.

Caetano havia começado a ver a beleza nos anúncios, nas revistas baratas, nos produtos para consumo, nas embalagens no supermercado e nas HQ's³⁸⁴. Os quadrinhos, referência da arte pop, tornaram-se uma referência à tropicália, como na letra da música "Superbacana" do disco de Caetano Veloso: "a moeda número um do Tio Patinhas". Na capa, a estética das HQ's é notável na cartunização das formas, no quão chapadas elas são, com suas retículas, seus grossos traços e na sua extrema síntese. As bananas, por exemplo, são interpretadas como tais a partir de uma forma ovalada e o uso de apenas duas cores, sem sombreamento algum e sem qualquer tipo de perspectiva. Nas folhagens, também, bem como na cobra e na moça que segura o rosto de Caetano. Apenas o dragão que se destaca por seu excesso de detalhes, com as escamas aparentes e com os dedos enrugados.

Rogério comentou que ela foi fruto de um exercício de artista, de alguém que falava de uma nova linguagem, entendendo inclusive seu trabalho como um ato de ruptura, se

³⁷⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p.82.

³⁸⁰ OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. São Paulo, *Perspectiva*, vol.15, no.3. São Paulo, jul/set 2001.

³⁸¹ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p.117.

³⁸² RIBEIRO, Marinês. *Existe design brasileiro? Considerações sobre o conceito de identidade nacional*. In.: QUELUZ, Marilda (org.). *Design e Identidade*. Curitiba: Peregrina, 2008, p.180.

³⁸³ MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.10.

³⁸⁴ VELOSO, Op.cit, p.202.

diferenciando dos designs das capas de disco de música brasileira que eram feitas anteriormente³⁸⁵.

A composição da capa, de certo modo, é tradicional: a chamada do nome do artista no topo, uma fotografia do cantor ao centro. Por uma exigência da indústria fonográfica, a partir de meados da década de quarenta as capas de disco com o retrato do artista eram cada vez mais comuns, para mostrar ao público consumidor a imagem do seu ídolo³⁸⁶, ele próprio como um bem de consumo duradouro. Neste caso, no centro ótico da capa, o rosto de Caetano está inserido em um ovo, com uma sombra dura, que nos deixa apenas um olho à mostra, indo direto ao encontro do espectador. O olhar penetrante de Caetano ao centro superior da peça nos fornece o que o pesquisador Mitchell chamaria de "Efeito Medusa"³⁸⁷: o olhar curvado de Caetano interpela e paraliza o espectador, seduzindo-o. Quem segura o ovo é uma mulher nua que ocupa a maior parte do espaço. Com seus longos cabelos ruivos tocando a sua cintura e um enfeite feito de folhas próximos ao seu rosto, ela segura o ovo com um cuidado maternal. Este ovo, em algum momento, vai eclodir. Ao romper-se em pequenos pedaços, libertará o que está dentro dele. No caso, a música brasileira, libertando-a de um “sistema fechado de preconceitos, dando-lhe condições de liberdade de pesquisa e experimentação”³⁸⁸. O disco, que começa com a carta de Pero Vaz do Caminha ao rei, mostra o conhecimento do novo: Pindorama, a terra ainda virgem e desconhecida, que dará origem ao Brasil que conhecemos. Pindorama, que estava dentro de um ovo enclausurado, estava pronta para romper-se. É retomado aqui as origens do Brasil.

Ao mesmo tempo em que a moça segura o ovo, é perseguida pela serpente e um dragão se sustenta no seu polegar. Podemos chamá-la de Eva, a primeira mulher a colocar os pés na Terra. Estes três personagens, geralmente representados durante o Renascimento ou, até mesmo, na Grécia Antiga³⁸⁹, agora foram trazidos para o universo pop. Sem rebuscamentos, agora são trabalhados com retículas e poucas cores, com um aspecto de serigrafia. São três personagens bíblicos: Eva; a serpente, a maliciosa criatura que fez com que fosse comido o fruto proibido; o dragão, o símbolo do grande mal perante o catolicismo,

³⁸⁵ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.99.

³⁸⁶ COUGO, Francisco Alcides. Os riscos do disco: A valorização do objeto-disco na relação entre História e Música. *Revista Outros Tempos*. Volume 8, número 11, 2011, p.3.

³⁸⁷ MITCHELL, W.J.T. *O que as imagens realmente querem?* In.: Alloa, Emmanuel. *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.174.

³⁸⁸ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p.22.

³⁸⁹ Exemplos são a escultura grega “Laocoonte e seus filhos”, (175-50 a.C.), a gravura “Combate de São Miguel com o Dragão” de Albrecht Durer (1498) e “Adão e Eva” de Peter Paul Rubens (1600).

que no apocalipse é a figura que evoluiu de uma serpente enganadora, o próprio diabo e que, quando percebeu que caiu na terra, perseguiu a mulher que deu à luz um filho homem³⁹⁰. O “filho homem”, Caetano, está pronto para romper a sua própria casca. Caetano demarca-se aí como um ponto inaugural e, assim como o ovo, pronto para criar um rompimento sob o Éden, o paraíso tropical, com as suas bananas e folhagens; o estereótipo de um Brasil como um paraíso tropical foi aqui evocado propositalmente.

O cacho de bananas, que desde a marchinha carnavalesca de Braguinha – oh yes, nós temos bananas! – povoava o terreno simbólico brasileiro, tornou-se o símbolo-mór da tropicália. No campo das artes visuais, podemos listar a série “Bananas” do artista visual Antonio Henrique Amaral (1968) e a pintura “Realmente”, do pintor Danúbio Gonçalves (1973). No terreno musical, no segundo semestre de 1968, Gilberto Gil cantava em “Geleia Geral”: “voz do morro, pilão de concreto; tropicália, bananas ao vento” e em “Marginália II”: “A bomba explode lá fora, e agora, o que vou temer? Oh, yes, nós temos banana até pra dar e vender”. Caetano em Misére Nóbis dizia que “na mesa da gente tem banana e feijão”. Carmen Miranda, a musa tropicalista³⁹¹ usava a fruta em seus chapéus e estrelou o filme “Banana da terra” nos anos trinta. As bananas são frutas baratas – “à preço de banana”, como diz a expressão popular – à venda em qualquer feira; um produto banal e próprio do solo tropical. Aquelas cinco bananas no canto inferior direito não foram posicionadas ao acaso por Rogério Duarte, portanto.

A feiúra e a beleza se encontram nesta capa: no contraste das flores e do paraíso tropical das bananas e folhagens, o dragão e a serpente, ambos animais perigosos e perpetuados pela sua maldade e feiúra na literatura, encontram-se entrelaçados à beleza e à castidade; à virgindade do mundo. Mas Eva está serena, apesar dos pequenos monstros a rodearem. Todos esses contrastes não a impressionam: nem o do bem e o mal, do belo e o feio, da novidade e o arcaico ou do vermelho e o amarelo.

Na capa, referências de vanguarda e movimentos artísticos passados dividem espaço. A escolha por uma tipografia com ares Art Nouveau anunciando o nome do artista na parte superior da capa destaca-se, além pelo seu revivalismo, em que Rogério Duarte fez uma referência a uma estética derivada de um movimento artístico passado, uma escolha pela adoção de uma estética assumidamente pop pelo seu contraste – o amarelo em um fundo vermelho – e pela sua sinuosidade, que de tão orgânicos que são os tipos, algumas letras até

³⁹⁰ No trecho 12,13 do Apocalipse da Bíblia, “foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. E, quando o dragão viu que fora lançado na terra, perseguiu a mulher que dera à luz o filho homem”.

³⁹¹ VELOSO, Op.cit, p.184.

nos confundem. Há a hipótese de que houve uma "revitalização da Art Nouveau nos meados dos anos 60"³⁹², em muito pelo aumento do uso de alucinógenos nos anos sessenta e sua respectiva influência. Devido ao uso de substância, os artistas buscariam um equivalente visual de suas experiências, sendo a Art Nouveau um exemplo delas. Na capa, o nome de Caetano tem uma escrita tortuosa, com o "C" que parece um "T", o "E" que parece um "C", nos remetendo à estética psicodélica dos anos sessenta, com inspiração em uma arte mística mais oriental, na contestação ao racionalismo do Ocidente³⁹³. Já para Rogério, tais manifestações conectam-se à tomada de consciência da espiritualidade, inicialmente difundidas pela tropicália³⁹⁴.

Há neste projeto gráfico uma colagem de diversos elementos e correntes artísticas, resultando no que o teórico Ismail Xavier chamaria de um "jogo de contaminações", que acaba resultando na recriação de uma ideia de Brasil, justamente na aceitação do caráter contraditório do país³⁹⁵. Falando especificamente sobre o pop no Brasil, Ismail Xavier nos diz que:

uma das dimensões desse processo de revisão foi a superação de um nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular e montava um esquema dualista que opunha a autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional). Tal superação permitiu flagrar o Brasil na cidade, a cultura dos meios de comunicação, de modo a redirecionar a discussão de temas como os da identidade nacional, dentro de estratégias variadas que guardavam em comum a crítica ao ufanismo oficial e seus emblemas de exaltação patrioteira³⁹⁶.

Esta superação e aceitação mencionadas por Xavier dizem respeito também ao mundo pop da retícula que encontrou-se com as bananas e as folhagens brasileiras da capa de Caetano. O universo supersônico, do parque eletrônico, do poder atômico e do avanço econômico³⁹⁷ junto com Iracema, Ipanema, Bahia e Carmen Miranda³⁹⁸ levantam para o campo visual o contraste entre o moderno e do arcaico. Dentro da proposta de um esvaziamento cultural, é proposto na capa uma inserção dos arcaísmos brasileiros

³⁹² MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Barcelona: Editorial Labor do Brasil, 1974, p.3.

³⁹³ MIKOSZ, Antar. *A Arte Visionária e a Ayahuasca*, 2009, 322 f., Tese. UFSC, Florianópolis, p.138.

³⁹⁴ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

³⁹⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.50.

³⁹⁶ Ibidem, p.47.

³⁹⁷ Referência à música "Superbacana" de Caetano Veloso, presente neste álbum.

³⁹⁸ Referência à música "Tropicália".

representados em um exercício do kitsch³⁹⁹, onde, de acordo com Rogério, as valorizações tradicionais entre as dicotomias entre bom e mau gosto foram dispensadas⁴⁰⁰. Na postura tropicalista de reduzir a cultura popular ao simplismo estético, buscava-se também "desqualificar a possibilidade de uma arte engajada e nacionalista"⁴⁰¹.

De acordo com Rogério,

o Tropicalismo, embora ultrapasse o seu próprio rótulo, o seu próprio nome, é a possibilidade da cultura e da vida no Brasil, porque nós mesmos somos tropicais... Não há outra saída para o Brasil que não seja os seus próprios caminhos. Não adianta a gente tentar implantar aqui o capitalismo nos moldes americanos ou o socialismo nos moldes russos. Na verdade, eu não vejo uma saída desse mundo a não ser... Nós somos o anunciante do terceiro milênio⁴⁰².

Assumir-se como um anunciante do terceiro milênio foi uma espécie de missão tropicalista. Exemplo disso foi Caetano em abril de 1968, que participou do programa "Noite das Bananas" do Chacrinha, cantando justamente "Tropicália". Essa postura polêmica era provocadora aos artistas engajados e exercia uma crítica aos valores sociais e retrógrados do âmbito cultural e social do Brasil do final dos anos 1960, ao mesmo tempo em que rompia-se com um excesso de racionalismo⁴⁰³. Essa refutação à sisudez da MPB e da bossa nova repercutia pela tropicália como um todo.

No design, Rogério acreditava que realizava algo oposto de uma estética racionalista e falava sobre ter criado uma linguagem contestadora, indo no sentido contrário do que era feito na MPB tradicional, opondo-se à seriedade estética dos "artistas engajados"⁴⁰⁴. Rogério Duarte também acreditava ter sido solitário no design dentro da tropicália⁴⁰⁵. Porém, ele não

³⁹⁹ "Kitsch" deriva da palavra "verkitschen" que, do alemão, significa enganar ou vender algo ao invés do autêntico. Entende-se também o kitsch como um fenômeno cultural oriundo da indústria cultural da segunda metade do século XX, significando inclusive uma espécie de vulgarização cultural (COMPAGNON, 1996, p.23), e uma forma de extrapolar o conceito de arte (SÊGA, 2009, p.2) oposto ao círculo da boa forma da cultura erudita. Já para Moles (1994, p.10), o kitsch "está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico". Rogério Duarte também nos ajuda a situar: "O kitsch é isso, a reprodução em série de coisas que eram aristocráticas, com todo seu repertório, o que causa um barateamento." (DUARTE, 2014).

⁴⁰⁰ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.94.

⁴⁰¹ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: 2010, p.196.

⁴⁰² DUARTE, Rogério. *Momentos do Movimento*. Depoimento cedido à Ricardo Muniz, 1987. In.: COHN, Sergio. Encontros: Rogério Duarte. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.114-115.

⁴⁰³ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

⁴⁰⁴ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1ª edição. São Paulo: Azogue Editorial, 2003, p.153.

⁴⁰⁵ DUARTE, Rogério. *Depoimento cedido à Jorge Caê Rodrigues*. Salvador, 2000. In.: MELLO, Chico Homem. O design gráfico brasileiro: anos 60. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.215.

foi o único designer que fez capas para músicos tropicalistas, e também não foi o único capista dos anos sessenta a mesclar elementos psicodélicos e da arte pop.

O próprio disco "Tropicália ou Panis et Circensis", o grande acontecimento tropicalista⁴⁰⁶, enaltecido como um enorme marco cultural e representação do que havia de mais sério e rico na MPB, não foi feito por ele, mas pelo artista plástico Rubens Gerchmann. O álbum, que contava com composições e interpretações de diversos artistas – "Geleia Geral", de Gilberto Gil, "Panis et Circensis" d'Os Mutantes, "Baby" de Gal Costa, "Parque Industrial" de Tom Zé, dentre outros – tinha na sua capa os artistas sérios em frente a um vitral, em uma composição semelhante ao de fotografias de família. No tom frio da fotografia, cada um segura um elemento: uma foto, uma mala, um instrumento, criando um tom de blague (FIGURA 25):

⁴⁰⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010, p.205.



FIGURA 25: Capa do disco "Tropicália: ou Panis et Circensis". Rubens Gerchmann (1968).
Fonte: MELLO, 2006.

Em um contraponto à capa de Rogério Duarte e à de Rubens Gerchmann, vale lembrar também a experiência estética do designer gráfico César Villela nos discos da Gravadora Elenco: sua composição era sistemática e identificável, com a foto do artista em alto contraste, três círculos vermelhos e uma intervenção no nome do artista. Tal ideia combinou com a falta de verba para impressão em quatro cores juntamente com a ideia de limpeza visual, fazendo com que as capas da Elenco soassem como a representação gráfica da expressão sonora

apresentada pelos artistas da época⁴⁰⁷. “Concisão”, “objetividade” e “racionalidade” seriam subjetivos caracterizantes da visualidade das capas da bossa nova⁴⁰⁸ (FIGURA 26):



FIGURA 26: Capa do disco “Nara”. Cesar Villela (1963)
Fonte: MELLO, 2006.

A bossa nova por muitas vezes era vista como “uma música produzida por uma pequena burguesia da zona sul carioca”, isenta de uma aproximação às raízes brasileiras ou à mídia de massa⁴⁰⁹. Alguns dos integrantes foram João Gilberto, Nara Leão – que à posteriori se integra à Tropicália –, Carlos Lyra e Tom Jobim, e continham como conceitos imbricados à sua musicalidade traços de leveza e sofisticação⁴¹⁰ que foram trazidos por Cesar Villela em suas capas.

⁴⁰⁷ FUCHS, Isabela Marques; QUELUZ, Marilda Lopes. *Relações entre design gráfico e arte concreta a partir de Luiz Sacilotto*. Monografia. 96p. Monografia - UTFPR. Curitiba, p.54.

⁴⁰⁸ NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. 1a edição. São Paulo: Zahar, 2001.

⁴⁰⁹ RODRIGUES, Marly. *A Década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996, p.30.

⁴¹⁰ GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. 2a edição. São Paulo: UNESP, 2010, p.40.

Agora, quanto à capa de Caetano, pensemos nela não como um projeto feito para contemplação, mas para uso. Falo aqui de um projeto industrial, reproduzido em larga escala em um mesmo suporte – um invólucro para proteger um disco, que é feito de um material relativamente frágil – e que foi comercializado em inúmeras lojas de disco e demais estabelecimentos comerciais. O projeto desenvolvido por Duarte assemelhava-se com discos de rock britânico e americano:

Naquele tempo havia uma visão elitista que abraçava um pseudonacionalismo purista, preso à noção de “nossos bons negros, nosso autêntico samba”, como se todas as coisas estivessem estagnadas e não sujeitas à transformação. O momento internacional durante a época da Tropicália estava basicamente informado por uma visão terceiro mundista que era receptiva às perspectivas negras e africanas⁴¹¹.

Em sua opinião, em seu anseio à uma renovação cultural em contraponto ao purismo estético da bossa nova e da MPB tradicional, ele buscava conectar-se à estética estrangeira. Contudo, diversas peças gráficas estrangeiras, anteriores a própria tropicália, exploram cores análogas, colagens, psicodelia e referências a Art Nouveau. O público tropicalista, interessado nas experiências musicais dos Beatles (FIGURA 27), Jimi Hendrix (FIGURA 28) e Cream (FIGURA 29) percebiam algum tipo de semelhança em suas composições visuais:

⁴¹¹ DUARTE, Rogério. *Momentos do Movimento*. Depoimento cedido à Ricardo Muniz, 1987. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.112.



FIGURA 27: Capa do disco “Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band” dos Beatles (1967)
Fonte: MELLO, 2006.



FIGURA 28: Capa do disco "Are You Experienced" de Jimi Hendrix (1967)
Fonte: HOPKINS, 1983.



FIGURA 29: Capa do disco "Disraeli Gears", da banda Cream (1967)
 Fonte: PLATT, 2000.

Estas três capas, todas de 1967, assim como a capa de Caetano, nos trazem uma estética psicodélica, repleta de cores e nem um pouco econômicas. O disco "Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band" dos Beatles foi produzida por dois artistas pop – Peter Blake e Jann Haworth – e conta com a banda aparecendo em destaque com uma roupa vibrante em um possível velório ao mesmo tempo em que brinca com personagens da cultura pop: Marilyn Monroe, Bob Dylan, Edgar Allan Poe, Jesus Cristo, Che Guevara e Oscar Wilde. "Are you experienced" de Jimi Hendrix conta também com letras distorcidas, cores contrastantes e uma foto bastante saturada com aspecto de interferência por uma lente grande-angular. "Disraeli Gears" do Cream já se utiliza de cores neon – cores que não são reproduzíveis via impressora

offset, o que exige um pouco mais de afincos em seu projeto – e ilustrações que se assemelham às feitas à mão, com elementos orgânicos que parecem vindos de uma explosão.

Após a agulha encostar no disco, tais coincidências no campo visual persistiam nas composições musicais em uma experiência sinestésica: guitarras distorcidas e vozes esganiçadas, porém falando de um terreno brasileiro. E as compatibilidades entre os tropicalistas e os músicos de rock psicodélico britânico iam até além da música e o do design gráfico, indo até para a Moda. Guilherme Araújo⁴¹², empresário de Caetano Veloso e Gilberto Gil, comprava as roupas dos tropicalistas em Carnaby Street. Esta rua do Soho londrino era o epicentro da "Swinging London", época da agitação cultural da Londres do final dos anos sessenta, com as minissaias de Mary Quant, a magreza da modelo de passarela Twiggy e o rock do The Who e Rolling Stones. Era a época em que "a moda e a arte e tudo estava simplesmente explodindo"⁴¹³. Segundo Rogério, "muitas coisas que eu pensava no tropicalismo foram modificadas. As próprias roupas que usávamos no movimento, que Guilherme comprava em Carnaby Street, a ideia inicial era usar figurinos feitos por Lina Bardi"⁴¹⁴. Afinal, para Rogério, a tropicália era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. Ao usar roupas feitas por Lina, criaria-se um distanciamento do pop e do universo agitado da capital inglesa dos anos 60, aproximando-se do artesanal.

Por mais "amoroso" que Rogério tenha desejado ser, ele também afirmava que assumiu o tropicalismo em termos de guerra⁴¹⁵. No ano de 1968, a tropicália começou a manifestar de maneira mais explícita um compromisso estético coletivo mais agressivo em um momento de violência e insatisfação crescente. Era a reação a um "elemento de desrepressão", como Rogério Duarte afirmou⁴¹⁶.

⁴¹² Sobre Guilherme Araújo, Caetano dizia que ele era um co-idealizador do movimento, com o sonho de mudar a cara do show business brasileiro. Quando ele se deparou com o grupo baiano, ele viu que poderia realizar seus anseios. "Suas habilidades propriamente empresariais foram sempre muito discutíveis (embora aí também ele mostrasse originalidade) – e se tornaram bastante desastrosas com o passar do tempo –, mas seu desejo de deixar uma marca indelével na história do entretenimento no Brasil realizou-se plenamente" (VELOSO, 1997, p.88). Rogério ironizava a relação entre Guilherme e os tropicalistas, dizendo que enquanto Guilherme era o empresário de Caetano, ele seria o "desempresário" (DUARTE, 2017).

⁴¹³ LEVY, Shawn. *Ready, Steady, Go!: The Smashing Rise and Giddy Fall of Swinging London*. 1a edição. Londres: Broadway Books, 2003, p.9.

⁴¹⁴ DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

⁴¹⁵ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1a edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.95.

⁴¹⁶ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1a edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.95.

4. GILBERTO GIL (1968)

*Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos.
Estou assim.*

(Álvares de Campos)

4.1 TROPICAL MELANCOLIA: O DISCO

Rogério e Gil ficaram amigos na própria Universidade Federal da Bahia (UFBA)⁴¹⁷. Em sua amizade, compuseram uma músicas juntos: a "Objeto Semi-Identificado" em 1969, e em 2010, Gil compôs "Não tenho medo da vida" após sua visita a Rogério Duarte que estava hospitalizado⁴¹⁸. Sobre Rogério Duarte, Gilberto Gil nos diz que ele foi

parte complementar de minha vida, da minha formação, da minha capacidade de compreensão do mundo. Foi através dele. Ele tem – junto com Caetano e poucas outras pessoas – uma importância essencial na minha vida. Rogério Duarte tem uma influência literária, uma influência poética, uma influência científica ou disciplinar num sentido qualquer (...) Ele foi fundamental. Ele foi fundamental para que nós nos reuníssemos, para que nós tivéssemos o impulso, o ímpeto de associar a cultura contemporânea brasileira de então às grandes transformações planetárias⁴¹⁹.

Outra parceria que tiveram juntos foi na composição da capa do seu segundo disco. Um álbum aguardado, visto que nele continha a elétrica "Domingo no Parque", a segunda colocada do III Festival da Record de 1967, música que criou "um novo paradigma de inovação da MPB"⁴²⁰ e que junto com "Alegria, Alegria" de Caetano criou o marco inaugural da tropicália musical. O álbum já começa com um aerofone anunciando a marchinha romântica "Frevo Rasgado", para depois vir "Coragem para Suportar", "Marginália II", "Questão de Ordem" e, claro, "Domingo no Parque". São músicas que mesclam guitarra elétrica, flauta indígena, berimbau, trombones e gritos para envolver os versos "a bomba explode lá fora, e agora, o que vou temer? Oh, yes, nós temos banana até pra dar e vender" e

⁴¹⁷ SANTOS, Jaqueline Ferreira. *O lugar de Rogério Duarte sob o sol da Tropicália*. Dissertação. 106 f. UFBA. Salvador, 2015, p.57.

⁴¹⁸ LIMA, Irlan Rocha. Gil volta para o forró. *Correio Braziliense*, 12 jun. 2010.

⁴¹⁹ GIL, Gilberto, 201-. In.: TEIXEIRA, Narlan Mattos. *Inventário do caos: Rogério Duarte, modernidade e pós-modernidade*. Tese. 266 f. University of Illinois, Campana. 2015.

⁴²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010, p.162.

falando de uma "tropical melancolia"⁴²¹. Na época da gravação do disco, ao ser questionado do porquê das letras do álbum serem tão longas, ele respondeu: “As coisas que têm que ser ditas, têm que ser ditas. Em uma ou dez palavras. A gente abre mão da letra curta, às vezes, para dizer o que quer”⁴²². No mês de maio, seu disco foi lançado e estava à venda nas lojas (FIGURA 30):



FIGURA 30: Capa do disco "Gilberto Gil" (1968)

Fonte: DUARTE, 2013.

⁴²¹ Referência à música "Marginália II" (1968).

⁴²² CASTRO, Laís de. Gil, depois de domingo. *Revista Intervalo*, 14 jan. 68

Um dos destaques de sua ordenação são os três retratos de Gilberto Gil: ao centro do álbum, Gilberto Gil fita o espectador com um olhar sério e sereno por baixo de seus óculos pendurados. Sob um fundo negro, Gil está segurando com seu braço direito um chapéu. Seu uniforme é o fardão da Academia Brasileira de Letras, instituição que pretendia valorizar a Língua Portuguesa, do mesmo modo como a Academia Francesa havia realizado com seu idioma⁴²³. Para ter-se uma ideia, a Academia Brasileira conta com piso em mármore, lustre de cristal francês e peças de porcelana de Sèvres e inúmeros salões. Um deles, o Salão Francês, é um local que perpetua a tradição do poeta “permanecer sozinho, em momentos de reflexão”⁴²⁴. O que Gil gostaria de propor ao utilizar a vestimenta desta instituição? A roupa, com seus fios dourados em arabescos, e uma faixa vermelha cruzando-lhe, demonstra a suntuosidade da Academia. Lembremos que ela é um lugar que pretende “conservar a unidade literária”⁴²⁵ e reunir os grandes literatos de uma geração. Ou seja, um lugar institucionalizado da arte brasileira, que atribui juízo de valor a obras literárias, ao redor de porcelanas artesanais francesas.

Em contraponto, temos à sua direita um Gilberto Gil que é, supostamente, um simpático taxista. Ele está com o seu volante desconectado, paletó vermelho e gravata amarela, chapéu e óculos escuros, que, sob um fundo verde, nos dá uma espontânea risada. Ao lado de um Gil erudito com olhar petulante, temos agora Gil encarnado como um sujeito descontraído e sorridente, que não é um “Imortal”, mas sim um trabalhador brasileiro. À esquerda, Gil está de olhos arregalados e sorriso torto com sua roupa da cavalaria do século XIX⁴²⁶. Não sabemos se ele sorri ou se está nos assustando (ou os dois). Seu chapéu tem um penacho que saiu do enquadramento, e seu uniforme está completo: tem suas dragonas, fios dourados nas mangas, distintivos de ouro espalhados pelo peito, cinta vermelha e a espada já apunhalada. Os dois sorrisos, separados por um Gil sério e sóbrio, se opõem: enquanto um é tenso, o outro é leve e descontraído.

Gil, que outrora tinha como uma das características de suas apresentações nos festivais na televisão o uso de túnicas africanas, trazendo a estética negra para o movimento tropicalista⁴²⁷, agora estava irreconhecível. Ele era o músico que havia recebido vaias do

⁴²³ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Quem Somos*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academia/quem-somos>>. Acesso em: 6 de junho de 2017.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ De acordo com as ilustrações documentais de Wasth Rodrigues o uniforme da cavalaria do Rio de Janeiro de 1810 é a que mais se aproxima da vestimenta de Gil em sua capa, contendo os mesmos ornamentos e o mesmo desenho da roupa (Ministério da Guerra, 1922).

⁴²⁷ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p.158

público no FIC ao fazer um discurso sobre questões raciais e que acreditava que “o tropicalismo tem possibilidades de abranger alguns dos ideais de negritude, na exata medida em que concebe a miscenegação tropical como um fator positivo”⁴²⁸. Agora, em seu álbum, suas vestimentas eram outras, e estavam envoltas em cores hiper saturadas e chapadas, se aproximando de uma visualidade própria da serigrafia. Elas ganham destaque pelo seu contraste e por serem inseridas sempre em fortes traços pretos. As cores da bandeira nacional brasileira perturbam-se ao encontrarem o vermelho-sangue. O vermelho, cor do perigo, da proibição e do estado de alerta corrompe as cores da bandeira nacional. Na parte inferior da capa, o nome de Gil surge como os nomes dos heróis dos desenhos animados e das histórias em quadrinhos dos super heróis. Em uma perspectiva isométrica, seu nome tem um formato arqueado, surgindo de um ponto no vértice que não sabemos qual é. As listras verdes e amarelas no topo da capa são radiais, emergindo de um ponto de fuga situado fora dos limites da capa (FIGURA 31):

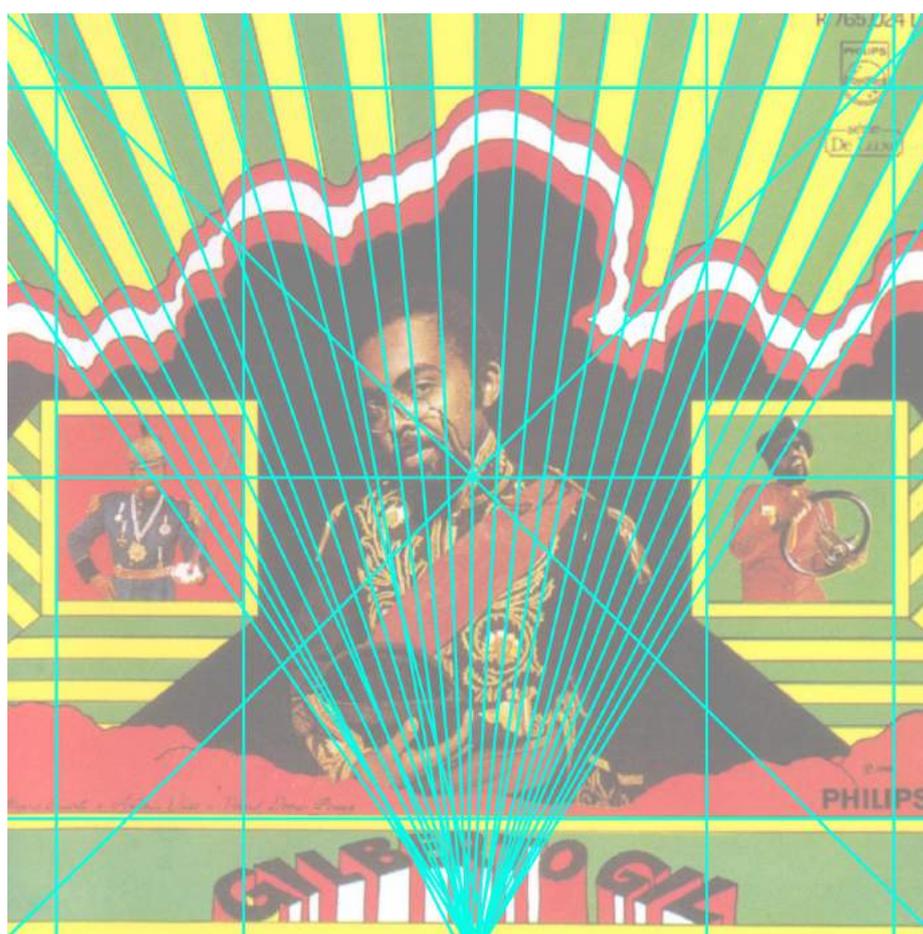


FIGURA 31: *Grid* da capa do disco "Gilberto Gil" (1968).

⁴²⁸ SANT'ANNA, Affonso Romano. Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós. *Jornal do Brasil*, 2 mar. 1968.

Se as listras compõem formas que remetem a cítricos raios solares, as duas curvilíneas formas vermelhas se assemelham a densas nuvens e a terrenos terrosos com perturbações, servindo de moldura e paisagem para os três "Gilbertos". Os retratos das laterais são inseridos em cubos verde e amarelo que remetem a uma tridimensionalidade. Essas formas, cores, contrastes e efeitos assemelham-se a uma visualidade pop. Na "linguagem irreverente, bem humorada e irônica"⁴²⁹ do pop presente nesta capa, além de criar uma oposição à estética rígida do modernismo, descreviam-se os contrastes e descontinuidades tupiniquins, junto com nosso absurdo e provincianismo⁴³⁰. O pop, portanto, não era um elemento acrítico, como Sérgio Ferro afirmou que a arte pop poderia ser.

Na capa do disco de Gil, além de Rogério Duarte e o fotógrafo David Drew Zingg, consta também o nome de Antonio Dias (1944). Artista plástico, já havia participado da Exposição "Opinião" em 1965 e a Exposição "Pare" em 1966. Suas obras nos anos sessenta continham a estética das histórias em quadrinhos com cores hipersaturadas, mesclando tanto o suporte bi quanto tridimensional. A representação das retículas são destacadas, e suas representações do erotismo e da violência, apesar de nítidas, tem uma composição hiperbólica (FIGURA 32):



FIGURA 32: "História Errada". Antonio Dias (1966)

Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand

⁴²⁹ RIBEIRO, Marinês. *O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim*. Tese. 312 f. UFSC. Florianópolis, 2010. p.179.

⁴³⁰ FAVARETTO, Op.cit, p.79.

Apesar de suas obras possuírem as características da arte pop – como as referências aos produtos efêmeros da cultura de massa, por exemplo – Antonio Dias negava que essa fosse a sua intenção:

Não penso em fazer Pop Art, minha pintura é um reflexo de tudo quanto vivo, os contatos que tenho com as pessoas e com as diferentes maneiras de pensar. (...) A ótica da jovem pintura brasileira não tem ligação com a Pop Art a não ser na mensagem que está dentro. O que a faz nossa são os momentos históricos, a angústia do trabalho, as paixões, as destruições atômicas⁴³¹.

Em solo brasileiro, nossas telenovelas, telejornais e revistas sendo produzidas de forma cada vez maior fizeram com que a cultura erudita e a popular, outrora infundíveis, se mesclassem, e o caráter aurático da arte fosse praticamente aniquilado⁴³². No momento em que a mercadoria ocupou a vida social⁴³³, a "grande divisão" de Huysen⁴³⁴ fez com que os artistas visuais, em um determinado momento, estranhassem a tal estetização do cotidiano e um suposto ode ao consumo. O artista plástico e militante do Movimento Revolucionário 8 de Julho (MR-8) Carlos Zílio, por exemplo, considerava o impacto da Pop Art em sua produção artística, mas também a entendia como algo simplório e alienado⁴³⁵. Na verdade, o avanço da massificação da cultura em solo brasileiro não implicou na "dependência à produção estrangeira"⁴³⁶ que os artistas também receavam. No caso da tropicália, por exemplo,

o pop e o tropicalismo analisam a sociedade de consumo e a sua forçosa inscrição no mundo da arte. Ao ressaltarem a efemeridade de fatos e valores e a imediatez dos projetos, maliciosamente indicam diferenciações no domínio da indústria cultural, propícias à crítica. [...] Além disso, o tropicalismo tinha em comum com o pop o interesse de problematizar os comportamentos e a linguagem antitradicionalistas de uma área determinada da juventude – os universitários saídos, em grande parte, da classe média. O tropicalismo não fugiu à regra: não tematizou o popular; explorou os mitos urbanos⁴³⁷.

⁴³¹ DIAS, Antonio. 1966. In.: COSTA, Cacilda Teixeira. *Aproximações do espírito pop, 1963-1968*: Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner. 1ª edição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003. p.20.

⁴³² NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p.82.

⁴³³ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997. p.30.

⁴³⁴ HUYSEN, Andréas. *Mapeando o pós-moderno*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.44.

⁴³⁵ ZÍLIO, Carlos. *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1996, p.22.

⁴³⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

⁴³⁷ FAVARETTO, Op.cit, p.48-49.

A tropicália reaproveitava a pop art de uma maneira distinta da americana. Se a pop art americana dava-se através de uma pintura que retratava e constatava a realidade urbana dos americanos, no caso brasileiro transformava-se a pintura em uma tentativa de arma. O pop, portanto, cabe-nos enquanto um fenômeno híbrido, uma hibridização das formas de comunicação e cultura, uma manifestação de "cultura de fronteira"⁴³⁸, como o "só me interessa o que não é meu", que Oswald de Andrade postulou no Manifesto Antropofágico. Na "interação com o crescimento urbano, a publicidade, manifestações gráficas e movimentos sociais"⁴³⁹, o pop não cabe apenas ao seu território, mas sim a uma relação de intercâmbio. Não tivemos um Andy Warhol que andava com celebridades e que ilustrava caixas de sabão em pó, atrizes de Hollywood e sopas enlatadas que se via nas prateleiras de supermercados (FIGURA 33), mas sim artistas que tinham um outro viés e uma outra proposta: No uso de retículas, serigrafia, cores chapadas, notícias de jornal, estudantes e trabalhadores, a arte pop brasileira apropriava-se da cotidianidade da violência, transformando a pintura em arma.

⁴³⁸ CANCLINI, Op.cit, p.347.

⁴³⁹ Ibidem, p.290.



FIGURA 33: "Black Bean". Andy Warhol (1968).
Fonte: Tate Modern, 2017.

E será que podemos dizer o mesmo da proposta da capa de Rogério Duarte? Vejamos. A capa, uma peça de design gráfico, está elencada na crítica de que

Hoje, a publicidade e o design, para tomar os exemplos mais claros, reciclam as conquistas das vanguardas e assumem a experimentação 'avançada', mas o fazem em termos de previsibilidade prática exigida pelos usos aos quais se referem. Reeditam efeitos de choque, procurando agitar a experiência cotidiana mediante a excitação imediata: podem provocar e remover com cautela, desconcertar suavemente, surpreender, apelando para o talento ou a impertinência, para a diferença ou o escândalo (...)mas é difícil que procurem discutir os contornos do sentido social⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ ESCOBAR, Tício. *Elogio do silêncio: a resistência nos tempos de mercado*. In: Bienal Internacional de São Paulo - 25a edição. Cidades. São Paulo, 2002. Catálogo de exposição, p.37.

A capa de Rogério estava inserida nos debates sobre o pop no Design e a sociedade de consumo do período. Temos dois exemplos. O primeiro deles foi a exposição promovida pelos alunos da ESDI em abril de 1968, denominada "O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa". Em um pavilhão na Rua do Passeio no Rio de Janeiro, sob a curadoria do crítico de arte Frederico de Moraes, os alunos organizaram uma mostra com mais de quarenta e seis artistas brasileiros, dentre eles artistas que já estavam no circuito artístico, inclusive premiados em Salões de Arte, como Hélio Oiticica, Nelson Leirner, Antonio Dias, Antonio Manuel e Rubens Gerchmann. Esse exercício fez parte da disciplina de "Cultura Contemporânea", obrigatória para os alunos e objetivava "estabelecer debates sobre o problema de cultura de massa e de nível superior"⁴⁴¹. Dias depois, o crítico de arte Walmir Ayala negou a existência de uma possível "transposição artística dos temas que constituem a mitologia popular contemporânea"⁴⁴². Vale lembrar que em 1968 os primeiros alunos da ESDI estavam se formando – a Escola começou a ter aulas no começo de 1963 – e, portanto, indo para a indústria e escritórios de design. Como a jornalista Lia Cavalcanti enfatizou,

há tempos, precisamos de desenhistas que inovem e renovem nossas fábricas, dando maior comodidade e mais beleza aos que necessariamente adquirem os artigos de nossa fabricação. Para uma indústria moderna e progressista, é indispensável a presença atuante de um jovem desenhista industrial e todas as suas boas e revolucionárias ideias. Eles estão realmente preparados para dinamizar efetivamente uma fábrica e mostrar ao mundo nossos produtos, que são muitos⁴⁴³.

Os egressos e futuros egressos dispunham de uma crítica ao consumo de massa e a industrialização desenfreada que conecta-se com o segundo evento, relacionado também à ESDI: a I Bienal de Desenho Industrial, aberta em novembro de 1968, que trazia designers dos Estados Unidos, Grã-Bretanha e Canadá, além dos brasileiros. A mostra estava sob a chefia de Karl Heinz Bergmiller, professor da ESDI e aluno egresso da Escola de Ulm⁴⁴⁴. Nos espaços dispostos, de um lado estavam grandes projetos de design gráfico: sinalização do metrô de Boston, identidade visual de companhias petrolíferas e de demais grandes

⁴⁴¹ ESDI inaugura exposição sobre o artista brasileiro e a iconografia de massa. *Jornal do Brasil*, 10 abr. 68.

⁴⁴² AYALA, Walmir. Os ídolos traídos. *Jornal do Brasil*, 23 abr. 68.

⁴⁴³ CAVALCANTI, Lia. Tudo que o ESDI faz. *Tribuna da Imprensa*. 23 abr. 68.

⁴⁴⁴ LEON, Ethel. *Design em exposição: O design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968–1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978–1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986–2002)*. Tese. 2012. 198f. FAU/USP, p.88.

empresas⁴⁴⁵. De outro, alunos da ESDI montaram um ambiente chamado "O Banquete de Consumo" (FIGURA 34):



FIGURA 34: "O Banquete de Consumo",
organizado por alunos da ESDI (1968)
Fonte: SOUZA, 1996, p.185

Com uma mesa horizontal em conjunto com cadeiras Serie 7 do designer Arne Jacobsen, os alunos questionavam o que Souza chamou de "capitalismo caboclo"⁴⁴⁶. Os alunos da ESDI buscavam justamente discutir o que era o design no Brasil, buscando direcioná-lo para a realidade brasileira. Questionava-se, portanto, quem era o sujeito que recebia os projetos de design, quem se alimentava da industrialização brasileira, trazendo uma crítica à sociedade de consumo.

A arte pop tratando-se, dentre outras coisas, do consumo de massa, foi transportada para os próprios elementos do consumo de massa. Ao falar da mercadoria, tornou-se a própria. A agitação, brincadeira, bom humor e efeitos de choque também foram transportados para o design. No caso da capa de Rogério Duarte, encontra-se o "estilo de oposição à ordem" trazido pela revolução comportamental jovem levantado por Ismail Xavier⁴⁴⁷, em que o lúdico encontra-se mesclado à uma tônica crítica e o deboche como um recurso estético. Afinal, como supõe o pesquisador Jorge Caê Rodrigues⁴⁴⁸, as capas de disco se transformam em uma espécie de simulacro do seu conteúdo musical. O pesquisador do design gráfico brasileiro Chico Homem de Melo também salientou que o "exame das capas [de disco] cumpre o papel privilegiado como fonte de reflexão sobre a produção e o consumo da linguagem visual"⁴⁴⁹. Deveras, seria uma introdução ao seu conteúdo, a primeira impressão antes de tocar o disco na vitrola: a capa, em vez de ser apenas o invólucro protetor de um frágil disco, manifesta-se.

⁴⁴⁵ Ibidem, p.89.

⁴⁴⁶ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *ESDI: biografia de uma idéia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p.180.

⁴⁴⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.29.

⁴⁴⁸ RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música, tropicalismo*. 1a edição. São Paulo: 2AB, 2007, p.14.

⁴⁴⁹ MELO, Chico Homem. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.40.

É esse teor crítico do pop brasileiro que situa-se na aproximação com o círculo de contestação dos anos 1960. E convenhamos que é necessário uma certa dose de coragem fazer a capa de um disco – no caso de Rogério – e estar nela – no caso de Gil – com uma vestimenta de farda militar, enquanto se é um disco para ser comercializado aos milhares. Ora, por mais que Gil não esteja com a farda militar brasileira dos anos sessenta, ele está com as vestes de uma instituição. É nesse tom de brincadeira das práticas da tropicália que expressam-se os conjuntos de tensões políticas e culturais da época, fornecendo-nos as visões contemporâneas do cenário brasileiro de sessenta e oito, e não o mundo social propriamente dito⁴⁵⁰: na utilização de uma ironia bem-humorada, artimanha diante da censura, faz com que se realize um ato proibido com aspecto de permitido⁴⁵¹. Atacando e exprimindo as contradições, mas não esclarecendo-as, coloca-se o projeto da capa sob uma "intenção de ocultamento"⁴⁵², ficando dependente de uma interpretação e de um questionamento prévio sobre o seu significado. Levantam-se, portanto, as perguntas: O que significam as cores da bandeira nacional? O vermelho? Os três "Gilbertos"? As roupas do artista? Isso é uma provocação?

A ironia era um exercício constante da tropicália. Zombando dos emblemas nacionais, rejeitavam-se as fórmulas prontas para produzir um discurso de cultura nacional única e autêntica, e ressaltava o absurdo e a falta de saídas⁴⁵³. Na capa de Gil, as vestimentas da Academia Brasileira de Letras, as cores e o uniforme militar são elementos que passam por um procedimento de esvaziamento e de questionamento. Assim, a partir do deboche, expressam-se questões relativas ao espaço social em um tom bem humorado, "deslocando o acento e permitindo a reconstrução do reprimido"⁴⁵⁴.

O humor, nascendo do tom pessimista e amargo, faz com que a ironia e o colorido sejam respostas plausíveis ao contrário de um olhar sóbrio e entristecido. "A alegria é a prova dos nove", já nos disse Oswald e Gil⁴⁵⁵. E este é o caminho seguido por Rogério no projeto de sua capa. Como nos diz Caetano,

sentíamos que o país ter chegado a desrespeitar todos os direitos humanos, sendo um fato consumado, poderia mesmo ser tomado como um sinal de que estávamos andando para algum lugar, botando algo terrível para fora, o que forçava a esquerda a mudar suas perspectivas. Nós não estávamos de todo inconscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens

⁴⁵⁰ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*: História e Imagem. 2a edição. Bauru: EDUSC, 2004, p.237.

⁴⁵¹ XAVIER, Op.cit, p.462.

⁴⁵² Ibidem, p.460

⁴⁵³ NAPOLITANO, Op.cit.

⁴⁵⁴ FAVARETTO, Op.cit, p.84.

⁴⁵⁵ A frase "a alegria é a prova dos nove" consta no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, e também na música "Geleia Geral", de Gilberto Gil.

violentas nas letras das nossas canções, sons desagradáveis e ruídos nos nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira nas nossas aparições e declarações públicas, desenvolvia-se o embrião da guerrilha urbana com a qual sentíamos, de longe, uma espécie de identificação poética⁴⁵⁶.

4.2. O PORÃO DA AMÉRICA: ROGÉRIO DUARTE EM 1968

Apesar do disco de Gil estar nas lojas a partir do mês de maio de 1968, o projeto gráfico de sua capa, por consequência, é de meses de antecedência, datando do começo do ano⁴⁵⁷. Faz-se necessário falar sobre os meses anteriores na vida de Rogério Duarte.

Se Caetano considerava que o país havia chego em um ponto de "desrespeitar todos os direitos humanos"⁴⁵⁸ e as consequentes agressividades da experiência estética, Rogério Duarte é um exemplar dessa combinação. Para falar de Rogério em 1968, é indissociável falar também de sua prisão, um evento divisor de águas em sua trajetória pessoal. Preso em abril de 1968, Rogério foi torturado por mais de uma semana; um episódio traumático tão intenso que modificou todo seu repertório, tanto de vida quanto criativo. Criou-se um momento de ruptura, uma divisão, que faz com que todos seus trabalhos subsequentes estejam de algum modo conectados a esse evento. Não apenas por Rogério, mas também para expor a repressão cultural que estava cada vez mais endurecida pelos militares no Brasil, o que fez com que se modificasse o fazer artístico do período, com o desenvolvimento de novos espaços para criação, novas estratégias e, à posteriori, o vazio cultural pós-AI-5.

I

1968 foi um ano emblemático para a trajetória pessoal e intelectual de Rogério Duarte, bem como para a tropicália. Arrisco dizer que também foi fortemente simbólico para o Brasil e o cenário mundial como um todo⁴⁵⁹. Este tortuoso ano deflagrou uma série de acontecimentos, mas um em particular foi enfático para Rogério Duarte e determinante para o

⁴⁵⁶ VELOSO, Op.cit, p.50.

⁴⁵⁷ Em março de 1968, quando o disco ainda não havia sido lançado, a revista O Cruzeiro já havia disponibilizado a imagem da capa do disco.

⁴⁵⁸ VELOSO, Ibidem.

⁴⁵⁹ Enfatizo esse ano em um cenário mundial pois, além do Brasil com sua grande onda de protestos, deflagração das lutas de guerrilha e o acirramento da ditadura com o Ato Institucional nº 5 (AI-5) – o golpe dentro do golpe –, os EUA tiveram um movimento de resistência pacifista e a Europa via a agitação estudantil no emblemático Maio de 68, fazendo do ano de 1968 um "momento mitológico" (HOLLANDA, 1985, p.69).

restante de sua trajetória: Edson Luís de Lima Souto, paraense, estudante secundarista de dezessete anos, estava a ter seu cotidiano almoço no final do mês de março no Restaurante Central dos Estudantes, o chamado "Calabouço". Edson estava no restaurante enquanto protestavam contra o aumento dos preços das refeições e a precariedade de seus serviços. "Um protesto justo e correto", como o *Correio da Manhã* salientou. E, nessa ocasião, a PM foi de encontro aos secundaristas:

Atirando contra jovens desarmados, atirando a êsmo, ensandecida pelo desejo de oferecer à cidade apenas mais um festival de sangue e morte, a Polícia Militar conseguiu coroar, com êsse assassinato coletivo, a sua ação, inspirada na violência e só na violência. Barbárie e covardia foram a tônica bestial de sua ação, ontem. O ato de depredação do restaurante pelos policiais, após a fuzilaria e a chacina, é o atestado que a Polícia Militar passou a si própria, de que sua intervenção não obedeceu a outro propósito senão o de implantar o terror na Guanabara. Diante de tudo isto, depois de tudo isto, é possível ainda discutir alguma coisa? Não, e não⁴⁶⁰.

Entre bombas e gritos, um dos tiros disparados atingiu Edson em cheio. Seus colegas o levaram para a Santa Casa de Misericórdia, mas ele acabou por falecer. Este foi considerado o primeiro assassinato político claramente realizado pela ditadura⁴⁶¹, e seu nome acabou transformando-se em um símbolo das manifestações populares contra a ditadura militar. Seu enterro foi a maior mobilização popular do período pós-golpe, contando com aproximadamente 50 mil pessoas.

A sua missa de sétimo dia, ocorrida em quatro de abril, teve caráter de manifesto. Muitas pessoas queriam participar da missa que ia ser celebrada na Igreja da Candelária. O próprio Caetano Veloso, por exemplo, foi de São Paulo para o Rio de Janeiro para isso. A escritora Clarice Lispector também estava lá⁴⁶². Rogério falou com seu irmão, Ronaldo, que estava em dúvida se ia para a missa ou não. No final das contas, foram os dois. Rogério com sua namorada, Ruth, e Ronaldo com sua companheira, Sílvia. Estacionaram o carro longe da Candelária, pois já estavam sentindo a tensão do momento. Algumas pessoas que gostariam de ter participado da missa deram meia volta e foram embora, dizendo que estava simplesmente impossível de chegar lá, pela quantidade de policiais nos arredores⁴⁶³. Rogério, Ronaldo, Ruth e Sílvia também não conseguiram. Decididos a voltar para o carro e ir para outro lugar, um homem armado os ameaçou de morte e os obrigou a dirigirem para uma

⁴⁶⁰ Assassinato. *Correio da Manhã*. 29 mar. 1968.

⁴⁶¹ MORAES, Daniel; REIS FILHO; Aarão. 68: a paixão de uma utopia. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.163.

⁴⁶² VELOSO, Op.cit, p.261.

⁴⁶³ VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não acabou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.115.

delegacia próxima. Rogério e Ronaldo foram presos, e suas namoradas foram logo liberadas⁴⁶⁴.

A missa foi celebrada com seiscentas pessoas dentro da Igreja. Durante a celebração, ouviam-se cascos de cavalos irritados pelos sons da bomba e pelo gás lacrimogêneo que estava sendo liberado frente aos que pretendiam participar da passeata após a missa. A Igreja, localizada no centro da capital carioca, se viu diante de dois mil militares com a sua cavalaria, espadas desembainhadas, Corpo de Fuzileiros Navais e, claro, agentes do DOPS⁴⁶⁵, tornando-se uma "imagem espacial"⁴⁶⁶ da repressão na ditadura militar. Os próprios padres, inclusive, fizeram um cordão de proteção ao redor das pessoas que estavam dentro da Igreja, para protegê-los⁴⁶⁷. A cavalaria da PM estava a bloquear os portões da igreja, e em uma grande confusão entre quem estava dentro da celebração e quem estava fora e ia participar da passeata que ia começar, estudantes foram espancados e presos⁴⁶⁸. Até às dez horas da noite, mais de 580 pessoas foram presas pelos agentes do DOPS. As celas estavam tão cheias, que mal havia separação entre homens e mulheres. Uma senhora foi detida na Avenida Rio Branco e não sabia como contar ao seu marido o que havia acontecido, explicar seu sumiço. General Dario Coelho disse ao *Jornal do Brasil* que "Ora! Ela não tinha nada que fazer na rua". Outra senhora, muito devota, que rezava todos os dias na Candelária, foi arrastada pela cavalaria. O General justificou sua prisão com um "ela podia escolher outra igreja ou então não sair de casa nesse dia"⁴⁶⁹.

Rogério e Ronaldo foram colocados dentro de uma kombi e não foram mais vistos por dias⁴⁷⁰.

II

O sumiço dos irmãos Duarte não passou em branco. Os amigos de Rogério logo notaram seu sumiço e claramente associaram aos protestos do dia 4. No dia 10, aniversário de Rogério, saiu na *Tribuna da Imprensa* uma pequena nota dizendo que "Silvia Escorel viu SNI

⁴⁶⁴ DUARTE, Rogério. *A Grande Porta do Medo*, 1968. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

⁴⁶⁵ VENTURA, Op.cit, p.117.

⁴⁶⁶ "Imagem especial" é o conceito trabalhando por Halbwachs (1990) que diz respeito à dimensão da memória a partir do espaço compartilhado. Ou seja, o espaço como referência para a identidade de um determinado grupo social. Em suas palavras: "não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro especial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra" (1990, p.143).

⁴⁶⁷ VENTURA, Op.cit, p.115.

⁴⁶⁸ GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.75.

⁴⁶⁹ Agentes do DOPS e PM prenderam 580 até as 22 horas. *Jornal do Brasil*, 5 abr. 68

⁴⁷⁰ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003.

levar os cineastas"⁴⁷¹. Dois dias depois, saiu no Jornal de Notícias do Rio de Janeiro um manifesto assinado por oitenta e seis intelectuais, artistas, arquitetos, músicos, cineastas, amigos e conhecidos dos irmãos⁴⁷². Eles sabia que eles haviam sido conduzidos pelo carro de política número 8-149, mas não conseguiam acesso a nenhuma informação sobre o destino dos Duarte. Não haviam registros no Exército, na Marinha, na Aeronáutica, na Polícia Federal e nem no DOPS. Para eles, o sumiço já tinha oficialmente características de um sequestro⁴⁷³. Dia após dia, saía alguma notícia falando de que o paradeiro ainda era desconhecido, e ainda com o DOPS e o Serviço Nacional de Informações (SNI) negando a prisão dos mesmos. E também não eram só os Duarte que continuavam presos, mas vários estudantes do protesto na Candelária também estavam desaparecidos e sem qualquer tipo de notícia aos seus familiares⁴⁷⁴, apesar de afirmarem que desde o dia 10 não mantinham mais nenhum estudante preso, por ordem do próprio Coronel José Antônio Barbosa de Moraes⁴⁷⁵.

No dia 14, os irmãos apareceram novamente nos meios impressos: Eles finalmente foram encontrados. Nos jornais, lia-se: "Êles voltaram como se viessem do inferno. Foram 8 dias de tortura estilo chinês, interrogatórios imbecis, ameaças e humilhações (...) Eles só tinham um crime: usar barba"⁴⁷⁶. Eles tinham sido soltos no dia 12, e no momento de sua soltura os militares haviam os advertido de que eles seriam um exemplo para intelectuais, jornalistas e artistas e, caso denunciasses algo, estariam arriscando a sua vida⁴⁷⁷. Porém, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade foi um dos maiores incentivadores dos Duarte para denunciarem publicamente as práticas dos militares. Sobral Pinto foi o patrono dos irmãos

⁴⁷¹ Sílvia Escorel viu SNI levar os cineastas. *Tribuna da Imprensa*. 10 abr. 68.

⁴⁷² Alceu de Amoroso Lima, Lúcio Costa, Elizete Cardoso, Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque de Holanda, Oscar Niemeyer, Nara Leão, José Celso Martinez Correia, Norma Benguel, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Ana Letícia, Fayga Ostrower, Millor Fernandes, Glauber Rocha, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Odete Lara, Paulo José, Leila Diniz, Domingos de Oliveira, Ziraldo, Rosinha de Valença, Vinicius de Moraes, Francis Hyme, Rui Guerra, Maria Bethânia, Estes Scliar, Zuenir Ventura, Arnaldo Jabor, Germana Delamare, Rui Castro, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Iberê Camargo, Poti Lazaroto, Djanira, Renato Borghi, Fernando Peixoto, Joana Fomm, Mauricio Gomes Leite, Marieta Severo, Sidnei Miller, Dori Caymi, Flávio Rangel, Gilda Grilo, Paulinho da Viola, Marcos Vale, Dulce Nunes, Nelson Mota, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Luis Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Sidnei Waissman, Gutenberg Guarabira, Baden Powell, Macalé, Rubens Gerchmann, Gastão Manuel Henrique, Antônio Carlos Fontoura, Cecil Thiré, Ana Maria Magalhaes, Kleber Santos, Plínio Marcos, Luis Carlos Maciel, Mário Carneiro, Valmor Chagas, Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho, David Neves, Júlio Bressane, Helena Inês, Antônio Calado, Jece Valadão, Stanislaw Ponte Preta, Maria Lúcia Dahl, Newton Cavalcanti, Hélio Pelegrino, Lígia Clark, Pedro Escosteguy, Lígia Pape, Farnese Andrade, Marília Rodrigues, Aluizio Carvão, Frederico de Moraes, Mário Pedrosa, Ivan Freitas, Sérgio Campos Melo, Ana Maria Maiolino, Teresa Simões, Carlos Zílio, Jaguar, Claudius e Newton Carlos.

⁴⁷³ Autoridades continuam negando a prisão de cineasta e de seu irmão. *Tribuna da Imprensa*. 12 abr. 68

⁴⁷⁴ Ibidem.

⁴⁷⁵ Paradeiro dos irmãos Duarte continua ignorado. *Jornal do Brasil*. 12 abr. 1968.

⁴⁷⁶ Irmãos Duarte apareceram: 8 dias de tortura chinesa. *Diário de Notícias*, 14 abr. 1968

⁴⁷⁷ Ibidem.

Duarte nas denúncias, tendo inclusive acompanhado Rogério em um longo depoimento ao serviço secreto do exército⁴⁷⁸.

III

O trauma passado por Rogério relaciona-se, em uma primeira instância, com as suas sensibilidades. Compartilho com a historiadora Pesavento a questão da sensibilidade como tradução da experiência do mundo e do que há de mais íntimo no indivíduo⁴⁷⁹. Evidentemente, precisamos de um registro, uma manifestação, um meio materializado da expressão do indivíduo. A partir deste ponto, podemos detectar intersubjetividades, ideias, temores e desejos. Rogério nos permitiu este olhar atento a partir de seus escritos no seu diário, em que ele narrou a sua trajetória na prisão. O texto era um rascunho de um relato pessoal seu sobre a tortura, sobre como ele foi preso, as perguntas que lhe faziam, sobre a experiência em si e a sua descoberta da transcendência. Ele percebeu na prisão que todos se alimentavam do medo, e por isso o nome do texto: "A Grande Porta do Medo". Este texto chegou às mãos de seu psiquiatra, que o publicou depois de anos⁴⁸⁰.

Este texto também é a principal fonte para entender e descrever a prisão e a tortura de Rogério. Não se tem precisão da data em que Rogério escreveu o texto, mas de todo modo, independente se de longo, curto ou médio prazo, falo de uma memória após um evento extremamente traumático. De fato, a memória pode ser tida problemática como fonte histórica, mas compartilho com os historiadores Hamilton et al. que as distorções da memória podem ser um recurso em vez de apenas um problema⁴⁸¹. Um ponto delicado do seu texto é o fato de Rogério ter relatado um acontecimento íntimo seu que foi compartilhado com várias outras pessoas durante a ditadura. Ou seja, seu acontecimento pessoal pode ser confundido com acontecimentos que permearam um coletivo, adentrando em seu imaginário, sem saber o que exatamente foi vivido por Rogério e o que ele ouviu. É a memória quase que herdada que o historiador Michael Pollak nos relata, em que por meio da socialização histórica projeta-se e identifica-se com outros discursos, tomando-os emprestados⁴⁸². E nisso entram personagens inventados, novos cenários e afins. Complementando,

⁴⁷⁸ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p. 65.

⁴⁷⁹ PESAVENTO, Sandra Jahaty. *História e História Cultural*. 3ª edição. Autêntica. 2003, p.32.

⁴⁸⁰ DUARTE, Diogo. Op.cit.

⁴⁸¹ HAMILTON, Paula; FRISCH, Michael; THOMSON, Alistair. *Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais que as distorções da memória*, 2002. In.:GROSSI, Yonne; FERREIRA, Amauri. Razão narrativa: significado e memória. História Oral. São Paulo: ABHO, 2001.

⁴⁸² POLLAK, Michael. *Memória e Identidade*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10. 1992, p.201.

os relatos autobiográficos, evidentemente, não são escritos somente para ‘transmitir a memória’ (o que se faz pela palavra e pelo exemplo em todas as classes). Eles são o lugar onde se elabora, se reproduz e se transforma uma identidade coletiva, as formas de vida próprias às classes dominantes. Essa identidade se impõe a todos aqueles que pertencem ou que se assimilam a essas classes e rejeitam as outras numa espécie de insignificância⁴⁸³.

Circulando pelo consciente e o inconsciente, com as suas memórias que se conectam em uma trajetória não-linear de escrita, repleta de onomatopeias e falas que misturam entre primeira e terceira pessoa, discurso direto e indireto, o texto de Rogério independe de serem memórias herdadas ou individuais. Afinal, elas existem como um fenômeno construído, vide os números: entre 1964 e 1968 foram 308 as denúncias de torturas apresentadas por presos políticos às cortes militares⁴⁸⁴. Porém, foi a partir da extensa reportagem feita pelo Jornal do Brasil no dia 14 de abril de 1968 sobre os mínimos detalhes do ocorrido entre os Duarte que a prática da tortura pelos militares se tornou notável.

Rogério começou seu texto salientando que a tortura teve efeito sobre ele, chegando inclusive a se perguntar no porquê de ter ido à Candelária se ele sabia que era proibido, na certeza de que os IPMs provariam que ele era um agitador⁴⁸⁵:

A única alternativa do torturado é confiar cada vez mais cegamente nas associações entre a desobediência e o castigo (...). Os torturadores sabem a quem torturam. Eles conhecem a princípio na própria alma as angústias e os terrores de suas relações arcaicas com uma autoridade prepotente e irracional (...) Por isso quero confessar de público que as torturas tiveram seu efeito em mim⁴⁸⁶.

Rogério e Ronaldo não viram onde foram presos e Rogério não viu quem estava a espancá-lo – seus olhos estavam vendados – mas Rogério salientou que o "reconheceria mesmo entre os demônios do inferno depois do apocalipse"⁴⁸⁷. Entre fios elétricos, fósforos apagados e cafés quentes derrubados em seu corpo, Rogério entendia o porquê dos torturados não denunciarem o que lhes havia ocorrido⁴⁸⁸.

⁴⁸³ LEJEUNE, Phillipe. *Je Est un Autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Digitalizado, p.252.

⁴⁸⁴ Projeto “Brasil: Nunca mais”. *Tomo I: O regime militar*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985. Digitalizado, p.114.

⁴⁸⁵ DUARTE, Rogério. *A Grande Porta do Medo*, 1968. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p.51-60.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p.51.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p.53.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p.55.

Eles me interrogavam porque precisavam falar. E eu nada tinha a ocultar (...) O que eu queria ocultar para mim mesmo era a evidência do concreto que eles vomitavam sobre mim (...) Agora eu sei porque em geral os torturados não denunciavam o que sofreram⁴⁸⁹.

Perguntaram-lhe se ele andava com os artistas que se opunham à censura, se ele era artista, perguntaram-lhe os nomes dos "outros agitadores", se ele conhecia Rute e Cara de Cavalo⁴⁹⁰, sempre sentado no chão gelado e com as mãos amarradas:

– Que acha de Guevara? Estudante fazer agitação na rua. Acha certo? Que acha dos conflitos raciais? Os comunistas querem destruir nossas tradições, você acha isso certo? Ah! É isso então o que eles querem. O ideal da revolução é esse? Da próxima vez, o inferno. Disseram. Digam isso à esquerda festiva⁴⁹¹.

Rogério quase delatou seus companheiros em uma dessas sessões. Ele simplesmente não aguentava mais. Até que seu irmão lhe falou que era para ele se trancar dentro de si mesmo⁴⁹². Sobre o questionamento sobre Che Guevara, Rogério anos depois fez graça de si mesmo sobre como ele respondeu ao militar. Ele venerava Guevara, mas no momento em que foi questionado sobre ele, Rogério logo lhe respondeu: "Che Guevara é um louco, era um louco varrido, o cara fazer um negócio daquele"⁴⁹³.

As práticas de tortura sempre foram negadas pelos militares. Ou, pelo menos, pelo pessoal "de cima", como eles gostavam de falar. João Batista de Oliveira Figueiredo, então chefe da SNI do Rio de Janeiro, salientou que "se houve a tortura no regime militar, ela foi feita pelo pessoal de baixo, porque não acredito que um general fosse capaz de uma coisa tão suja, não aceito isso"⁴⁹⁴. Ironicamente, este mesmo Figueiredo, em um dos dias da prisão, olhou para Rogério e Ronaldo com um olhar de ódio que fez com que os irmãos tivessem certeza de que iam ser mortos⁴⁹⁵. Pouco tempo depois, um homem entra na cela e Rogério lhe pediu que desamarrasse um pouco o nó feito em seus braços: "Eu não suporto mais. Eu prometo que não tirarei a venda dos olhos. Eu não quero ver nada aqui dentro. Eu só quero aliviar um pouco meus braços porque a dor é demais". Nisso, o sujeito lhe responde: "Não me

⁴⁸⁹ Ibidem.

⁴⁹⁰ Ibidem, p.59.

⁴⁹¹ Ibidem, p.76.

⁴⁹² DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

⁴⁹³ Ibidem.

⁴⁹⁴ RENATO, Claudio. Entrevista com João Batista Figueiredo. *O Estado de São Paulo*, 23 dez. 1996

⁴⁹⁵ DUARTE, Rogério. *A Grande Porta do Medo*, 1968. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.67

venha pedindo isso e aquilo. As pessoas que pensam como você deviam é ser exterminadas"⁴⁹⁶. A única vez em que os olhos de Rogério foram destapados foi em seu aniversário, dia 10 de abril. Fizeram-lhe um bolo e ofereceram-lhe um refrigerante dizendo: "É muito bom tomar uma Pepsi antes de morrer"⁴⁹⁷. Alguns desses relatos foram trazidos ao público pelo Jornal do Brasil. Na reportagem, inclusive, os irmãos relataram que em seus últimos dias de prisão eles ouviam "gritos lancinantes de outras pessoas sendo chicotadas"⁴⁹⁸. Porém, o I Exército desmentiu absolutamente tudo⁴⁹⁹.

Anos depois, em entrevistas, Rogério relatou que nunca ficavam no mesmo lugar, viajando horas de carro sem saber onde estavam⁵⁰⁰. O medo da morte era recorrente, e os militares falavam que iam fuzilá-los. Rogério acreditava que sua prisão não era para ser mais uma, mas sim algo exemplar, para assustar. Segundo ele, os militares planejaram matá-lo e jogar seu corpo no Rio Gandu, no Rio de Janeiro. Só não aconteceu porque, pressupunha ele, a imprensa teve um papel importantíssimo de denúncia e ele e seu irmão tinham relações muito importantes com políticos (o senador Josaphat Marinho, por exemplo)⁵⁰¹. De todo modo, ele dizia que 1968 foi o ano de sua morte, de seu assassinato⁵⁰²: "Sou um cara destruído pela ditadura, mesmo, pelo menos em termos da minha obra", Rogério lhes disse⁵⁰³.

"Quando somos presos, somos presos para sempre", Rogério disse a Caetano⁵⁰⁴. A prisão de Rogério Duarte serve-nos como um exemplo de como a tropicália em 1968 começava a incomodar os censores. "Sentia que estávamos mexendo em coisas perigosas", disse Caetano⁵⁰⁵. E de fato, estavam. O engajamento e a sátira irônica começaram a ficar mais agressivos e mais diretos neste 1968 que estava apenas começando.

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ DUARTE, Rogério. O tropicalismo transcende a música. Entrevista cedida à Roberto Midlej. A Tarde, 21 set. 2008.

⁴⁹⁸ Irmãos Duarte revelam que foram torturados na prisão. *Jornal do Brasil*, 14 abr. 1968

⁴⁹⁹ I Exército desmente que tenha alojado os dois artistas presos. *Jornal do Brasil*, 16 abr. 68

⁵⁰⁰ DUARTE, Rogério. O tropicalismo transcende a música. Entrevista cedida à Roberto Midlej. A Tarde, 21 set. 2008.

⁵⁰¹ Ibidem.

⁵⁰² Tropicália reprimida. Entrevista cedida à Pedro Alexandre Sanchez. *Folha de São Paulo*, 28 abr. 2003.

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ VELOSO, Op.cit, p.418.

⁵⁰⁵ Ibidem, p.180.

4.3. É PROIBIDO PROIBIR: TROPICÁLIA! (PARTE II)

Fruto das práticas que o constituíram, 1968 não nasceu por ele mesmo. Justamente por isso, "não há zonas de discurso ou de realidade definidas de uma vez por todas"⁵⁰⁶: existem visões múltiplas dos significados deste período. Este foi um ano repleto de questões que o ajudaram a demarcá-lo como sendo "o ano que não acabou"⁵⁰⁷. São inúmeros pontos de referência existentes no Brasil de 1968, e são eles os elementos constituintes de uma memória que é inserida na coletividade⁵⁰⁸ a qual pertencemos como brasileiros. No olhar de Rogério Duarte, este foi o "ano da paixão"⁵⁰⁹:

68 foi quando o verbo se fez carne, e cessa o esquematismo juvenil, o sonho se faz verbo e nosso discurso se faz história. Apesar das mortes, da guerrilha e da cultura terem sido tão inúteis, foram importantes no nível do simbólico⁵¹⁰.

Fora do Brasil, 1968 também teve sua densidade e carga simbólica. "Ce n'est q'un début", diziam os muros parisienses no mês de maio de 68. Jovens e dois terços dos trabalhadores se uniram em uma larga greve geral, com direito à barricadas e a longas passeatas em oposição à sociedade opulenta e unidimensionalidade da sociedade burguesa⁵¹¹. Nos Estados Unidos, os Panteras Negras, o assassinato do líder Martin Luther King, o Flower Power, hippies e a luta contra a Guerra do Vietnã; a Primavera de Praga; os protestos estudantis na Cidade do México contra as altas taxas de desemprego e a repressão, que culminou em manifestantes massacrados pelo exército compuseram o cenário também caótico de 1968⁵¹². No Brasil, a "sexta-feira sangrenta" contou com seus mais de mil presos no DOPS, 4 mortes, 23 baleados e centenas de feridos⁵¹³. Uma semana depois, o ápice da mobilização popular aconteceu na Passeata dos Cem Mil, em uma vistosa demonstração de descontentamento contra a violência do regime militar⁵¹⁴, contando com a participação de

⁵⁰⁶ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990, p.78.

⁵⁰⁷ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁵⁰⁸ POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p.3.

⁵⁰⁹ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.120.

⁵¹⁰ DUARTE, Rogério. Rogério Duarte, um dos inventores da 'contra-esquerda', fala dos sonhos que ainda nos alimentam. Depoimento cedido a Arnaldo Jabor. *Folha de São Paulo*, 10 jul. 1993.

⁵¹¹ VENTURA, Op.cit, p.133.

⁵¹² DUNN, Op.cit, p.18.

⁵¹³ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1a edição. São Paulo: Contexto, 2013, p.89.

⁵¹⁴ VENTURA, Op.cit, p.106.

diversos setores da sociedade, como o clero, intelectuais, estudantes e professores. Rogério não foi nesta passeata, mas estimulou Caetano e Zé Celso que fossem⁵¹⁵.

O cessamento do esquematismo juvenil o qual Rogério Duarte descreveu foi marcado com a proibição das passeatas pelo Governo Federal em julho, culminando na grande e violenta ocupação militar na Universidade de Brasília (UnB) no mês de agosto, fazendo com que os estudantes se concentrassem na reorganização de suas entidades, sendo a UNE a primeira delas⁵¹⁶. Outro episódio marcante para o movimento estudantil foi o XXX Congresso de Ibiúna em outubro, que aconteceu clandestinamente no interior de São Paulo. Nele, mais de 900 estudantes foram presos⁵¹⁷. Nesse cenário de radicalização de posições, em dezembro o ano terminou com a edição do AI-5⁵¹⁸, inaugurando os "anos de chumbo", instaurando um clima de terror no Brasil, com os desaparecimentos de presos políticos, com a censura e o debate político-cultural mais cerceados do que nunca e a prática da tortura, institucionalizada⁵¹⁹. Rogério, baseando-se em sua experiência real, elucidou que

não há senão torturados e torturadores. *Todos nós somos passíveis de sermos torturados na medida em que não somos inteiramente livres.* Essa é a tal cumplicidade entre o torturador e o torturado, a união promíscua entre a faca e a ferida⁵²⁰.

Os militares produziram uma verdadeira fábrica do medo. Ou era medo dos próprios militares, de ser preso, torturado ou morto, ou medo dos "subversivos". Se Rogério falou que "não somos inteiramente livres", por parte do Serviço Nacional de Informações não seríamos mesmo. Eles mesmos estimulavam a população a "ler jornais, ouvir rádio e assistir TV com certa malícia", mostravam os malefícios dos entorpecentes, dizendo que eles "afetam a masculinidade dos moços e fazem as moças perderem seu instinto de defesa moral (...) trata-se de um plano para enfraquecer a nação, um plano subversivo" e, até mesmo, desconfiar de novos vizinhos⁵²¹. A paranoia dos militares na caça aos subversivos era imensa. Tão grande que era, que fazia com que qualquer atitude – por mais simples que fosse – fosse uma ameaça

⁵¹⁵ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

⁵¹⁶ NAPOLITANO, Op.cit, p.80.

⁵¹⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.77.

⁵¹⁸ O Ato Institucional nº 5 delimitou, dentre outras coisas, que o presidente poderia suspender direitos políticos de qualquer cidadão brasileiro por 10 anos, a proibição de manifestações de natureza política, além da suspensão do *habeas corpus* nos crimes que, teoricamente, afetassem a segurança nacional e a ordem social.

⁵¹⁹ VENTURA, Op.cit, p.107.

⁵²⁰ DUARTE, Rogério. *Tropicália reprimida*. Entrevista cedida à Pedro Alexandre Sanchez. *Folha de São Paulo*, 28 abr. 2003. Grifos meus.

⁵²¹ MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Rev. bras. Hist.* Vol. 17. n. 34. São Paulo, 1997

ao sistema vigente. No caso de Rogério, como é de se imaginar, tais práticas tiveram as suas consequências. Alfredo Martín, estudando as sequelas psicológicas da tortura no indivíduo, entendeu a tortura como uma situação-limite ao corpo, à psique e à subjetividade⁵²².

Inserido em sua angústia, Rogério continuou a ser um dos personagens da tropicália. Não mais como designer, mas como amigo, artista, parceiro e como a figura que exerceu na tropicália uma vivência sensível de extremo limite.

Neste contexto, a materialização de um desejo coletivo por mudança em um espaço social foi produzida através de uma série de mudanças culturais em ações coletivas e a violência tornando-se discurso estético por parte dos tropicalistas⁵²³. Em um espaço de atuação autônomo e do enfoque satírico e brincalhão, a tropicália começou a tornar-se adepta de um viés mais agressivo e brutal⁵²⁴. Mas as "pessoas da sala de jantar"⁵²⁵ assistiam e liam às notícias referentes à economia brasileira com suas altíssimas taxas de crescimento e uma inflação declinante⁵²⁶. O trabalhador assalariado agora poderia consumir bens duráveis através de longas prestações à perder-se de vista⁵²⁷. Enfim, tudo estava em paz. Para alguns.

Os encontros de Gil, Caetano, Oiticica, Glauber, Torquato Neto e Rogério Duarte abriram espaço para a criação e aprofundamento de um confronto cultural em embate ao espírito acomodado da classe média brasileira⁵²⁸. A cultura e seus correspondentes produtos sofriam cada vez mais com o cerceamento da ditadura em sua face modernizadora-tecnocrática, o que fez com que os agentes culturais se fechassem em grandes frentes⁵²⁹. Em 1968 houve também uma maior demarcação da intriga entre a esquerda engajada e os artistas tropicalistas⁵³⁰, em que qualquer atitude ou postura tropicalista já era motivo de vaia. Enumeraremos cinco deles: o debate da FAU, Apocalipopótese, o III FIC, os shows na Boate

⁵²² "As seqüelas mais freqüentes são: os problemas identitários, os processos dissociativos graves, os comportamentos regressivos, os lutos não elaborados, a angústia crônica, a ansiedade e a depressão, a insônia persistente, os pesadelos, a repetição, os transtornos neuróticos ou psicóticos, as alterações dos hábitos alimentares, sexuais, etc., associadas à alta irritabilidade, com crises de clausura mais ou menos graves, os sentimentos de culpabilidade e de vergonha, de perseguição e de dano permanente, a incapacidade de trabalho e perda profissional, o isolamento, os transtornos da memória, da percepção e da atenção (estado de alerta permanente), as dificuldades relacionais com o casal, a família, etc" (MARTÍN, 2005, p.48)

⁵²³ COELHO, Op.cit, p.39.

⁵²⁴ DUNN, Op.cit, p.153.

⁵²⁵ Referência à música "Panis et Circensis" d'Os Mutantes.

⁵²⁶ No primeiro ano do regime militar a inflação brasileira marcava os 92,1%. A partir de 1968, somente caiu: entre os anos de 1968 e 1973, a inflação caiu 10%, marcando-se já uma queda de 76,5% referentes ao período do pré-golpe. O PIB só crescia: entre 1963 e 1968 cresceram-se 9,2%. O auge do crescimento do PIB brasileiro deu-se em 1973, com 14%. A partir deste ano, a inflação voltou a aumentar, explodindo nos 223,9% em 1984 (FGV/IBGE apud NAPOLITANO, 2013, p.172).

⁵²⁷ NAPOLITANO, Op.cit, p.163.

⁵²⁸ COELHO, Op.cit, p.138.

⁵²⁹ Ibidem, p.165.

⁵³⁰ Ibidem, p.164.

Sucata e o programa "Divino, Maravilhoso". Como Gil supôs, esse período de 68 foi quando começou a borbulhar os resultados das primeiras investidas e ousadas da tropicália, podendo-se pensar em uma melhor programação⁵³¹. Foi tudo uma "questão de coragem"⁵³², afinal o campo cultural brasileiro não era mais um terreno muito tranquilo para a tropicália defender suas propostas. Ou, pelo menos, não pacificamente.

O debate da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) em junho contava com Gil, Caetano, Torquato Neto, o publicitário e poeta Décio Pignatari, e o poeta concretista Augusto de Campos na mesa. Na porta do evento, Augusto Boal distribuía aos possíveis espectadores um folder intitulado "Chacrinha e Dercy de sapato branco". De acordo com seu manifesto, a tropicália era "o fruto da mais pura e burra alienação"⁵³³. Entendendo a tropicália como um movimento que pretendia apenas "enchanter les bourgeois", ele ironizava as vestimentas e as atitudes dos músicos.

Em um contraponto à crítica de Augusto Boal aos artistas que encantavam a burguesia, o "Arte no Aterro", uma iniciativa do MAM-RJ em conjunto com o jornal Diário de Notícias, acontecia em um domingo de sol. No Aterro do Flamengo, em frente ao museu, às 15 horas da tarde o evento coletivo "Apocalipopótese" acontecia⁵³⁴. O nome, longo e confuso, foi criado por Rogério Duarte na junção das palavras apocalipse, hipopótamo e hipótese. O coordenador do evento foi Hélio Oiticica, mas segundo ele mesmo, o evento nasceu de uma conceitualização formulada pelo próprio Rogério Duarte: "a hipótese que poderia se transformar em muitas outras coisas"⁵³⁵: o objeto se transformar e retransformar.

Rogério Duarte, junto com Oiticica, Lygia Pape e Antônio Manuel, se apresentou. Em um acontecimento de rua, as intervenções dos artistas comportavam a experiência do público juntamente a noção de engajamento político. No deslocamento do museu para a rua, o lugar da vida diária e das trocas simbólicas do dia-a-dia, desenvolve um suporte de aproximação entre a cultura popular e a produção cultural contemporânea, em uma proposta intencionalmente antiaurática⁵³⁶. Lygia Clark aparecia em seus "Ovos", Hélio Oiticica com a bateria da Mangueira sambava com seus parangolés e Antonio Manuel deixava caixas de madeira hermeticamente fechadas prontas para o público destruí-las e deparar-se com

⁵³¹ GIL, Gilberto, 1968. *Conversa com Gilberto Gil*. Entrevistado por Augusto de Campos, 1968. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. *Encontros – Tropicália*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.82.

⁵³² DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.10.

⁵³³ BOAL, Augusto. Símbolo da mais burra alienação. *Folha da Tarde*, 29 mai. 1968.

⁵³⁴ Arte no Aterro. *Diário de Notícias*, 4 jul. 68.

⁵³⁵ DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

⁵³⁶ HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Ed. Loyola, 2001, p.62.

desenhos, frases, fotografias, poesias, prosas e recortes de jornal, textos manuscritos com trechos como "Fome, fome, fome", imagens desenhadas com corpos magros famintos. Dentro dessas urnas havia denúncia ao descaso do regime militar às causas sociais e à violência da ditadura⁵³⁷. Rogério apresentou a sua performance "Dog's Act".

Primeiro, vale lembrar que no dia da Apocalipopótese, Rogério não estava disposto mais a ir⁵³⁸. Considero isso representativo ao estado do próprio, junto a imprevisibilidade de seu temperamento do período. No dia do evento, Rogério estava a caminhar no calçadão de Ipanema, quando viu um adestrador de cães com seus cachorros treinados. Rogério perguntou-lhe se eles eram obedientes e, ao ouvir a resposta afirmativa, convidou o adestrador e seus cães a irem ao Apocalipopótese⁵³⁹ (FIGURA 35):



FIGURA 35: Rogério Duarte explicando a sua performance. Abaixo, os cães adestrados.
Fonte: LIMA, 2015

No momento de sua apresentação, Rogério dizia aos transeuntes:

Segundo me parece, esses cães são o que melhor representa o que eu penso ser a cultura do mundo moderno. Eu gostaria que houvesse um pouco de silêncio durante a manifestação, porque esses cães fazem coisas do arco da

⁵³⁷ MACIEL, Kátia; BRETT, Guy. *Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: N Imagem/Contracapa Livraria, 2005, p.209.

⁵³⁸ TEIXEIRA, Narlan Mattos. *Inventário do caos: Rogério Duarte, modernidade e pós-modernidade*. Tese. 266 f. University of Illinois, Campana. 2015, p.74.

⁵³⁹ Ibidem.

velha. Eles procuram objetos entre as pessoas, eles atacam. É muito perigoso. As razões disso são apenas uma tomada de posição ao que eu chamo de cultura. Ou seja, contra o comercialismo. Estes cães realizam este ato de defesa⁵⁴⁰.

O comportamento estético-ideológico de Rogério, que ia de encontro aos outros colegas que se apresentavam, em uma oposição à institucionalização da obra de arte, à obra de cavalete, nos traz algumas reflexões pertinentes. A primeira, de que por mais que Rogério estivesse criticando a postura da arte institucional e comercial, ele foi chamado para ser o coordenador dos eventos de agitação do MAM-RJ, a convite do próprio diretor do museu. O primeiro deles foi o debate a respeito do filme *Cultura/Loucura* de Antonio Manuel. Irônico, pois, por mais que Rogério tenha sido um dos encabeçadores de um evento que buscava a readaptação dos espaços institucionais e reivindicava uma reformulação, o espaço do museu ainda era para ele um espaço de trabalho e de sobrevivência. Em segundo lugar, muitas pessoas não entendiam o porquê de Rogério ter levado os cachorros para a praça. A explicação dele é pontual: "eu estava sendo ameaçado de morte"⁵⁴¹. E por último – e não acredito que isso seja um fato de mera coincidência, mas algo minimamente premonitório – na segunda-feira após a realização do Apocalipopótese, a polícia jogou jatos de água colorida e cães adestrados aos manifestantes de uma passeata no Rio de Janeiro contra a ditadura militar⁵⁴². A provocação de Rogério, nessa conjuntura, fez completo sentido, e elucidou o que Frederico Morais quis dizer com: "a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política"⁵⁴³.

Quanto aos espaços institucionalizados, vale lembrar que, apesar da atuação de alguns dos mentores da tropicália, como Hélio Oiticica e Rogério Duarte, em ações que intervinham na configuração clássica de se expor e fazer arte, os músicos tropicalistas bagunçavam os próprios espaços consagrados, como a Rede Globo, por exemplo. A similitude dessas duas propostas do grupo tropicalista é a acessibilidade do público. Em uma "postura anárquica aos valores burgueses"⁵⁴⁴, apropriando-se do aspecto mercadoria contido na indústria da canção, a televisão tornou-se o suporte perfeito para a circulação de

⁵⁴⁰ DUARTE, Rogério. 1968. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

⁵⁴¹ DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

⁵⁴² MORAIS, Frederico. A arte não pertence a ninguém. Entrevista com Marília Andrés Ribeiro. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.336-351. Jan/Jun 2013, p.342.

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ FAVARETTO, Op.cit, p.35.

ideologias, pensamentos e proposições⁵⁴⁵. Para os tropicalistas, os festivais eram o momento perfeito para a concretização de suas propostas, como no III Festival Internacional da Canção (FIC)⁵⁴⁶. Nele, Gilberto Gil apresentou-se com a música "Questão de Ordem", vestido com uma túnica psicodélica, cabelo black power e longos colares, a canção variava entre o rock'n roll e a música soul. Momento relevante desta apresentação do festival também foi o discurso-protesto-*happening* proferido por Caetano durante a música "É Proibido Proibir", que ele cantava ao lado de Gilberto Gil e d'Os Mutantes. Vestido com roupas de plástico colorido e colares da umbanda, Caetano apropriava-se de algo quase que sinestésico, com as roupas sintéticas que refletiam o brilho da luz do palco e o colar de religião afro-brasileira em contraponto com o plástico⁵⁴⁷. Sua proposta não agradou os espectadores, que o vaiaram chamando-o de "hippie alienado". O cantor explodiu e lhes proferiu um grande discurso⁵⁴⁸. Gilberto Gil subiu ao palco quando Caetano lhe pediu, e nisso lhe jogaram dentre copos de plástico e papéis amassados, um pedaço de madeira maciça que acertou a perna de Gil em cheio⁵⁴⁹. Ambos saíram do Teatro da PUC de São Paulo amedrontados. O orgulho que Caetano carregava consigo após sua apresentação, inexistia em Gil, que achava que eles tinham ido longe demais, apesar de também entender seus posicionamentos em um ato contrário à "atitude política, guerra declarada à crítica, à criação, à sociedade civil, com adesões e desafetos"⁵⁵⁰.

Rogério nem sequer ia aos festivais ver seus amigos. Não exatamente por ser contra a performance dos músicos na televisão, ou por desconfiar na potência da mídia de massa, mas porque ele simplesmente evitava as multidões. Mas era ele a pessoa com a qual Gil e Caetano conversavam após suas performances ao ponto de Caetano tê-lo como seu "desempresário"⁵⁵¹. Por mais que ele não aparecesse com seu rosto estampado na mídia televisiva e impressa, como acontecia com os músicos, Rogério é um sujeito tido por alguns pesquisadores como

⁵⁴⁵ Ibidem, p.96.

⁵⁴⁶ O FIC foi um festival organizado pela Secretaria de Turismo da Guanabara, e a partir de 1967 começou a ser patrocinado pela Rede Globo. Criado em 1966, foi inspirado no famoso programa de música italiano de San Remo, sendo um meio importante nos anos sessenta em divulgar novos artistas, como o mineiro Milton Nascimento. Em 1968, ele estava mais maduro e chamava mais atenção na mídia (DUNN, 2009, p.154).

⁵⁴⁷ FAVARETTO, Op.cit, p.19.

⁵⁴⁸ "Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada. Nada! Vocês são iguais a sabem quem? Àqueles que foram ao Roda Viva e espancaram os atores! (...) Eu quero dizer ao júri: me declassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Nós só entramos no festival pra isso, não é, Gil? (...) Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos!" (NAPOLITANO, 2013, p.116)

⁵⁴⁹ VELOSO, Op.cit, p.303.

⁵⁵⁰ GIL, Gilberto. *Entrevista à Ana de Oliveira*. s/d. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/gilberto-gil-2>. Acesso em 5 de junho de 2017.

⁵⁵¹ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

uma espécie de "guru" da tropicália⁵⁵². Holanda afirma que Rogério Duarte, mais do que um "guru", foi

eleito feiticeiro e pajé dessa tribo. Investido de um 'saber superior' avalizado por um bom número de leituras e de um 'poder' conferido pela experimentação sensível limite, até mesmo próxima da loucura, Rogério traz em si os índices constitutivos da vivência tropicalista⁵⁵³.

Ele mesmo acreditava nesse pressuposto. Se Holanda o denominava como figura que trazia a vivência tropicalista a si mesmo, Rogério concordava inteiramente:

Mas, desculpe a imodéstia, acho que *eu sou o tropicalismo*. Minha vida foi a encarnação do tropicalismo, que *vivi como se fosse real, embora ele não tivesse acontecido*. Fui uma *musa inspiradora*, não uma eminência. Virei um dissidente, um renunciado. Vivo com nada, não tenho dente nem roupa. Procuro viver de forma austera, para não ter a fraqueza do conforto. (...). Essa é a verdadeira militância, não é fulano ficar toda hora querendo aparecer. A obra é que interessa⁵⁵⁴.

Ironicamente se posicionando como a "musa inspiradora" do tropicalismo, Rogério supunha que foram essas suas trocas e agenciamentos com os músicos que fizeram da tropicália o que ela foi. Contudo, a tropicália foi um fenômeno coletivo, elaborada por diversos autores sem necessariamente passar por uma discussão prévia com Rogério Duarte para determinar a elaboração de uma proposta artística. Em seu depoimento quanto a "ser" a tropicália, Rogério salientou a sua forma de viver em um âmbito particular, e não exatamente quanto a ser um líder tropicalista, como Holanda explica.

Em outubro, na Boate Sucata no Rio de Janeiro, Caetano, Os Mutantes e Gil se apresentaram em espetáculos caóticos e interativos⁵⁵⁵. Para Rogério Duarte, que estava na plateia, este foi o momento ápice da tropicália⁵⁵⁶. Em um desses shows, eles estavam se apresentando em frente a um estandarte exposto perto do palco. A inscrição "Seja marginal, seja herói" de Oiticica, com o corpo de Alcir Figueira Lima, estava ilustrando o show. Alcir suicidou-se às margens do rio Timbó em 1966 em uma perseguição policial, após já ter sido preso quatro vezes⁵⁵⁷. O tema do banditismo já havia sido trabalhado por Hélio Oiticica em

⁵⁵² TEIXEIRA, Op.cit, p.86; SILVA, Victor Hugo. *Nó que não desata: arte, razão e transcendência na trajetória de Rogério Duarte*. Junho/2016. 290 f. Dissertação - UFPR. Curitiba: 2016, p.189.

⁵⁵³ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 2a edição. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.81.

⁵⁵⁴ DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.121. Grifos meus.

⁵⁵⁵ DUNN, Op.cit, p.169.

⁵⁵⁶ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

⁵⁵⁷ Polícia prende dois e elucida caso do carro-forte. *Jornal do Brasil*, 15 abr. 1966.

suas obras "Bólide caixa nº18 – B33 Homenagem a Cara de Cavalo" (1966) e "B56 Bólide-caixa 24 "Caracara de Cara de Cavalo"" (1968). No primeiro bólido, o corpo estendido de Cara de Cavalo encontrava-se em uma fotografia noticiada pelo *Jornal do Brasil*, repleto de tiros, que Oiticica colocou em uma caixa vermelha acrílica. No segundo bólido, realizado dois anos depois, há uma fotografia quadrada e pequena da "cara" de Cara de Cavalo. O espectador, portanto, depara-se cara a cara com um criminoso. Cara de Cavalo, morto pela polícia em 1964, era morador da Favela do Esqueleto no Rio de Janeiro, era considerado pela imprensa algo entre um "delinquente explorador de mulheres" e um "bandido de baixa periculosidade"⁵⁵⁸. Ao matar a tiros o detetive Milton Le Cocq de Oliveira em uma perseguição, armou-se uma grande operação de vingança. Em outubro, foi morto por policiais com 52 tiros⁵⁵⁹. Foi um caso bastante noticiado na imprensa da época⁵⁶⁰, ao contrário do suicídio de Alcir. Contudo, a história de ambos conecta-se com a imagem do anti-herói, do mal que deveria ser combatido, o que Oiticica denominou de "anti-herói anônimo":

[o] que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade da sua [*Alcir Figueira*] sobrevivência, como se fora ele uma lepra, um mal (...) Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade [versus] marginal. (...) Porque a sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista, consumitiva, cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado⁵⁶¹.

Com esta proposta em mente, Oiticica criou seu estandarte com a imagem de Alcir morto acima da frase "seja marginal, seja herói" (FIGURA 36):

⁵⁵⁸ Cara de Cavalo não escapará. *Jornal do Brasil*, 29 ago. 1964.

⁵⁵⁹ Cara de Cavalo morto com 52 tiros. *Jornal do Brasil*, 5 out. 1964.

⁵⁶⁰ Somente no *Jornal do Brasil* há 106 ocorrências do nome de Cara de Cavalo.

⁵⁶¹ OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. In.: MORAIS, Frederico. Heróis e anti-heróis de Oiticica. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1968.



FIGURA 36: Hélio Oiticica. Bandeira "seja marginal seja herói". 1968.
Serigrafia sobre tecido.
Fonte: BRAGA, 2013

Alcir Figueira aparece na bandeira como se tivesse sido crucificado. Ao contrário do crucificado mais famoso do Ocidente, ele está de ponta cabeça. Uma cruz ao contrário por si própria já seria uma afronta ao conservadorismo, mas estavam levantando a bandeira de um marginal e subversivo. O resultado: um juiz⁵⁶² que assistia o show o suspendeu, bem como fechou a boate, dizendo que a inscrição deveria dizer: "seja estudioso, seja herói"⁵⁶³. Em um cenário repressor, o ode à um marginal era, no mínimo, inquietante. Esta reação de moralismo, à posteriori, trouxe consequências aos músicos tropicalistas.

No programa de televisão "Divino, Maravilhoso" – programa semanal dos artistas ligados à tropicália que ia ao ar pela TV Tupi – em dezembro, Caetano novamente atacou, cantando a música natalina "Boas Festas" do músico Assis Valente com um revólver engatilhado apontando para a sua própria cabeça. Em uma atitude de violência simbólica e de anseio por contrapor os valores burgueses, Caetano fazia uma síntese de um tempo de radicalismo⁵⁶⁴. Os tropicalistas continuavam a atingir o âmago dos espectadores: um dos marcos foi o alegórico funeral do tropicalismo pelos Mutantes no mesmo com inscrições

⁵⁶² Embora Caetano o cite como um juiz, o historiador Christopher Dunn afirma que era um agente disfarçado do DOPS, respondendo ao nome de Carlos Mello (2009, p.170).

⁵⁶³ DUNN, Op.cit, p.170.

⁵⁶⁴ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1a edição. São Paulo: Contexto, 2013, p.117.

dizendo "Aqui jaz o Tropicalismo"⁵⁶⁵. Senhoras católicas mandaram longas cartas enfurecidas pelo tom ofensivo dos músicos⁵⁶⁶. De novo, eles sabiam que tinham ido longe demais.

Agentes da polícia federal prenderam Caetano e Gil; poucos dias após a apresentação do programa de televisão, dois dias após o Natal e duas semanas depois da linha dura tomar o poder a partir do início do AI-5. Nem Caetano, nem Gil sabiam que iam ser presos, nem sequer desconfiavam e muito menos sabiam a real razão de terem sido presos⁵⁶⁷. A resposta depois foi dada à Caetano Veloso pelo capitão de sua sessão. O suposto poder subversivo das composições e ações da tropicália incomodavam os militares, que entendiam as suas ações como elementos muito mais perigosos do que os próprios artistas engajados: eles denegriam a moral e os bons costumes⁵⁶⁸. Depois da prisão, passaram quatro meses em Salvador. Após essa temporada de reclusão na capital baiana, Caetano e Gil foram convidados a sair do país, exilando-se em Londres, lugar que eles achavam "sedutor, com hippies, hordas de jovens, os festivais, o psicodelismo"⁵⁶⁹. Demarcou-se aqui o fim do tropicalismo.

Rogério entendeu o encerramento da tropicália como um aborto. A tropicália, para ele, foi enfraquecida pelo próprio subdesenvolvimento do Brasil, pelo impedimento de haver uma "tomada de consciência"⁵⁷⁰: "o tropicalismo enquanto tentativa subversiva e transformadora foi completamente esmagado. Seus grandes heróis foram todos destruídos"⁵⁷¹. Os "grandes heróis" da tropicália passaram pelo exílio, tortura e prisão. No caso do poeta Torquato Neto, em 1972, a própria morte.

Rogério, que já havia denunciado os militares em periódicos de expressiva circulação pelas suas práticas de tortura, estava sendo ameaçado de morte poucos dias antes de entrar em vigor o AI-5⁵⁷². A solução encontrada foi partir para a cidade de Feira de Santana, a mais de 100 quilômetros de Salvador, ficar na chácara de seu pai. Isso ocorreu poucos dias após a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil. No Rio de Janeiro ele sentia uma enorme dificuldade de se conectar aos seus amigos, que tinham medo de ficar com ele, com temor de serem visados e, posteriormente, presos⁵⁷³.

⁵⁶⁵ DUNN, Op.cit, p.172.

⁵⁶⁶ VELOSO, Op.cit, p.342.

⁵⁶⁷ Ibidem, p.386.

⁵⁶⁸ DUNN, Op.cit.

⁵⁶⁹ GIL, Op.cit.

⁵⁷⁰ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. Rogério Duarte. 1a edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.107.

⁵⁷¹ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.54.

⁵⁷² DUARTE, Rogério, 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

⁵⁷³ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.60.

Neste seu período de "in-xílio"⁵⁷⁴, após a assinatura do AI-5, com o exílio de muitos e a censura de obras, desenvolveu-se um verdadeiro campo minado para a produção artística. E assim, na afirmação de uma marginalidade como reação possível a realidade militarizada⁵⁷⁵ a Marginália foi proclamada. A temática marginal, anteriormente debatida em 1968, com os temas do banditismo e violência abordados pela tropicália, foi reordenada e assumida, e as movimentações sob o rótulo de cultura marginal foram intensificadas. Pois, começaremos no próximo capítulo a esboçar a Marginália, junto com o "inxílio" de Rogério Duarte e o hedonismo e comunitarismo como elementos constituidores da juventude do começo dos anos setenta⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

⁵⁷⁵ DUNN, Op.cit, p.169.

⁵⁷⁶ COELHO, Op.cit, p.70.

5. FLOR DO MAL (1971)

*Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*

(Carlos Drummond de Andrade)

5.1. MARGINAL, MARGINÁLIA

Ao chegar na chácara de seu pai no interior da Bahia ao final de 1968, Rogério mal conseguia sair do seu quarto:

meu pai [ficava] preocupado, queria que eu sáísse daquilo e começasse uma vida nova ali, longe do mal que me acometera. Um dia disse a ele que não podia começar vida nova porque estava comprometido com o conteúdo de uma caixa onde eu guardava todos os meus escritos, desde a adolescência⁵⁷⁷.

Seu pai então o recomendou que se livrasse desse material todo se o fazia se sentir tão mal. Rogério queimou toda a sua produção em um grande círculo de pólvora, no meio da chácara⁵⁷⁸:

[Rogério] passou por um processo de "desprogramação", processo de alienação do mundo; ele ficou com medo de morrer. Foi ameaçado de morte, foi pra Bahia e tentou reconstruir a vida dele, porque ele não conseguiu aguentar as expectativas que ele tinha dentro desse sonho antropofágico, de um país que abraçava todas as culturas, que ao mesmo tempo buscava ser pioneiro, vanguardista, que buscava ser mais intelectual que o alemão, mais lírico do que o francês, mais estruturado do que o americano, sei lá. (...) Acho que ele buscava uma afirmação, e então ele se deparou com o limite⁵⁷⁹.

O único trabalho escrito antes de 1968 de Rogério que não foi carbonizado foi o texto "A Grande Porta do Medo" (1968). Antes de sair do Rio de Janeiro, Rogério deixou o manuscrito com seu psiquiatra, Hélio Pellegrino. Se antes Rogério gostaria de publicá-lo em um livro, após a assinatura do AI-5 ele ficou com medo de até deixar o manuscrito em sua residência⁵⁸⁰. "Posto para fora do combate"⁵⁸¹, anos depois Rogério entendeu que ele havia

⁵⁷⁷ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.67.

⁵⁷⁸ Ibidem.

⁵⁷⁹ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

⁵⁸⁰ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.87.

⁵⁸¹ Ibidem.

sido destruído pela ditadura, não apenas física e psicologicamente, mas sobretudo quanto a produção de sua obra⁵⁸². De todo modo, não pode-se falar que em seu período de reclusão na Bahia, Rogério não produziu nada. Pelo contrário: até 1970 – ano em que ele voltou para o Rio de Janeiro – Rogério produziu poemas, a capa do disco "Gilberto Gil" (1969) e o cartaz do filme "Meteorango Kid" (1969) (FIGURA 37):



FIGURA 37: Capa do disco "Gilberto Gil" (1969) e cartaz do filme "Meteorango Kid" (1969)
Fonte: DUARTE, 2013

O projeto gráfico do disco de Gil foi realizado de maneira analógica. Com a própria letra de Rogério Duarte, poemas estão escritos em caneta esferográfica em quatro partes separadas por uma cruz. As frases colocadas nesta capa, escritas em um papel de rascunho, queimado nas bordas, contém conversas e trocas entre o cantor e o designer⁵⁸³. Rogério mesmo disse que esta capa foi feita em um momento de compulsão, em que ele escreveu sobre as pesquisas alquímicas⁵⁸⁴. O cartaz de Meteorango Kid, filme dirigido, produzido e atuado por André Luiz Oliveira, mescla o artesanal com o digital, o ilegível do legível. "Meteorango" escrito à mão, com uma letra cursiva psicodélica que exige um certo esforço para decifrar alguns tipos, enquanto as palavras "Kid" e "Herói intergalático" estão em uma tipografia sem serifa e em caixa alta, facilitando a leitura. Este contraponto, com o uso de

⁵⁸² DUARTE, Rogério. *Tropicália reprimida*. Entrevista cedida à Pedro Alexandre Sanchez. *Folha de São Paulo*, 28 abr. 2003.

⁵⁸³ RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música, tropicalismo*. 1a edição. São Paulo: 2AB, 2007, p.68.

⁵⁸⁴ Ibidem.

cores saturadas e análogas, remetem a uma psicodelia própria. A letra "O", de Meteorango, é explorada com a sua forma circular, produzindo uma hélice vertiginosa que desemboca em uma cúpula⁵⁸⁵ amarela. Mesclando texturas em seu "O", ao seu lado encontra-se uma figura humana esverdeada conectada a ele.

O período de reclusão de Rogério na Bahia coincidiu com o exílio de muitos outros artistas da época. Além de Gil e Caetano que foram para Londres, temos como exemplos os cantores Geraldo Vandré, Taiguara e Chico Buarque, Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Augusto Boal e Hélio Oiticica que se exilaram e retornaram ao Brasil entre os anos 1970 e 1976. Os artistas que ficaram no Brasil ficaram sujeitos a uma vigilância constante⁵⁸⁶, mas o circuito da cultura de massa não parou com o seu discurso crítico, embora sutil. A resistência ao regime militar não parou após a instalação dos "anos de chumbo". Os artistas buscaram novas formas de trabalhar, sendo a MPB a "área mais resistente da produção cultural" do começo dos anos 1970, com os shows em universidades e em circuitos menores do que as grandes emissoras de televisão⁵⁸⁷. Os artistas que desejavam gravar suas músicas eram obrigados a encaminhar as letras para o Serviço de Censura Federal, o que fazia com que os artistas muitas vezes fizessem suas músicas sob pseudônimos, ou nem gravá-las⁵⁸⁸. Rogério, por exemplo, não utilizava seu sobrenome para se identificar nas informações técnicas dos trabalhos que realizou entre 1968 e 1971⁵⁸⁹.

No caso das artes visuais, a X Bienal de São Paulo, em 1969, contou com menos de 80% dos artistas selecionados – de vários países, não apenas do Brasil – que recusaram formalmente suas participações através de cartas e listas direcionadas para o comitê organizador. O principal motivo deste boicote foi, além da circunstância política brasileira, o clima de censura instalado nas grandes exposições de arte, como o caso da Bienal de Jovens de Paris exposta no MAM-RJ, em que "a censura oficial determinou o encerramento da mostra, alegando que as obras expostas eram ou de protesto contra o regime ou obscenas"⁵⁹⁰.

⁵⁸⁵ Rogério Duarte explorou a temática da cúpula entre os anos de 1980 a 2011, construindo-as com vários tipos de materiais, principalmente o metal. Explicando sobre uma de suas cúpulas, ele disse: "essa cúpula é um manifesto contra o modernismo (...) Tudo quadrado. O mundo inteiro virou uma caixa gigante (...) [A cúpula] inaugura seu próprio espaço, como um navio ou um barco. Se eu quiser, eu levanto isso aqui e saio andando com ele. Então, pra que serve? (...) Para nada e, ao mesmo tempo, para tudo." (DUARTE, 2015 apud LIMA, 2015). Em sua exposição "Marginália 1" no MAM-RJ, uma de suas cúpulas ficou exposta sob o nome de "Musicúpula", em que artistas se apresentavam em seu interior (Ibidem).

⁵⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: 2010, p.227.

⁵⁸⁷ DUNN, Op.cit, p.187.

⁵⁸⁸ DUNN, Op.cit, p.189.

⁵⁸⁹ Nas informações técnicas do álbum "Gilberto Gil" (1969), localizadas na parte traseira do encarte, aparece apenas o nome Rogério, sem sobrenome, para identificar quem fez o projeto gráfico da capa.

⁵⁹⁰ GULLAR, Ferreira. A censura às artes plásticas. Revista Continental, n.39, mar. 2004.

No cinema e teatro, os departamentos de censura retiraram de cartaz mais de trinta filmes e uma centena de peças entre 1969 e 1971⁵⁹¹.

Mesmo neste cenário, Rogério saiu do interior da Bahia e voltou para o Rio de Janeiro em 1970. A circunstância – uma "experiência louca"⁵⁹² – era a da gravação de um filme com o cantor Luiz Gonzaga na cidade pernambucana de Exu, terra natal do compositor. Após as gravações, Rogério se envolveu em um acidente de carro que fez com que todos os rolos de filme fossem totalmente danificados. Em um misto de frustração, ansiedade e desespero, Rogério abateu-se em uma forte crise depressiva e decidiu se internar em um hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro⁵⁹³.

Já haviam lhe recomendado o internamento antes dele perceber a sua necessidade. Seu irmão viu que ele estava transtornado após a prisão, e o sugeriu uma internação⁵⁹⁴. Depois, na casa de Hélio Oiticica, um anônimo lhe disse: "Você só tem duas opções: ou polícia militar ou o Pinel"⁵⁹⁵. Rogério escolheu a segunda opção e internou-se no Instituto Philippe Pinel, no bairro do Botafogo do Rio de Janeiro. A primeira coisa que lhe fizeram lá foi injetá-lo uma injeção calmante, que inclusive o presenteou com uma flebite. Depois, no mesmo ano, passou para o Pavilhão Ulisses Pernambuco do Hospício Engenho de Dentro, ainda no Rio de Janeiro. Torquato Neto, tempo depois, também ficou neste mesmo hospício, e falou para Rogério que só ele lhe entenderia⁵⁹⁶. Lá, Rogério foi diagnosticado com demência precoce e esquizofrenia. A diretora do hospício discordava do diagnóstico, afirmando que ele era apenas um artista, não um louco⁵⁹⁷. A afirmação da diretora, Doutora Alice, coincide com o trabalho de educação artística que se fazia no Engenho de Dentro. Ele contava, desde 1952, com o Museu das Imagens do Inconsciente, criado pela psiquiatra Nise da Silveira, empenhada em desenvolver um tratamento psiquiátrico não agressivo. Em seu período de internação, havia lá também um grupo de estudos que fazia acompanhamento psicótico através de imagens. Apesar deste viés heterodoxo do tratamento psiquiátrico – que ia de encontro com as práticas artísticas e visuais de Rogério, diga-se de passagem – o movimento antimanicomial não havia

⁵⁹¹ DUNN, Op.cit, p.189.

⁵⁹² DUARTE, Rogério. O tropicalismo transcende a música. Entrevista cedida à Roberto Midlej. A Tarde, 21 set. 2008.

⁵⁹³ Ibidem.

⁵⁹⁴ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

⁵⁹⁵ DUARTE, Rogério. O tropicalismo transcende a música. Entrevista cedida à Roberto Midlej. A Tarde, 21 set. 2008.

⁵⁹⁶ DUARTE, Rogério. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sérgio. Rogério Duarte. 1a edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.98.

⁵⁹⁷ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.34.

ainda se erguido⁵⁹⁸. Tanto que, em sua internação seguinte, em 1971, no Hospital das Clínicas em São Paulo, Rogério teve um diagnóstico diferente: seria uma psicose maniaco-depressiva⁵⁹⁹. Lá, lhe medicavam normalmente, e um dia lhe deram injeções em ambos os braços, para duplicar os efeitos do calmante e para não precisar mais do medicamento. Em uma entrevista, Rogério cedeu os detalhes do seu tratamento nesse hospital:

(...) me puseram numa camisa-de-força e me amarraram numa cama. Tudo isso com meu consentimento e até mesmo ao meu pedido, pois havia quase um mês que não conseguia dormir e não suportava mais a velocidade da mente. Levaram-me para um quarto acolchoado, etc⁶⁰⁰.

Sua alta do Hospital das Clínicas veio no mesmo dia em que Caetano e Gil voltaram de seu exílio em Londres. Assim que os cantores chegaram, Rogério e Gil foram morar juntos⁶⁰¹. Dentre as coisas que compartilhavam, sobressaiam-se os estudos em esoterismo, ocultismo e espiritualidade.

O cruzamento de Rogério com a espiritualidade foi, em suas palavras, um "meio de evitar o enloquecimento total", e não exatamente um misticismo. Por outro lado, Rogério negou que a sua religiosidade fosse fruto de sua opressão perante ao aparelho repressor⁶⁰². Em sua prisão, ele lia constantemente a Bíblia e sentiu ter entrado em transe após rezar muitas vezes o Pai Nosso⁶⁰³. Já no Rio de Janeiro, em 1970, ele andava com um crucifixo com as mãos cortadas, inscrito "INRIO"⁶⁰⁴. A religiosidade de Rogério, de acordo com o mesmo, perdurou anos após a sua prisão e tratamentos psiquiátricos. Para ele, antes de uma fuga material, foi uma busca pelo seu inconsciente, um "mergulho dentro de si mesmo" que perdurou por toda sua vida⁶⁰⁵.

Após seu tratamento no terceiro e último hospital psiquiátrico, Rogério tentou um novo recurso. Dessa vez, ele tentaria o uso de LSD com um terapeuta conhecido pela sua experiência com substâncias alucinógenas. O médico olhou para Rogério e lhe disse:

⁵⁹⁸ Após a abertura do regime militar, surgiram as manifestações do setor da saúde. Os trabalhadores de saúde mental acusaram o governo militar de praticar tortura, fraudes e corrupção sob o sistema nacional de assistência psiquiátrica. Além disso, solicitavam melhores condições no campo psiquiátrico, mais humanização dos serviços e, principalmente, o fim do uso do eletrochoque (LUCHMANN; RODRIGUES, 2007, p. 402).

⁵⁹⁹ DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.34.

⁶⁰⁰ Ibidem, p.36.

⁶⁰¹ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

⁶⁰² Ibidem.

⁶⁰³ DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.47.

⁶⁰⁴ Ibidem.

⁶⁰⁵ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

"Você não. Você, se tomar, não volta mais. Você não pode tomar LSD"⁶⁰⁶. Porém, em uma viagem com Glauber Rocha para Itaparica, na Bahia, ambos tomaram LSD em pó:

a gente tomou e aí comecei a dar risadas e a brincar com Glauber, a gente morria de rir um para o outro, dizia "quem diria, daqui eu iria dar tantas gargalhadas de novo tão gostosas", como se eu tivesse vomitado todo aquele sofrimento que eles quiseram empurrar em mim, como se fosse minha natureza e que não era aquela⁶⁰⁷.

"Fui curado pelo LSD", Rogério disse⁶⁰⁸. Deveras, nos anos 1970 circulava a ideia de que

o LSD é um remédio. [...] o mais poderoso dos instrumentos existentes para a análise do psiquismo humano. [...] é o processo de tratamento mais eficaz com que, em toda a história da Medicina, o homem já contou para a terapêutica de uma série de distúrbios psíquicos⁶⁰⁹.

Houve no começo dos anos 1970 uma grande movimentação ao redor das experiências com alucinógenos com fins a encontrar novos modos de percepção e para obter demais experiências psicodélicas⁶¹⁰. O uso crescente de drogas ao final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, principalmente maconha e alucinógenos, alarmou as autoridades. O DOPS afirmava que as drogas eram utilizadas como arma política para atrair a juventude, criar dependência e fazer deles escravos das drogas para torná-los, posteriormente, agentes do comunismo⁶¹¹. Não apenas com psicoativos, mas na época estendiam-se também as descobertas espirituais, religiões orientais, hare krishna, veda anta e a eubiose. De forma semelhante, novas formas de habitar, a convivência em comunidade e a psicanálise eram respostas à dúvida e à crise da intelectualidade⁶¹².

A "Loucura"⁶¹³ foi adotada como forma de romper os dogmas racionalizantes e, principalmente, para romper com o ideal racional do capitalismo ocidental. Iniciou um

⁶⁰⁶ DUARTE, Rogério. 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.

⁶⁰⁷ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

⁶⁰⁸ Ibidem.

⁶⁰⁹ HADDAD, Jamil Almansur. Verdades sobre o LSD. *O Pasquim*. n. 51, 17 jun. 1970, p.20.

⁶¹⁰ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 1a edição. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991, p.XV.

⁶¹¹ DUNN, Christopher. *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. 1a edição. Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2016. p.27.

⁶¹² HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 2a edição. São Paulo: Brasiliense, 1981, n.r. 21.

⁶¹³ Ibidem, p.69.

delineamento progressivo de um desinteresse pela política. A fuga foi tomada em uma posição assumida de transgressão, com valores assumidos como contestação política. Se os artistas foram banidos da possibilidade de atuar nas instâncias permitidas, não fazia sentido a sua atuação em espaços os quais eles não consideravam como legítimos ou que simplesmente não eram compatíveis ideologicamente⁶¹⁴.

O bom-mocismo que já era desprezado pela tropicália, agora encontrava-se em um outro nível, a qual a revista *O Cruzeiro*, com a utilização de frases e postulações de Rogério Duarte e outros artistas, batizou de *Marginália*⁶¹⁵. "As portas foram sendo fechadas para gente numa espécie de cerco", foi como Rogério Duarte disse ter sido a vivência no Rio de Janeiro nos anos 1970⁶¹⁶. Rogério – utilizando um jargão contracultural – "caiu fora" para depois "cair em si". Seu processo concide com o que o pesquisador Capellari explica como o rompimento com a civilização que promoveu a sua loucura e infelicidade para, em seguida, chegar em um processo de catarse, meditação e alucinógenos com o objetivo de libertar-se⁶¹⁷.

Para explicar a *Marginália*, torna-se necessário levantar o fenômeno amplo da contracultura: o debate central no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, com suas temáticas relacionadas ao hippie, *on the road*, uso de psicoativos, liberdade sexual, vida comunitária e religiões orientais. As contraculturas

exploram os domínios da autorrealização individualizada por meio de uma política distintivamente 'neo-esquerdista' da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas – na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida – e da crítica da vida cotidiana⁶¹⁸.

O termo "contracultura" foi utilizado em diversas instâncias, cenários e contextos para designar uma resistência ao autoritarismo e convenções sociais oriundas de uma frustração coletiva⁶¹⁹. Isso faz com que a contracultura seja um fenômeno – e não somente um conceito – múltiplo. De todo modo, o termo contracultura é geralmente definido como o conjunto de movimentos de rebelião marcados nos anos 1960 e 1970, um fenômeno situado historicamente, em vez da ideia mais geral de um espírito de contestação que surge de tempos

⁶¹⁴ DUARTE, Rogério. *Palestra ao Encontro para Nova Consciência*. Campina Grande. 2002. Digitalizado.

⁶¹⁵ LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália – arte e cultura na idade da pedrada*. *O Cruzeiro*, 12 dez. 1968.

⁶¹⁶ DUARTE, Rogério. O tropicalismo transcende a música. Entrevista cedida à Roberto Midlej. *A Tarde*, 21 set. 2008.

⁶¹⁷ CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (c. 1970). 2007. Tese - USP. São Paulo, p.31.

⁶¹⁸ HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Ed. Loyola, 2001, p.44.

⁶¹⁹ DUNN, Op.cit, p.5.

em tempos⁶²⁰. Rogério Duarte nos fornece sua visão sobre o fenômeno da contracultura dos anos 1960 e 1970:

Não se pode colocar qualquer movimento dentro da cultura brasileira como algo desvinculado e autóctone (...) tudo é uma imbricação de problemáticas. Aquela música de Caetano em que ele fala "Arrebetar as prateleiras... É proibido proibir!" é uma homenagem ao movimento estudantil na França. A bandeira de Hélio Oiticica, "Seja marginal, seja herói" é o movimento de contracultura, idêntico ao americano, ao francês⁶²¹ (DUARTE, 1987 apud COHN, 2009, p.110).

Considerando que a contracultura brasileira era uma "imbricação de problemáticas" de diversas nacionalidades, é preciso considerar que os movimentos da juventude na Europa e nos Estados Unidos estavam imersos numa realidade política distinta do autoritarismo de estado vigente no Brasil. Ao mesmo tempo em que o regime militar promovia uma inquietação, ele buscava silenciar a produção cultural – resultado de um poder que, como sugeriu Foucault, não é sempre manifestado em forma de proibição, mas como uma rede produtiva que atravessa o corpo social, fazendo com que seja repressor ao mesmo tempo em que é produtor⁶²². Nisso, as preocupações com o corpo, com o comportamento e subversões de valores tomavam espaço e criou-se uma radicalização de crítica comportamental em uma época em que as informações sobre a contracultura chegavam ao país. Na resistência ao controle autoritário, abraçaram-se temáticas correspondentes aos grupos marginalizados e a liberdade em um sentido amplo⁶²³. Os artistas identificavam-se com as minorias: o negro, o homossexual, o menino do morro, o marginal. Segundo Rogério Duarte,

a gente começou a se identificar com o pessoal do morro. Eu convivi com vários assaltantes, gente da pesada do Rio de Janeiro que eram pessoas maravilhosas, gente humana com uma solidariedade... Eles faziam aquele negócio, mas era uma coisa realmente política. Esses caras... eu vivia lá no meio deles... eles me tinham um carinho por que eu tinha sido torturado e preso. Eu encontrei no morro uma receptividade, um calor humano, que eu não encontrei na Zona Sul⁶²⁴.

Rogério explicitou dois círculos de produção cultural que, ao seu ver, são conflitantes: o morro e a Zona Sul, em que um, de acordo com ele, seria mais receptivo com as suas

⁶²⁰ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural, 1986, p.20.

⁶²¹ DUARTE, Rogério. *Momentos do Movimento*. Depoimento cedido à Ricardo Muniz, 1987. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.110.

⁶²² FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996, p.8.

⁶²³ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p.202.

⁶²⁴ DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. 1ª edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.89.

propostas e sua trajetória do que outro. Rogério, que nos anos 1960 viveu nos círculos da elite intelectual carioca e com um relativo sucesso financeiro⁶²⁵, começou a se identificar com os passistas da Mangueira e com os moradores das favelas cariocas. Algo semelhante ocorreu com Hélio Oiticica que, anos antes, em 1964, visitou o Morro da Mangueira por convite de dois artistas, onde ele trabalhou com seus parangolés com as frases "Incorporo a revolta", "Da adversidade vivemos". Em correspondência a Lygia Clark, Oiticica lhe disse que:

Hoje eu estou à margem do marginal, não o marginal com aspirações da pequena burguesia, o que acontece com frequência, mas realmente nas margens: na margem de tudo, o que me dá uma surpreendente liberdade de ação⁶²⁶.

A partir das manifestações de Rogério e Oiticica, compartilho com Frederico Coelho a ideia de que assumir-se enquanto um artista marginal, com uma proposta estética desviante, fora do eixo reconhecido, era uma posição consciente, não um ideal romântico⁶²⁷. O artista marginal dos anos 1970 é geralmente representado de duas formas. A primeira delas é a do marginal enquanto indivíduo que rejeitava a produção oficial, produzida pelo governo ou a indústria cultural. A segunda, é a do marginal que incorporava em sua obra a angústia e o desespero de um "vazio cultural"⁶²⁸. "Resistente" ou "alienado", "maldito" e "desbundado", de toda forma o artista marginal criou sua própria sobrevivência intelectual "sem o conhecimento da grande maioria da população"⁶²⁹, desenvolvendo seu próprio espaço de livre criação e opinião fora dos circuitos vinculados a normas sociais e modelos formais de trabalho⁶³⁰. Penso que esse isolamento decorre em primeiro lugar do medo de, no momento de se expressar livremente, sofrer as penalidades. Assim, o artista rompia com a produção cultural que articulava com a união Estado-indústria e acabava produzindo nas margens. Assumia-se uma posição: nós *estamos* marginais. Estavam, pois a estratégia da cultura marginal era passageira e decorrente de um momento histórico, e não uma posição estática. A não-adequação e a insatisfação eram os fatores de aproximação entre os artistas marginais, que

⁶²⁵ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

⁶²⁶ OITICICA, Hélio. [Carta] 15/10/1968. Rio de Janeiro [para] CLARK, Lygia. 15 f. In.: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Cartas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

⁶²⁷ COELHO, Op.cit, p.172.

⁶²⁸ COELHO, Frederico. *Quantas margens cabem em um poema?* Poesia marginal ontem, hoje e além. In.: FERRAZ, Eucanã (org). *Poesia Marginal: Palavra e Livro*. 1a edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013, p.17.

⁶²⁹ MACIEL, Luís Carlos. A nova mutação e o velho Buda. *O Pasquim*, n.104, 1 jul. 71.

⁶³⁰ COELHO, Op.cit, p.6.

preferiram ficar fora dos circuitos muitas vezes responsável pelos silêncios e queda da qualidade e quantidade dos produtos culturais do país⁶³¹.

O tom confessional e a politização da vida cotidiana da Marginalia adotavam um engajamento político, mas de uma maneira distinta das práticas pré-golpe ou dos músicos da MPB pré-AI-5. Esta crítica à falta de engajamento era destilada, de certa forma, de maneira semelhante às críticas destinadas aos músicos da tropicália, que recebiam o adjetivo de "desbundados". E, de fato, a tropicália pode ser vista como a porta de entrada das propostas estéticas concomitantes com a contracultura⁶³². Os contatos entre Hélio Oiticica, Gal Costa, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Waly Salomão e Rogério Duarte podem dar a impressão de que o "Proibido Proibir" da tropicália seja intimamente conectado com a cultura marginal. Rogério Duarte mesmo enuncia a Marginalia como uma "tropicália underground"⁶³³. Porém, imagino que a cultura marginal não foi um sintoma de um evento ocorrido, mas sim uma movimentação cultural ampla. Não foi uma consequência natural e previsível e nem todos os artistas da tropicália sentiam-se à vontade com o projeto marginal⁶³⁴. Usar o termo "pós-tropicalismo" para designar a cultura marginal dos anos 1960 e 1970 torna a Marginalia apática, visto que só pode ser compreendido na sua relação com as atividades tropicalistas.

Em 1970, Rogério Duarte abordou a temática marginal em dois de seus poemas: "Marginalia"⁶³⁵, que estava na caixa que Rogério ateou fogo, o qual ele lembrou-se dos versos que havia escrito⁶³⁶ e "Rock'n Roll na Idade da Pedra"⁶³⁷. Ele entendia que durante os anos 1970 ele tinha se voltado mais para o rock, tanto para ouvir quanto para escrever letras: "com toda aquela contracultura, me tornei um músico de rock (...) um exemplo típico no Brasil do que eu chamaria o 'artista underground'", ele disse⁶³⁸.

Falando em underground nos anos 1970, necessário falar sobre a coluna "Underground", de Luís Carlos Maciel, um dos porta-vozes da contracultura no Brasil. Maciel

⁶³¹ COELHO, Frederico. *Quantas margens cabem em um poema?* Poesia marginal ontem, hoje e além. In.: FERRAZ, Eucanã (org). *Poesia Marginal: Palavra e Livro*. 1a edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013, p.6.

⁶³² HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 2a edição. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.90.

⁶³³ DUARTE, Rogério. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

⁶³⁴ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. 1a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.194.

⁶³⁵ Sou um marginal porque descobri / Que a margem fica dentro do rio / E que a Lagoa Rodrigo de Freitas / Está cheia de peixes mortos / No mapa da Guanabara / é que leio minha sorte / azul na zona sul / morte na zona norte

⁶³⁶ DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. 1a edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003, p.13.

⁶³⁷ Vou para casa / Até logo turma / Hoje foi um dia violento / Embora não tivesse acontecido nada

⁶³⁸ DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

publicava sua coluna no jornal O Pasquim, e uma de suas temáticas principais eram as correspondências de Caetano Veloso em seu exílio londrino⁶³⁹. O Pasquim, aliás, teve grande relevância quanto a difusão de informações a respeito da contracultura no geral:

[...] além de introduzirem no Brasil temáticas da contracultura, alguns de seus protagonistas experimentaram drogas, em especial o LSD, em busca de novos modos de percepção. “O Pasquim”, ao lado de suas raízes no nacional-popular, instituiu o culto da cultura underground norte-americana, e ainda detonou um movimento próprio de contracultura, transformando a linguagem do jornalismo e da publicidade, e até a linguagem coloquial⁶⁴⁰.

Em uma época de cerceamento à imprensa, O Pasquim – coordenado pelos cartunistas Jaguar, Ziraldo e Henfil – conseguiu manter sua regularidade de tiragem de aproximadamente duzentos mil exemplares semanais disseminando informações sobre cultura no geral, LSD, budismo e literatura beat, a qual os jornalistas assumiam ser assuntos pertinentes aos jovens americanos e ingleses⁶⁴¹. O número de leitores d'O Pasquim coincide com o crescimento do mercado editorial brasileiro do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, em que os best-sellers eram "Marx, Mao, Guevara, Débray, Lukács, Gramsci, James Joyce, Herman Hesse, Norman Mailer e, claro, Marcuse"⁶⁴².

De 1964 a 1980, mais de 150 periódicos que abordavam temáticas relativas a contracultura, à ironização do cenário político brasileiro, driblando os órgãos censores e sendo intransigentes ao regime militar foram produzidos⁶⁴³. Nos anos 1970, foram criados diversos jornais de contracultura no país, sendo o "Flor do Mal", com a direção criativa de Rogério Duarte, um deles.

5.2. NÃO É PARA SER LIDO: É PARA SER CURTIDO

Juntamente com Tite Lemos – poeta e jornalista do Jornal O Globo –, Torquato Neto, Luiz Carlos Maciel, o poeta Waly Salomão, o ilustrador baiano Dicinho e alguns de seus

⁶³⁹ COELHO, Op.cit, p.239.

⁶⁴⁰ KUCINSKI, Op.cit, p.XV.

⁶⁴¹ Vide Lemos (16 jun. 1971, p.21): "Para o jovem americano ou inglês comum, o interesse pelo Budismo é naturalmente um interesse diletante, digamos, e vive mais do consumo de certas expressões popularizadas por Watts ou Ginsberg (ou Lennon ou Harrison) e colhidas do rico e poético vocabulário budista, do que de um aprofundamento nas suas fontes originais"

⁶⁴² VENTURA, Op.cit, p.54.

⁶⁴³ KUCINSKI, Op.cit, p.5.

amigos conhecidos nas clínicas psiquiátricas⁶⁴⁴, Rogério Duarte fez o projeto gráfico da primeira edição da revista "Flor do Mal". Originada da coluna "Udigrudi" de Luís Carlos Maciel na revista O Pasquim, que recebia um grande volume de cartas⁶⁴⁵, a ideia da "Flor do Mal" iniciou-se com uma conversa entre Maciel e o jornalista Sérgio Cabral:

Eu estava preso na mesma cela com o Sérgio Cabral. Não o novo Sérgio Cabral, mas o pai dele, aquele que escreve sobre música popular. Eu já tinha feito a coluna Underground, falando do fenômeno de contracultura e aí o Sérgio com aquela solidariedade de preso que se cria dentro de cela, falou assim: “quando a gente sair daqui, cada um de vocês que estiverem presos comigo vão ter o Pasquim pra fazer o que quiserem. Podem pedir alguma coisa!” Daí eu cheguei e disse assim: “Vou te pedir agora, já! Eu quero que o Pasquim edite um jornalzinho semanal, tablôide e tal, mas só com os nossos assuntos do underground sabe?” Daí ele topou e disse: “Já está atendido o seu pedido!”⁶⁴⁶.

Apesar de ser impressa e editada pelo Pasquim Empresa Jornalística S/A, "Flor do Mal" teve o seu projeto gráfico e editorial distinto d'O Pasquim. Embora o Pasquim fosse um jornal alternativo, era tido também como um impresso tradicional, feito por jornalistas e profissionais da área. "Flor do Mal" tinha uma proposta de dar voz a artistas jovens, à poesia, ao experimental, às pessoas e aos assuntos que não tinham espaço nos grandes órgãos da imprensa⁶⁴⁷. A sua primeira edição – a única realizada por Rogério Duarte – foi recebida com o comentário de um psiquiatra: "esse seu jornalzinho aí é igualzinho ao que os malucos da minha clínica faziam como terapia"⁶⁴⁸ (FIGURA 38):

⁶⁴⁴ BARROS, Patrícia Marcondes. *O Poder da Flor*. Disponível em: <<http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/artes-%20visuais/54-artes-plasticas/617-contracultura-o-poder-da-flor-do-mal>>, 2008. Acesso em: 1º de outubro de 2017.

⁶⁴⁵ KUCINSKI, Op.cit, p.51.

⁶⁴⁶ CABO, Júlia Souza. *Flor do Mal, cultura marginal e heterotopias*. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal. 2013, p.5.

⁶⁴⁷ BARROS, Op.cit.

⁶⁴⁸ MACIEL, Luís Carlos. *Geração em transe*. 1a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.246.



FIGURA 38: Capa da primeira edição da revista "Flor do Mal" (1971)

Fonte: DUARTE, 2013.

Rogério desejava que a revista fosse completamente feita à mão, com uma equipe de calígrafos tal qual na Idade Média⁶⁴⁹. O procedimento adotado no projeto da "Flor do Mal" era o de um vigor artesanal, priorizando fotos recortadas, escritas em caligrafia à mão, entre os

⁶⁴⁹ CABO, Op.cit, p.7.

textos que mesclavam o fim da Era de Peixes, androginia e música pop. Buscava-se algo fora do espectro real, indo mais para uma experiência surrealista e espontânea, conectando-se a uma liberdade total⁶⁵⁰.

A capa da primeira edição da "Flor do Mal" traz uma foto de uma jovem negra em destaque. Torquato Neto encontrou a foto no lixo da redação da revista e propôs que ela fosse utilizada por simbolizar pureza⁶⁵¹. A menina aparece na foto sorrindo, com poucas roupas e de cabelos soltos, olhando para algo que não é o fotógrafo. Seu rosto é emoldurado com frases escritas à mão de uma maneira em que o leitor deve pegar a revista e manipulá-la conforme avança sua leitura. A forma produzida pelo texto guia-se pela fotografia de Ninon e pelas margens da revista, compondo uma forma semi-retangular, informando ao leitor o conteúdo da revista:

Nossa capa publica a foto da menina Ninon, de dez anos de idade raptada em Belfort Roxo, há algumas semanas, esta foto foi posta no lixo numa redação de jornal de um amigo da gente achou. Ninon continua desaparecida. Lá dentro nossas páginas contam qual é a transação da Era de Aquarius; Galvão, dos Novos Baianos, fala da comunidade deles; leia a carta escrita no hospício por Antonin Artaud, louco e gênio e veja Caetano, Arcanjo I, o Mago; saiba de Gil em Nova York e do rock de Alice Cooper; conheça o André a flor de mil ce'palas e o mana' de David Cooper, anti- psiquiatria em Londres. Isto não é um jornal para ser lido, é para ser curtido. Este é o número 1, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1971. Preço: um cruzeiro⁶⁵².

Germana de Lamare, colunista do Correio da Manhã, deu seu parecer quando a revista havia começado a circular. Atentou-se à capa, dizendo que nunca havia se sentido tão "carente" na vida ao folhear a "Flor do Mal", a começar pela capa. Ela disse que quase bateu o rosto em um poste "ao ler a capa *labiríntica*"⁶⁵³. O nome da revista, aparecendo ao topo e ao centro, mescla três tipos de famílias tipográficas diferentes (FIGURA 39):

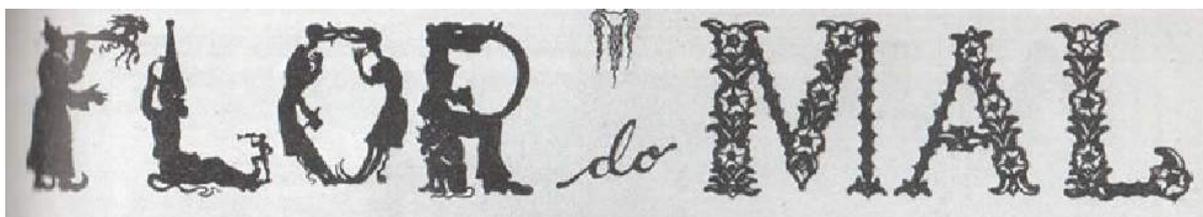


FIGURA 39: Marca da revista "Flor do Mal" (1971)
Fonte: DUARTE, 2013

⁶⁵⁰ KUCINSKI, Op.cit, p.52.

⁶⁵¹ BARROS, Op.cit.

⁶⁵² Flor do Mal, 1971.

⁶⁵³ LAMARE, Germana. Ah este astral que me derruba! *Correio da Manhã*, 8 nov. 1971.

Para a palavra "Flor", figuras humanas entrelaçam-se e relacionam com objetos para criar as letras. Um mago estende a sua mão e observa em uma luneta um ser diabólico. Ao seu lado, um ser de chapéu e rabo tem um humano aos seus pés. Criaturas conectam suas cabeças uma a outra, bem como os seus pés enquanto um homem aparece sentado em uma figura diabólica. Para "Mal", flores. Padronizados, os tipos aparecem semelhantes às capitulares dos escritos medievais. Por fim, emoldurando a revista, encontra-se escrito em letras distorcidas, sem pontuações e, novamente, dependente da manipulação da capa:

Todo jornal da primeira a última linha não passa de um tecido de horrores guerras crimes roubos torturas crimes de príncipes crimes de nações crimes de particulares uma embriaguês de atrocidade universal e deste aperitivo repugnante que o homem civilizado acompanha na refeição de cada manhã⁶⁵⁴.

Essa frase encontra-se ao centro de uma moldura distorcida, com formas arredondadas que assemelham-se a folhagens. Demarcando o começo e o fim da frase, há uma espécie de demônio com o olho coberto por folhas, com longas barbas, cabelos crespos e um chifre torcido. Encontram-se relações gráficas entre a "Flor do Mal" e o trabalho dos calígrafos da Idade Média – tal como Rogério havia comentado ser seu objetivo. Nota-se nos escritos bíblicos da Alta Idade Média uma composição semelhante à escolhida por Rogério: retangular, com uma imagem que representa uma pessoa, a utilização de capitulares e de molduras (FIGURA 40):

⁶⁵⁴ Flor do Mal, 1971.

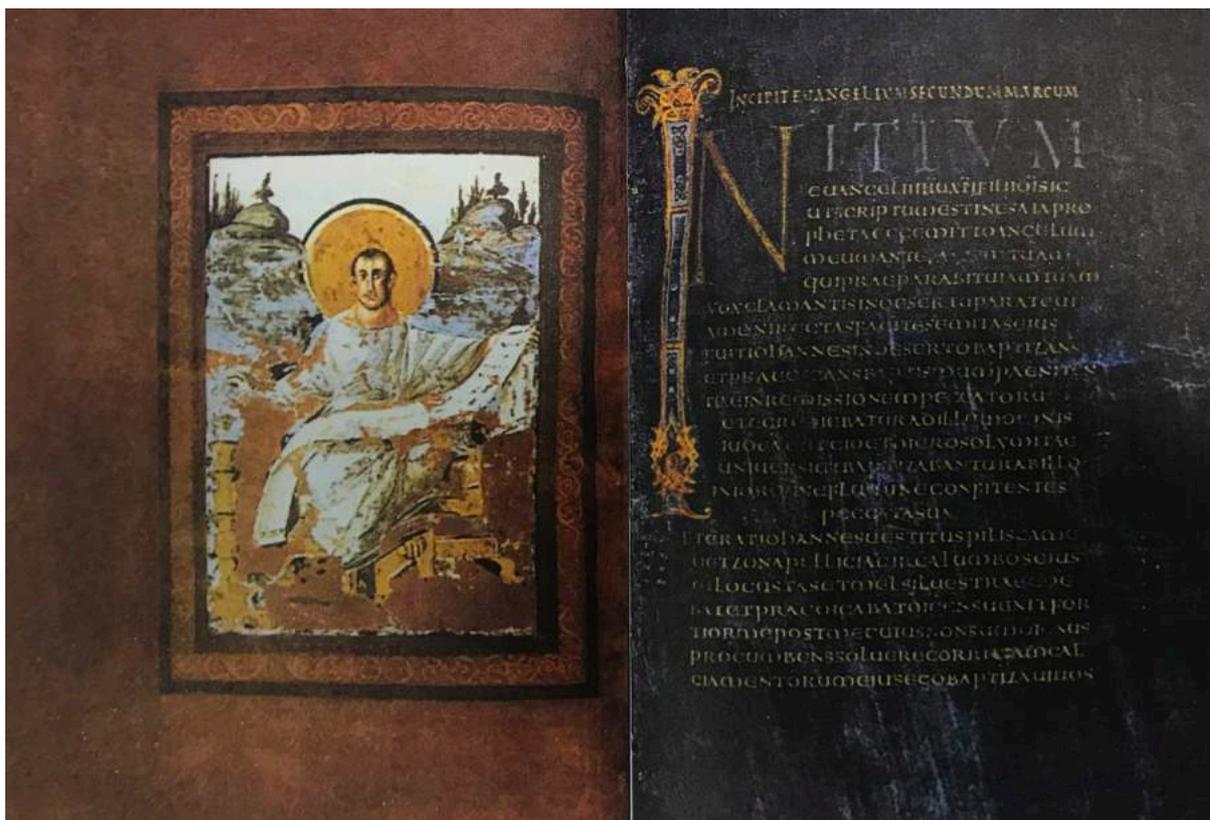


FIGURA 40: Evangelho da Coroação. Autor desconhecido. 800 D.C.
 Fonte: MEGGS; PURVIS, 2009, p.75

Uma diferença nítida é a ausência de cores em "Flor do Mal", ao contrário dos manuscritos medievais que recebiam um colorido vivo, com cores puras e intensas⁶⁵⁵. Afinal, pretendia-se uma impressão barata e de grande quantidade – quarenta mil exemplares por edição, das quais apenas metade eram vendidas⁶⁵⁶ – o que fazia com que a impressão em preto e branco da "Flor do Mal" fosse necessária.

Considerando a inequívoca distância cronológica e espacial da Alta Idade Média e do Brasil dos anos 1970, mas acatando a ideia de Rogério Duarte de promover uma revista feita à mão nos moldes medievais, penso também nos aspectos conceituais dos escritos da Idade Média. Afinal, acreditava-se que a ilustração e a ornamentação dos escritos não eram decorativos, mas sim criadores de "nuanças místicas e espirituais"⁶⁵⁷. Em uma aproximação com o divino, os escribas isolavam-se para realizar seu ofício, distanciados dos colapsos do comércio⁶⁵⁸. Algo conceitualmente semelhante acontece em "Flor do Mal", em que os seus produtores assumiam-se como marginais, isolando-se, ao mesmo tempo em que debatiam e

⁶⁵⁵ MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. *História do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.75.

⁶⁵⁶ KUCINSKI, Op.cit, p.51.

⁶⁵⁷ MEGGS, Op.cit, p.64.

⁶⁵⁸ Ibidem, p.66.

discutiam assuntos também relativos a religiosidade e espiritualidade. O caso de Rogério Duarte, em particular, se deu na sua relação com a espiritualidade após suas prisões e internamentos, o que seu filho, Diogo, explicaria como o seu processo de alcançar a plenitude a partir do seu mergulho na ideia do sagrado, o que fez com que seus projetos a partir dos anos 1970 tivessem uma influência ainda maior do esotérico⁶⁵⁹. Em resumo, Rogério começou uma "guerrilha espiritualista" nos anos 1970, com seus contatos com o hare krishna⁶⁶⁰, o budismo e a cultura védica⁶⁶¹.

Com o nome inspirado no livro "As Flores do Mal" (1857) do poeta Charles Baudelaire, e conectados às ideias do existencialismo do filósofo Jean-Paul Sartre, os colaboradores da "Flor do Mal" entendiam que eram "totalmente responsáveis por tudo o que faziam, inclusive as obras de arte"⁶⁶². A teoria existencialista e o conceito de *engagement* de Sartre era assumida como a que "melhor expressava os nossos sentimentos"⁶⁶³. Desejando que seus discursos não fossem como uma transgressão proposital, mas sim por uma necessidade de ordem existencial⁶⁶⁴, a liberdade era tomada como principal base de suas criações.

O viés existencialista, junto com a efervescência de assuntos e opiniões fez com que a "Flor do Mal" fosse aclamada nos círculos mais radicais da contracultura, ao mesmo tempo em que era objeto de repugnância fora desses círculos⁶⁶⁵. De todo modo, não há uma leitura ideal – ou apenas uma leitura possível – de "Flor do Mal". Afinal, ela distoava dos demais impressos que falavam sobre música e comportamento. A revista O Pasquim ou a Revista Bondinho, próxima dos artistas da tropicália e que debatia a liberação sexual, teoria antipsicanalista e questões relativas à repressão⁶⁶⁶, eram feitos por jornalistas, por críticos, com uma escrita distante da particularidade proposta pela "Flor do Mal". Não apenas a escrita, mas o projeto gráfico também era distinto (FIGURA 41):

⁶⁵⁹ DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.

⁶⁶⁰ Rogério, inclusive, converteu-se ao hare krishna e recebeu seu nome krishna no final dos anos 1970: Ragunatha Das.

⁶⁶¹ Ibidem.

⁶⁶² MACIEL, Luís Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.27.

⁶⁶³ Ibidem.

⁶⁶⁴ MACIEL, Luís Carlos. *O tao da contracultura*. In.: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; NAVES, Santuza Cabraia. *Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura*. 1ª edição. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007, p.65

⁶⁶⁵ CABO, Op.cit, p.8.

⁶⁶⁶ KUCINSKI, Ibidem, p.51.



FIGURA 41: Capas das revistas "O Pasquim" (fev.1971) e "Bondinho" (dez.1971)
 FONTE: O Pasquim, n.84. Rio de Janeiro. 11 a 17 fev. 1971; Bondinho, s/n. Rio de Janeiro, 9 a 22 dez. 1971.

Em "O Pasquim", revista que unia humor e jornalismo em suas matérias, mesclam-se charges e registros fotográficos na capa da edição 84. Essa edição conta com poucos elementos, poucas cores e poucas chamadas de reportagens, chamando atenção apenas para o conteúdo relativo ao Caetano Veloso. O projeto gráfico d'O Pasquim inverteu a lógica de chamar atenção para as reportagens, de utilizar charges e fotos de maneira complementar. Agora, a ilustração não ficava mais subordinada ao texto. Já n'"O Bondinho", chama a atenção a quantidade de elementos: uma fotografia colorida ilustrando a matéria relativa ao movimento de libertação dos homossexuais nos Estados Unidos, chamadas de reportagens e, no canto inferior direito, a capa da edição anterior.

No miolo de "Flor do Mal", as páginas mesclam recortes de fotografia e relatos pessoais escritos à mão (FIGURA 42):

de todos. *Maílhona* (Bolota) quando não tá "musando" *Morura*, tá comendo docê e outros inimigos da *Loucobiótica*. Dá tranquilo como nos bons tempos da *Bahia*. O *Barbudo* transando de dia e de noite os shows, abundo o mercado das formas mais criativas.

"Foi na *Lapa*, que eu nasci, louco! Transformou-se até num vagabundo. *Palavra*, quase acatô o conselho. *Pêta*, *peêta*, *prelinha*"; eis aí o som permanente nas paradas, nos alto-falantes da cidade. Tudo isso depois da chegada de *João Gilberto*.

Tá tudo bem. Nós estamos bem pela *Flor do Mal*. Claro, nós se mos da cidade do bem. O bem sem nenhum pe comceito. Nós somos o bem e pronto. Nós dizemos as coisas pra nós mesmos e vamos nos dizendo até não nos lembramos mais. Só sabemos.

Galvão
(Joãozinho Trepidação)

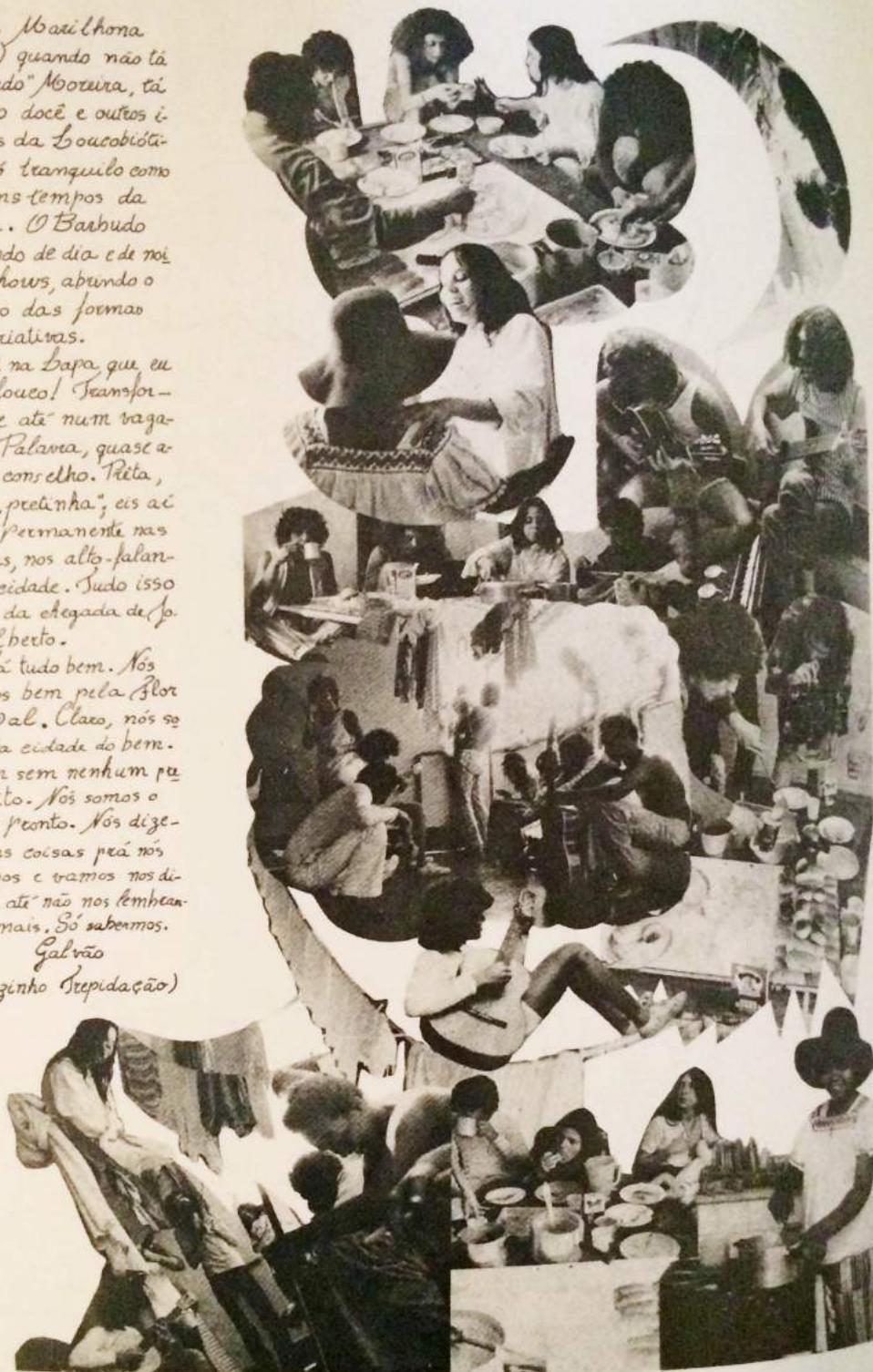


FIGURA 42: Página do texto do músico Galvão. *Flor do Mal*, nov. 1971
Fonte: DUARTE, 2013, p.94

O texto que o músico Galvão da banda Novos Baianos escreveu para a "Flor do Mal", está ao lado de uma colagem de retratos do cotidiano da banda. Formas de lua, de nuvem, recortes aleatórios, montam uma celebração da vida cotidiana, entre roupas penduradas no varal, cafés da manhã e almoços da banda, criando uma espécie de álbum de família em uma composição planejada para ser fluida. Algo como um diário de adolescente, que narra sobre seu dia e anexa imagens relativos a ele.

As páginas dos textos "O mito do andrógino" e "Ser criança, namorar, passear" utilizaram-se de colagem fotográfica, ilustração, caligrafia e tipografia (FIGURA 43):

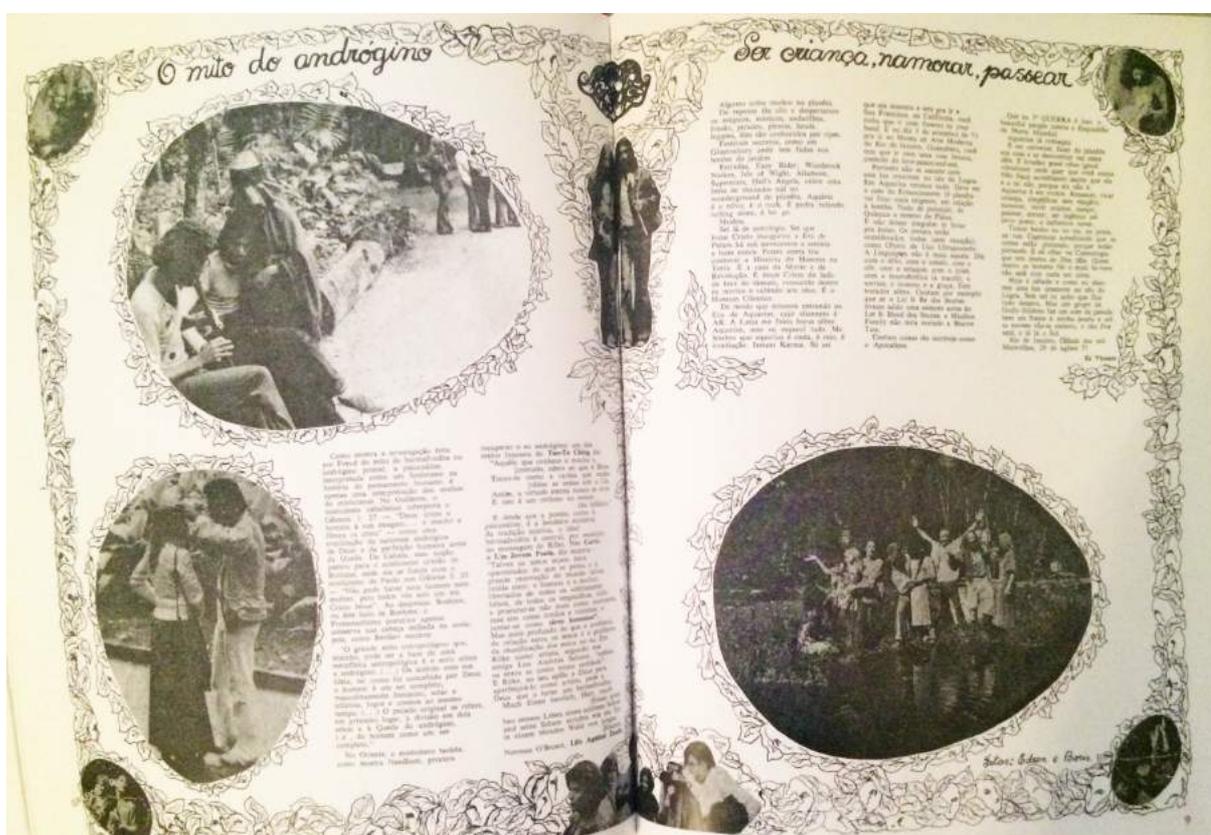


FIGURA 43: Páginas dos textos "O mito do andrógino" e "Ser criança, namorar, passear". Flor do Mal, nov. 1971

FONTE: DUARTE, 2013, p.96

Com fotos ovaladas, em um recorte feito para parecer que foi à mão, homens jovens de cabelos compridos aparecem em praças tocando flautas, ao lado de mulheres de longas saias e com seus amigos ao meio da natureza. O texto, escrito em tipografia com serifa e alinhamento à esquerda, vai de encontro aos títulos e às molduras. Escritos à mão, a caligrafia do título foi feita com traços grossos, parecendo que foi adicionada depois da composição do

resto da página. Afinal, o título encosta na margem, não fornecendo um respiro⁶⁶⁷ para a leitura. A moldura ao redor da página, das fotografias e do final do texto, também foi feita à mão, mas com um traço mais fino e com mais ruído. Assim, observa-se à primeira vista que são ornamentos folhosos para depois pensá-los como rabiscos à espera de uma interpretação, com alguns rostos escondidos e formas aparentemente indecifráveis.

Em uma das últimas páginas da revista, há o texto que Rogério Duarte escreveu sobre Caetano Veloso (FIGURA 44):

⁶⁶⁷ Respiro é o espaço entre a composição gráfica e a margem do suporte. Este espaço vazio em torno dos textos e imagens proporciona uma espécie de proteção ao redor dos conteúdos de uma publicação, conferindo melhor legibilidade - (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.104)



FIGURA 44: Página do texto "Arcano". Flor do Mal, nov. 1971
 Fonte: DUARTE, 2013, p.99

O texto, porém, não falava sobre curiosidades a respeito de Caetano – que acabava de voltar ao Brasil – ou algo do gênero. Ao perguntar "qual é o arcano de Caetano", Rogério fluiu a sua escrita para algo que falava mais sobre a sua percepção dos "mistérios do planeta". Caetano aparece nessa página com uma camisa quadriculada e um grande chapéu, sentado em uma mesa com uma vela enquanto segura uma espécie de baqueta. As interferências na foto são da autoria de Dicinho, ilustrador. Seus desenhos trazem figuras humanas e animais, em que um sustenta o outro verticalmente. Vêm-se rostos distorcidos, corpos presos em cordas, pessoas sentadas em leões, mulheres carregando vasos, um sol – ao centro de tudo – e um felino. Ao falar sobre o projeto gráfico da "Flor do Mal", Rogério salientou que o primeiro número da revista

foi o mais importante. Foi uma das minhas ações mais radicais da tal estética gráfica tropicalista, que implica num rompimento total com o chamado modernismo racionalista, com o instrumental europeu imposto a nós via Bauhaus e sobretudo escola de Ulm, cuja filial brasileira nos sabemos que é a Escola Superior de Desenho Industrial⁶⁶⁸.

Luís Carlos Maciel também afirmou que Rogério rompeu com as escolas racionalistas de Design com a sua diagramação e apresentação gráfica⁶⁶⁹. De fato, o projeto gráfico de "Flor do Mal" foi realizado em um período em que os debates sobre Design estavam atrelados ao desenvolvimento cultural e, sobretudo, industrial do país. Criada no borbulho das duas últimas Bienais de Desenho Industrial – em 1970 e 1972, realizadas no Rio de Janeiro – o projeto gráfico da "Flor" realmente, como afirmou Rogério, não tinha conexões projetuais com as "declarações de fidelidade ao racionalismo coerentes com a política genericamente irresponsável do milagre econômico"⁶⁷⁰, que continuavam valorizadas no começo dos anos 1970. Ao afirmarem que a "Flor" parecia um jornal feito por "malucos", os realizadores da revista entendiam isso como um elogio. Tanto que Rogério, que fez o boneco, o planejamento gráfico e o logotipo, foi à Companhia do Disco solicitar patrocínio para a execução da revista, lhe responderam: "Coisa hippie? Tô fora!"⁶⁷¹. As características artesanais de "Flor do Mal" iam ao encontro às propostas hippies, que comercializavam produtos – geralmente peças de vestuário e acessórios – feitos à mão em praças e feiras⁶⁷².

⁶⁶⁸ DUARTE, Rogério. *Depoimento cedido à Jorge Caê Rodrigues*. Salvador, 2000. In.: MELLO, Chico Homem. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁶⁶⁹ MACIEL, Op.cit, p.247.

⁶⁷⁰ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *ESDI: biografia de uma idéia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p.211.

⁶⁷¹ BARROS, Op.cit.

⁶⁷² DUNN, Op.cit, p.66.

Apesar da "Flor do Mal" ser impressa em grandes quantidades e em uma gráfica de grande porte, ela tem algumas características do *fanzine*: uma publicação alternativa e artesanal feita por e para fãs de determinada temática com a intenção de propagação de ideias que não são vinculadas às mídias tradicionais. Sendo um veículo "amplamente livre de censura"⁶⁷³, o *zine* tem como uma de suas principais características o seu processo de produção, em que a diagramação, composição e ilustração – bem como a divulgação e distribuição – são realizadas por seus editores⁶⁷⁴. Assim, os produtores da "Flor do Mal" ficavam à margem da grande mídia, o que para eles era ótimo: afinal, achavam "bonito ser marginais, estarmos à margem, ser contra o estabelecido, não apenas contra, mas não participar do que estava estabelecido"⁶⁷⁵.

"Flor do Mal" teve mais outras quatro edições, com datas de publicação irregulares. A revista, que não tinha aceitação para um público amplo, foi encerrada por falta de vendas. Claro, textos de temática mística, hedonista e messiânica não eram produzidos apenas pela "Flor do Mal". Os debates sobre contracultura não encerraram após o cessamento da "Flor do Mal", inclusive na imprensa. Dentro da ampla gama de impressos alternativos, posso citar dois exemplos. O jornal "O Vapor" (1973) produziu uma matéria sobre o estilo de vida cigano; O Bondinho tinha vasto conteúdo relativo à libertação sexual, com ênfase ao pensamento de que a repressão sexual era a mãe de todas as repressões⁶⁷⁶.

De todo modo, o projeto visual que Rogério Duarte realizou para "Flor do Mal", inserido no quadro de referências da cultura marginal, foi talvez o seu projeto de design mais *radical*. Inserida no processo de radicalização da produção marginal e de suas críticas quanto ao conformismo cultural⁶⁷⁷, repito que "Flor do Mal" não estava sozinha. O conteúdo que servia de "base para os ataques que paulatinamente se tornavam mais intensos"⁶⁷⁸ era amplamente difundido em jornais e revistas de baixa circulação, como "Verbo Encantado", "Presença", "Pólen", "Jornal de Amenidades" e o caderno "Plug" do Correio da Manhã, para citar alguns exemplos. Utilizo o adjetivo *radical* não para designar o papel que "Flor do Mal" teve no cenário da imprensa marginal, mas para o próprio Rogério.

Em seu texto "Notas sobre desenho industrial" Rogério sugeriu que qualidade e quantidade são funções recíprocas⁶⁷⁹. Ou seja, quanto melhor um projeto, mais ele será

⁶⁷³ MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p.10.

⁶⁷⁴ Ibidem.

⁶⁷⁵ BARROS, Op.cit.

⁶⁷⁶ KUCINSKI, Op.cit, p.51.

⁶⁷⁷ COELHO, Op.cit, p.288.

⁶⁷⁸ Ibidem, p.242.

⁶⁷⁹ DUARTE, Rogério. Notas sobre o Desenho Industrial. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965.

reproduzido. Antes adepto de uma tipografia funcional e sintética – a Nova Tipografia⁶⁸⁰ – Rogério alinhava-se ao pensamento de que "as formas de letras mais belas são criadas sem pretensões que não sejam as do bom uso"⁶⁸¹. Alinhando-se ao pensamento projetual de uma oposição sistemática a ornamentação, ele realizou a revista "Movimento" (1962) que, para ele, foi o "o primeiro design gráfico moderno em revista no Brasil"⁶⁸². Com uma noção funcionalista da prática do design, Rogério trabalhou com a eliminação de excessos, buscando a objetividade como um fim. Já o projeto gráfico de "Flor do Mal", um dos seus primeiros trabalhos após seu processo de prisão, torturas e internamentos, encontrou-se conectado ao misticismo e ao rompimento com a racionalidade. Agora, Rogério Duarte realizou um projeto gráfico que foi na direção contrária ao ideal estético do funcionalismo, em que aumenta a utilidade do objeto e, em contrapartida, reduz a sua materialidade⁶⁸³. "Flor do Mal" foi feita, em maior parte, à mão, aproximando-se do artesanal ao mesmo tempo em que era um objeto industrializado. Em seu projeto o caráter impessoal do design⁶⁸⁴ foi inexistente.

A "Flor do Mal", de acordo com seus criadores, não era uma revista para ser lida, mas para ser contemplada. Ou seja, em vez de ler sobre Caetano Veloso, propunha-se observar os desenhos e ler os textos na intenção não apenas de informar-se, mas de contemplar, de receber a proposta gráfica da revista com "extrema receptividade"⁶⁸⁵. Se Pareyson nega a contemplação enquanto algo passivo, Rogério não acreditava em uma "contemplação desinteressada"⁶⁸⁶ mas sim no contato íntimo entre sujeito e objeto – o uso, como ele supôs. Ou seja, uso e contemplação, tal como Rogério havia enunciado em "Notas sobre desenho industrial", não seriam oposições⁶⁸⁷, mas sim atos complementares.

A radicalização mística em "Flor do Mal" vem em conjunto com a ideia de que o design está conectado à cultura, sinalizando suas manifestações⁶⁸⁸. A partir de práticas, pensamentos, debates e circunstâncias, o designer desenvolve seus projetos, articulando visualmente as mensagens que são concebidas preliminarmente⁶⁸⁹. O contexto da Marginalia, com suas correspondentes atuações, estratégias e conflitos, abriu espaço para a produção da

⁶⁸⁰ TSCHICHOLD, Jan. *Tipografia Elementar*. 1a edição. São Paulo: Altamira Editorial, 2007, p.198

⁶⁸¹ DUARTE, Rogério. Entrevista cedida à Marisa Alvares de Lima. O design de Rogério. *O Cruzeiro*, 1965b.

⁶⁸² DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.

⁶⁸³ PAZ, Octavio. *Uso e contemplação*. Revista Raiz: Cultura do Brasil, n. 3, out. 2006. Digitalizado, p.83.

⁶⁸⁴ Ibidem, p.82

⁶⁸⁵ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.206.

⁶⁸⁶ DUARTE, Rogério. Entrevista cedida à Marisa Alvares de Lima. O design de Rogério. *O Cruzeiro*, 1965b.

⁶⁸⁷ _____. Notas sobre o Desenho Industrial. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965, p.230.

⁶⁸⁸ GOMBRICH, Ernst Hans. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gadiva, 1994, p.63.

⁶⁸⁹ GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000, p.7.

"Flor do Mal", elemento de síntese tanto da radicalização de Rogério nos anos 1970, quanto das propostas marginais.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma idéia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo.

(Walter Benjamin)

Rogério Duarte foi abordado ao longo desta dissertação numa chave de resistência: resistência ao Estado autoritário, aos espaços institucionalizados, à manutenção de valores tradicionais, à racionalidade da vida normativa. Nos cinco projetos gráficos abordados neste trabalho, foram realizadas observações e análises relativas às expressões gráficas de algumas dessas formas de resistência cultural presentes nos trabalhos e experiências de Rogério Duarte. Sendo assim, vale a pena retomar, de forma sintética, as observações realizadas ao longo deste trabalho, que nos ajudam a delinear o seu percurso nos anos sessenta e setenta.

Articulando com a ideia de uma resistência – e não apenas "repressão" – gostaria de fazer dois apontamentos: os projetos de Rogério não “driblavam” a ditadura por eles mesmos, mas trabalhavam junto à produção cultural formas de suportar os correspondentes impasses do período. Isso não quer dizer que os projetos de Rogério representavam as concepções de quem os demandava. De fato havia um diálogo, mas entendo que suas peças gráficas não são ilustrações de uma ideia e estilo antecedentes aos seus projetos. Busquei trabalhar com os projetos de Rogério enquanto elementos centrais – embora não únicos – para relatar as discussões pertinentes ao âmbito da cultura, em intermitente diálogo com o que estava sendo produzido em diversas instâncias culturais. Porém, saliento que o Design não aparece aqui enquanto um elemento heróico capaz de desestabilizar um aparelho autoritário. Ele aparece enquanto algo que dialogou, por vezes contraditoriamente, com as circunstâncias em que esteve inserido. Portanto, não vejo o design de Rogério como uma espécie de ameaça ao sistema vigente, mas ao falar de Rogério, falo de um indivíduo que se assumia enquanto um *agitador*, que trabalhava nas margens e nas brechas que o sistema deixava.

A ideia de resistência neste trabalho resumiu-se principalmente à cultural, simbólica, e não a todas as resistências que se travaram no país nos vinte e um anos de ditadura militar: resistência armada, homossexual e feminista, para citar alguns exemplos. Mesmo assim, foi

trabalhada com a ampla noção de resistência enquanto uma atitude tomada em vistas da impossibilidade de uma transformação social imediata. Assumia-se a existência de um elemento mais forte, criando uma certa consciência de derrota e, simultaneamente, a ideia de uma *coragem para suportar*. Havia também uma contradição dos discursos dominantes, aspecto que entra em processo de crescimento no advento de uma modernidade capitalista, em conjunto com a repressão e opressão. Essa "modernidade capitalista" foi cristalizada na área cultural na mediação do mercado com as produções culturais mais engajadas, transformando-as em produtos mais consumíveis. Assim, mesmo que os espaços políticos estivessem se fechando, o contato do público com a resistência cultural aumentava.

Dentro dos projetos que compõem este trabalho, foram articuladas questões do nacional-popular – nos dois primeiros capítulos –, da tropicália – nos terceiros e quartos capítulos – e da cultura marginal – presente no quinto capítulo. Essa trajetória, delineada por múltiplos autores, acordos e desacordos, fez com que os projetos elencados para essa dissertação estivessem conectados com os debates da produção cultural brasileira e, ao mesmo tempo, com os impasses e percepções da resistência cultural. Assim, busquei também trazer informações a respeito do controle, da censura e da superprodução de bens culturais e de consumo travados no regime militar, bem como as dinâmicas culturais antecedentes ao golpe, como a escrita e a composição da primeira edição da "Movimento", por exemplo.

Ao falar do *popular*, em um primeiro momento falo de uma "ida ao povo", de uma pretensão de "ida", de um anseio de criar um material que alcançasse tanto o público universitário quanto o leitor comum. Enfim, de uma vontade de criar arte para as grandes massas. A revista "Movimento" (1962) é um material que, além de pouco explorado pela bibliografia, traz uma espécie de esboço do pensamento pré-golpe e do pensamento cepecista criticado por Ortiz (1994) e Chauí (1983), que salientam o teor um tanto quanto prepotente do CPC. Colocando-se como sujeitos heróicos, os artistas e intelectuais viram-se em uma espécie de missão de profetizar e evangelizar o povo, levando para eles uma arte de caráter político. Estranho o fato deles não fazerem justamente o movimento contrário: em vez de levar cultura às massas, como pretendia em seu conteúdo programático (e a própria "Movimento"), poderiam justamente interagir com as manifestações culturais populares. Por mais que Rogério buscasse atingir uma linguagem de massa, e em um momento tenha validado o conteúdo programático do CPC – caso contrário, não teria entrado em contato com o grupo – ele percebeu, à posteriori, um certo caráter autoritário. Já no Cinema Novo, a ideia do popular é tratada de outra forma: ainda que conectada ao nacional-popular, havia mais um tom de realidade e de violência, sem um teor didático em suas temáticas. Sobre o cartaz que fez para

o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", Rogério afirmou quarenta anos depois de realizar seu projeto que ele colocou no cartaz a "volta da linguagem popular". O que aconteceu, imagino, foi uma recriação da linguagem popular, mais voltada à estética das vanguardas, das colagens soviéticas, distanciada da gravura popular que Calazans Neto fez para o cartaz em sua versão francesa. De maneira diferente, a temática popular foi trabalhada também pela tropicália, em suas articulações com as linguagens da comunicação de massa. Distante da lógica do CPC, de levar arte política para o povo, a tropicália aparecia justamente nos grandes veículos de comunicação, e o conteúdo de seus versos e de seus trabalhos eram mais conectados a uma cotidianidade urbana, com referências facilmente reconhecíveis. Não apenas, mas trabalhava com conteúdo americano e europeu: rock, guitarra, psicodelia e pop, para citar alguns exemplos. Assim, foi trabalhado com a superação do ideal nacionalista, indo rumo a uma aceitação do caráter contraditório brasileiro.

Por certo, as dinâmicas culturais dos anos sessenta e setenta não foram homogêneas, nem foram determinadas unicamente por um Estado autoritário. Afinal, valores conservadores e a prática da censura vem de antes e depois do regime militar. Contudo, ao falar especificamente de Rogério Duarte, considero que não seja exatamente impossível, mas imprudente falar de sua vida e de seus projetos separando-os das truculências do regime militar. Rogério foi um indivíduo representativo da resistência ao regime militar. Foi preso por dez dias, torturado física e psicologicamente, passou por anos de internamentos em hospitais psiquiátricos, vislumbrou da censura e perseguição, dos amigos próximos sendo exilados e perturbados pelas mesmas mazelas que ele havia passado. E digo representativo para demarcar a influência que Rogério teve ao denunciar a tortura, junto com seu irmão, pela primeira vez nos periódicos de grande circulação.

A questão da repressão e resistência foi movimentada de 1962 a 1971. Em 1962 havia a promessa das Reformas de Base, para depois inaugurar o Golpe Militar em abril de 1964 e o AI-5 em dezembro 1968. No começo dos anos sessenta, as pautas relativas a uma democratização política e social, como as Ligas Camponesas e as Reformas de Base, viram-se diante de um cenário em que havia a ideia de uma subversão de esquerda e temores a um possível ataque comunista. Nos primeiros momentos do golpe, em abril de 1964, a caça à subversão já havia começado, com apreensões e prisões, e o incêndio à UNE. Montando um grande aparelho repressor, em nenhum momento os militares deram trégua. Mesmo que exista a divisão dos anos de chumbo, isso não faz com que nos anos que o antecedem a repressão tenha sido deixada de lado. A própria prisão e tortura de Rogério antecede o decreto do AI-5, bem como o espancamento de atores no espetáculo "Roda Viva", em julho de 1968. Porém,

objetivamente a censura tornou-se ainda mais pesada após o decreto da Lei da Censura e a criação do Conselho Superior de Censura, ambos ao final de 1968. É nesse ponto que os artistas e demais produtores culturais resistem, abrindo espaços marginais e distantes da grande mídia.

Na escrita deste trabalho estiveram presentes uma série de informações que vão além do recorte geográfico, bem como temático da pesquisa. Com a questão norteadora a relação de Rogério Duarte com a produção cultural de seu tempo, foram exploradas peças gráficas de outros países e de outros períodos, na intenção de aprimorar a investigação. Contudo, essa solução apresentou-se como algo relevante para a interpretação da relação entre Design e cultura.

Falando especificamente sobre Design: o design moderno, que outrora Rogério ressaltava como problemático, visto suas críticas à instalação da ESDI, que poderia se distanciar da realidade brasileira, foi valorizado por ele décadas depois quando ele disse ter feito o "primeiro design moderno em revista do Brasil". O distanciamento temporal das duas citações faz com que elas sejam neste caso, imagino, conceitualmente incomparáveis, mas não menos irônicas. Até mesmo porque Rogério, após sair do CPC, não fez mais trabalhos que se conectassem ao projeto mais atrelado a um rigor visual. De todo modo, acredito que Rogério criticou não a ideia do projeto do design moderno, mas sim a visão do Design atrelado ao progresso e modernidade forçada. Modernidade esta que foi ironizada e articulada pela tropicália: nos barracos, araras e televisores de Oiticica (1967), as indefinições da realidade brasileira foram traçadas, ressaltando o caráter contraditório dessa modernização.

Ao falar sobre o design de Rogério, não cabe falar apenas sobre um tópico: ramifica-se entre as questões da autoria, do ready-made, do rompimento com o racionalismo, do pop, do vernacular e do kitsch. Ao responder Glauber Rocha com a frase "muito obrigado pelo filme que você fez para meu cartaz", Rogério deixou claro que sua visão sobre Design não era das mais ortodoxas. Considero perceptível sua visão ao colocarmos, lado a lado, os projetos editoriais que iniciam e finalizam esta dissertação: o projeto modernista de "Movimento" (1962) em contraste com o feito à mão de "Flor do Mal" (1971). Se em "Movimento" (1962) Rogério articulava com uma linguagem voltada ao funcionalismo, em "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964), a adoção de um projeto funcionalista veio de encontro com a visualidade das vanguardas. Em 1967, na capa de Caetano Veloso, a linguagem pop e do *ready made* foi apropriada em conjunto com uma psicodelia que pouco tinha relação com o projeto tipográfico adotado no cartaz para o filme de Glauber Rocha. Em 1968, com a capa de Gilberto Gil, o pop foi reaproveitado de outra maneira. Já em 1971, com o projeto editorial de

"Flor do Mal", Rogério utilizou um outro processo criativo, que distanciava-se do mecânico e do industrial.

Quanto a tropicália, que imagino que esta seja uma das questões fundamentais deste trabalho: vale novamente ressaltar que se o projeto tropicalista era visto na época como desprovido de discurso político, percebo justamente o oposto. O rótulo de "desbundado" em contraponto ao de "engajado" não dá conta do espectro político e cultural da arte do período, como reduz o potencial de abrangência da tropicália. Independente de um projeto artístico ligado a um plano existencialista, revolucionário ou reformista, eles eram vistos como inimigos da moral, dos bons costumes e da própria pátria, tidos como ameaçadores visto suas aparições nos grandes veículos midiáticos. A separação da tropicália em duas partes, intituladas de "Até explodir colorido" e "Sessenta e oito", mais do que um procedimento metodológico, deu-se pela tentativa de expor a mudança da proposta estética do grupo que, aos poucos, foi tornando-se mais violenta e pungente.

Saliento também que Rogério, apesar de denominar-se como único na tropicália, pelas suas colaborações como designer gráfico, definitivamente não estava sozinho. Rubens Gerchmann fez o projeto de "Tropicália: ou Panis et Circensis" (1968), Olivier Perroy fez "Os Mutantes" (1968) e o coletivo de designers gráficos Officina fez o design gráfico do disco "Grande Liquidação" (1968) de Tom Zé, para citar alguns exemplos. De todo modo, a participação de Rogério na tropicália foi além dos seus projetos gráficos, e é neste ponto que reside a sua especificidade.

Antes, acreditava que trabalhar com Rogério Duarte seria trabalhar integralmente com a tropicália. Migrei para as questões da identidade nacional, bem como a potência política do design. De fato, estes aspectos foram trabalhados, mas não foram os fios condutores. Imaginava que, de forma literal, os projetos de Rogério seriam combatentes à repressão. Me deparei com a ideia de que a cultura por ela mesma não ajudou a derrubar o regime, mas serviu, de fato, como um exercício simbólico de resistência, exercendo um direito de resposta às práticas dos militares. Também imaginei que não trabalharia com os pensamentos e ações de Rogério, bem como detalhes de sua vida particular. Porém, me deparei com a mera impossibilidade de falar de Rogério apenas em seu espaço profissional, e não íntimo. Conferi, capítulo após capítulo que seus espaços mesclavam entre o íntimo e o público, o pessoal e o profissional. Esta quebra de paradigma me fez questionar o conceito de autoria no design. Afinal, Rogério não deveria se expressar pessoalmente, mas solucionar objetivamente o problema que lhe foi destinado. E isso responde outro questionamento que levantei, pessoalmente, no decorrer da minha escrita: *Rogério é mesmo um designer?* Assim que me

perguntava, automaticamente me respondia que sim. Abolindo a ideia do designer enquanto um solucionador de problemas que não deve expressar-se subjetivamente (VILLAS-BOAS, 2001, p.50), busquei trabalhar com a ideia de que o trabalho do designer não precisa ser necessariamente sistemático.

As quebras de minhas iniciais impressões se deram através de uma série de colagens. Além das fontes imagéticas que foram trabalhadas, trabalhei com relatos e entrevistas cedidos por Rogério Duarte e por outras pessoas, diversas matérias da imprensa e material audiovisual. Assim, busquei me aproximar dos indivíduos situados ao redor de Rogério Duarte, que vivenciaram e idealizaram momentos e projetos em sua parceria: Oiticica, Glauber, Caetano, Maciel e Gil, para citar alguns exemplos. A adoção da metodologia da história oral também foi válida para a obtenção de informações que não são tão facilmente encontradas em arquivos e catálogos.

Por fim, gostaria de salientar que este trabalho não pretende esgotar os projetos gráficos de Rogério Duarte, e sim apresentar seu lugar na memória gráfica brasileira, a partir do estudo de seus pensamentos e obras em um momento paradoxal do país, bem como da área profissional do design.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADG. Associação dos Designers Gráficos. *ABC da ADG: glossário de temas e verbetes utilizados em design gráfico*. São Paulo: ADG, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto*. In.: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- AMORIM, Patricia; BOTELHO, Gustavo. *O Estilo Tipográfico Internacional nas capas da revista Módulo (1955-1965)*. Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação. São Paulo: Blucher, 2015.
- ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976. Digitalizado.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1955. Versão digitalizada.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BOMFIM, Gustavo Amarante. *Ideias e formas na história do design*. João Pessoa: UFPB, 1998.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. 8ª edição. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BROCKMANN, Josef-Muller. *O grid e a filosofia do design*. 1981. In.: ARMSTRONG, Hellen. Teoria do design gráfico. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BURKE, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Los Angeles: University of California Press, 1969.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. 2ª edição. Bauru: EDUSC, 2004.
- BURGER, Peter. *Theory of Avant-Garde*. 1ª edição. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Digitalizado.
- CABO, Júlia Souza. *Flor do Mal, cultura marginal e heterotopias*. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal. 2013.
- CADÔR, Almir Brito. *Apropriação e plágio em livros de artista*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CANTARINO, Geraldo. *1964: A Revolução para Inglês Ver*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. 2007. Tese - USP. São Paulo.

- CAPOVILLA, Maurice. *Cinema Novo*. Brasiliense, São Paulo, n. 41. maio/jun. 1962.
- CARVALHO, André Luís Pires. *Da película ao cartaz: Uma análise do design do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Setembro/2008. 191f. Dissertação - Anhembi Morumbi. São Paulo: 2008.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- _____. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, n.16, p. 179-192, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CIPINIUK, Alberto. *Design: O livro dos porquês – O campo do design compreendido como produção cultural*. 1a edição. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2014.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. 1a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *Nota editorial*. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. *Encontros – Tropicália*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- _____. *Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além*. In.: FERRAZ, Eucanã (org). *Poesia Marginal: Palavra e Livro*. 1a edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- COHN, Sergio. *Rogério Duarte*. 1a edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 1a edição. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COSTA, Cacilda Teixeira. *Aproximações do espírito pop, 1963-1968*: Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner. 1a edição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003
- COUGO, Francisco Alcides. Os riscos do disco: A valorização do objeto-disco na relação entre História e Música. *Revista Outros Tempos*. Volume 8, número 11, 2011.
- CUNHA, Luís Antônio; COSTA, Marcelo; PORTILHO, Aline. *União Nacional dos Estudantes*. Disponível em: <goo.gl/4oQEZF>. Acesso em: 6 de março de 2017.
- CZAJKA, Rodrigo. *A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural*. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010.
- DE PAULA, Tadeu Paschoal. *Violão de rua: canto de uma utopia romântica*. 2009. 145 f. Dissertação - UNESP. São Paulo: 2009
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Uma Introdução à História do Design*. 3a edição. São Paulo: Blucher, 2008.
- _____. *Tudo é moderno; nada é Brasil: design e a busca de uma identidade nacional*. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Tudo é Brasil*. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2004.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.

- _____. *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. 1a edição. Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2016.
- _____. *Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143, 2008.
- ESCOBAR, Tício. *Elogio do silêncio: a resistência nos tempos de mercado*. In: Bienal Internacional de São Paulo - 25a edição. Cidades. São Paulo, 2002. Catálogo de exposição.
- ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma visão latinoamericana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista*. v. 13. n.1. jan.-jun. 2005
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FÁVERO, Maria de Lourdes. *UNE em tempos de autoritarismo*. 1a edição. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- FERNANDES, Florestan. *Da Guerrilha ao Socialismo: A Revolução Cubana*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.
- FERRÃO, Leonor. A propósito de metodologia no Design. *ArtTextos*. Vol. 1. 2006.
- FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FONTOURA, Antônio; FUKUSHIMA, Neotake. *Vade-mécum de tipografia*. 2a edição. Curitiba: Insight, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- _____. O que é um autor?. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63º ano, nº 3, julho-setembro de 1969, p.73-104. Digitalizado. Disponível em: < goo.gl/r4rxYc>. Acesso em: 10 de outubro de 2016.
- FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FREITAS, Artur. *Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo (1968-1973)*. Dissertação. 230 f. UFPR. Curitiba, 2003.
- _____. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro de 2004, p. 3-21.
- FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- FRÓES, Hemicílio. *Véspera do primeiro de abril*. 1a edição. São Paulo: Imago, 1993.
- FUCHS, Isabela Marques; QUELUZ, Marilda Lopes. *Relações entre design gráfico e arte concreta a partir de Luiz Sacilotto*. Monografia. 96p. Monografia - UTFPR. Curitiba.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1981.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. vol.24 no.47 São

Paulo 2004.

_____. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil*. Setembro/2002. 214 f. Dissertação – UFPR. Curitiba: 2002.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. 2ª edição. São Paulo: UNESP, 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gadiva, 1994.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: Sistema de leitura visual da forma*. 9ª edição. São Paulo: Escrituras, 2009.

GONÇALVES, Renata. Arte e Revolução: as imagens de libertação em Herbert Marcuse. *Existência e Arte*, São João Del-Rei, nº3, jan-dez 2008, ano 3. <goo.gl/wXrJHu>. Acesso em: 1º de março de 2017.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GROSSI, Yonne; FERREIRA, Amauri. *Razão narrativa: significado e memória*. História Oral. São Paulo: ABHO, 2001.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 1ª edição. São Paulo: Lamparina, 2014.

HAMILTON, Paula; FRISCH, Michael; THOMSON, Alistair. *Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais que as distorções da memória*, 2002. In.:

HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

HELLER, Steven. *Linguagens do design: Compreendendo o design gráfico*. 1ª edição. São Paulo: Edições Rosari. 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HUYSEN, Andréas. *Mapeando o pós-moderno*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura* (UFU), v. 8, 2006.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 1ª edição. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

LEON, Ethel. *Design em exposição: O design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968–1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978–1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986–2002)*. Tese. 2012. 198f. FAU/USP.

- LEJEUNE, Phillipe. *Je Est un Autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Digitalizado.
- LEVY, Shawn. *Ready, Steady, Go!: The Smashing Rise and Giddy Fall of Swinging London*. 1a edição. Londres: Broadway Books, 2003.
- LIMA, André Luís Dias. *A ruptura da tradição moderna do design gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte*. 2013. 215f. Dissertação – UFBA. Bahia: 2013.
- LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. 1a edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.
- LUCHMANN, Lígia Helena Hahn Lüchmann; RODRIGUES, Jefferson. *O movimento antimanicomial no Brasil*. Ciência & Saúde Coletiva. p. 399-407, 2007.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. 1a edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- LUPTON, Ellen; Phillips, Jennifer. *Novos Fundamentos do Design*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MACIEL, Kátia; BRETT, Guy. *Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: N Imagem/Contracapa Livraria, 2005.
- MACIEL, Luís Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *Geração em transe*. 1a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *O tao da contracultura*. In.: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; NAVES, Santuza Cabraia. *Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura*. 1a edição. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Barcelona: Editorial Labor do Brasil, 1974.
- MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl. *A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil*. *Rev. bras. Hist.* Vol. 17. n. 34. São Paulo, 1997
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 6a edição. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1966
- MARTÍN, Alfredo. *As sequelas psicológicas da tortura*. *Psicologia Ciência e Profissão*. 2005, vol. 25 n. 3, p.434-449.
- MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. Digitalizado.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. 2a edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MCCOY, Katherine. *Replicando la tradición del diseñador apolítico*. In.: *Fundamentos del diseño gráfico*. Buenos Aires: Infinito, 2001.
- MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. *História do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify,

2009.

MELO, Chico Homem. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MIKOSZ, Antar. *A Arte Visionária e a Ayahuasca*, 2009, 322 f., Tese. UFSC, Florianópolis.

MITCHELL, W.J.T. *O que as imagens realmente querem?* In.: Alloa, Emmanuel. *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MOHOLY-NAGY, László. *A Nova Tipografia*. Munique, 1923. In.: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (org.). *Textos Clássicos do Design Gráfico*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MOLES, Abraham. *O Cartaz*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

MORAES, Dijon de. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

MORAES, Daniel; REIS FILHO; Aarão. *68: a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

MOTTA, Nelson. *A primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MULLER-BROCKMANN, Josef. *O grid e a filosofia do design*. 1981. In.: ARMSTRONG, Hellen. *Teoria do design gráfico*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Sistema de grelhas*. 3ª edição. Barcelona, 2012.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1ª edição. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre docência. 2011. 374f. USP- São Paulo.

_____. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010.

_____. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35 São Paulo 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. 1ª edição. São Paulo: Zahar, 2001.

NETO, Torquato. *Torquatália III*. 1968. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (org.). *Encontros – Tropicália*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. *Tropicalismo para iniciantes*. 1968b. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (org.). *Encontros – Tropicália*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: Origens e Instalação*. 1ª edição. São Paulo: 2AB, 2007.

- NOBRE, Ana Luiza. *Carmen Portinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- _____. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *Esquema geral da nova objetividade*, 1967. In.: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. São Paulo, *Perspectiva*, vol.15, no.3. São Paulo, jul/set 2001
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. 2ª edição. São Paulo: Elos, 1997.
- _____. *Uso e contemplação*. Revista Raiz: Cultura do Brasil, n. 3, out. 2006. Digitalizado.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- PESAVENTO, Sandra Jahaty. *História e História Cultural*. 3ª edição. Autêntica. 2003.
- POLLAK, Michael. *Memória e Identidade*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10. 1992.
- _____. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). *Design e Cultura*. Curitiba: CEFET-PR, 2005.
- QUINTANA, Haenz Gutierrez. *Cartaz, cinema e imaginário*. 1995. 204 f. Dissertação - Unicamp. Campinas: 1995.
- REVEL, Jacques. *Microanálise e construção do social*. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: e experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- RIBEIRO, Marinês. *Design e Cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais*. In.: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). *Design e Cultura*. Curitiba: CEFET-PR, 2005.
- _____. *Existe design brasileiro? Considerações sobre o conceito de identidade nacional*. In.: QUELUZ, Marilda (org.). *Design e Identidade*. Curitiba: Peregrina, 2008.
- _____. *O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim*. Tese. 312 f. UFSC. Florianópolis, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª edição. São Paulo: UNESP, 2000.
- ROCHA, Claudio. *Projeto Tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. 3ª edição. São Paulo: Rosari, 2005.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música, tropicalismo*. 1ª edição. São Paulo: 2AB, 2007.

- RODRIGUES, Marly. *A Década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- ROMANO, Roberto. *Conservadorismo romântico: origem do totalitarismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo Henrique. *Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura*. Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 3, n. 1, 1990.
- SANTOS, Jaqueline Ferreira. *O lugar de Rogério Duarte sob o sol da Tropicália*. Dissertação. 106 f. UFBA. Salvador, 2015.
- SANTOS, Lida. *Kitsch e cultura de massa no Brasil: Reescrevendo as identidades nacionais*. Studies in Latin American Popular Culture, 2000.
- SANTOS, Raimundo. *Caio Prado Júnior na cultura política brasileira*. 1a edição. Rio de Janeiro : Mauad, 2001.
- SILVA, Victor Hugo. *Nó que não desata: arte, razão e transcendência na trajetória de Rogério Duarte*. Junho/2016. 290 f. Dissertação - UFPR. Curitiba: 2016.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *ESDI: biografia de uma idéia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- SOUZA LEITE, João de. *De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista*. In.: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro – anos 60*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- SPARKE, Penny. *An Introduction to Design and Culture: 1900 to the present*. UK, London: Routledge, 2004. In.: RIBEIRO, Marinês. *O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim*. Março/2010. 310 f. Tese – UFSC. Florianópolis: 2010.
- STOLARSKI, André. *A identidade visual toma corpo*. In.: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro – anos 60*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- TEIXEIRA, Narlan Mattos. *Inventário do caos: Rogério Duarte, modernidade e pós-modernidade*. Tese. 266 f. University of Illinois, Campana. 2015.
- TSCHICHOLD, Jan. *A Nova Tipografia*. 1928. In.: ARMSTRONG, Hellen. *Teoria do design gráfico*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Tipografia Elementar*. 1a edição. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. 1a edição. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. 1a edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*. Publicado originalmente na revista Movimento, da UNE, em 1961. In: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: 2010.
- VIENNE, Véronique. *Soup of the day*. In.: Looking Closer 2: critical writings in graphic design. New York: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts, 1997.
- VILLAS-BOAS, André. *O que é e o que nunca foi design gráfico*. 4a edição. Rio de Janeiro: 2AB,

2001.

WARDE, Beatrice. *A taça de cristal ou a impressão deve ser invisível*. In.: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (org.). *Textos Clássicos do Design Gráfico*. 1a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Sertão Mar*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZÍLIO, Carlos. *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1996.

_____. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas: da antropofagia à tropicália*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SITES

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Quem Somos*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academia/quem-somos>>. Acesso em: 6 de junho de 2017.

BARROS, Patrícia Marcondes. *O Poder da Flor*. Disponível em: <<http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/artes-%20visuais/54-artes-plasticas/617-contracultura-o-poder-da-flor-do-mal>>, 2008. Acesso em: 1º de outubro de 2017.

PINTO, Ziraldo Alves. *Ziraldo*. Disponível em: <<http://www.ziraldo.com/>>. Acesso em: 12 de abril de 2017.

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. 2005. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html#quatro>. Acesso em: 28 de março de 2017.

ROCHA, Glauber. *Cinema Novo*, 2005. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/cinemanovo.html>>. Acesso em: 28 de março de 2017.

TATE MODERN. *Explore a uniquely Brazilian form of experimental art*. 2016. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/performer-and-participant/helio-oiticica>>.

Acesso em: 10 de maio de 2017.

FONTES

FONTES ICONOGRÁFICAS

Bondinho, s/n. Rio de Janeiro, 9 a 22 dez. 1971.

Capa do disco "Are You Experienced" de Jimi Hendrix. 1967. Autor desconhecido.

Capa do disco "Disraeli Gears". 1967. Autor desconhecido. Digitalizado. In.: PLATT, John. Classic rock albums. 1ª edição. Tennessee: Ingram Pub Services, 2000.

Capa do disco "Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band" dos Beatles. 1967. Peter Blake e Jann Haworth.

DIAS, Antonio. *História errada*. 1966. Guache e nanquim sobre papel.

DUARTE, Rogério. *Capa do disco "Caetano Veloso"*. 1967.

_____. *Capa do disco "Gilberto Gil"*. 1968.

_____. *Capa do disco "Gilberto Gil"*. 1969.

_____. *Capa da Revista "Movimento"*, n.5, 1962. In.: DUARTE, Rogério. *Marginália 1*. 1ª edição. Berlin: Bom dia Boa Tarde Boa Noite, 2013.

_____. *Capa da Revista "Movimento"*, n.9. In.: DUARTE, Rogério. *Marginália 1*. 1ª edição. Berlin: Bom dia Boa Tarde Boa Noite, 2015.

_____. *Capa da Revista "Movimento"*, n.10. In.: DUARTE, Rogério. *Marginália 1*. 1ª edição. Berlin: Bom dia Boa Tarde Boa Noite, 2015.

_____. *Cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol"* (1964). 74 x 108 cm.

_____. *Cartaz do filme "Meteorango Kid"*. 1969.

_____. *Rascunho do cartaz de "Deus e o Diabo na Terra do Sol"* (1964).

_____. *Revista "Flor do Mal"*, n.1. 1971. In.: DUARTE, Rogério. *Marginália 1*. 1ª edição. Berlin: Bom dia Boa Tarde Boa Noite, 2013.

_____. *Revista "Movimento"*, n.1, 1962. In.: DUARTE, Rogério. *Marginália 1*. 1ª edição. Berlin: Bom dia Boa Tarde Boa Noite, 2015.

_____. *Revista "Movimento"*, n.6. Acervo da família de Rogério Duarte. Digitalizado.

_____. *Revista "Movimento"*, n.7. Acervo da família de Rogério Duarte. Digitalizado.

_____. 2015. *Rogério Duarte: O Tropiakoslista*. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. 1964. Digitalizado.

Fachada do "Cine Glauber". Fonte: Jornal A Tarde, 2015.

FRANCINI, Hetenyi. *Cartaz do filme "O Cangaceiro"(1953)*. 76 x 112 cm. Acervo Cinemateca Brasileira.

GERCHMANN, Rubens. *Capa do disco "Tropicália: ou Panis et Circensis"*. 1968.

MAGALHÃES, Aloísio. *Projeto da cédula de cruzeiro*, 1967. Digitalizado.

- MOELLER, Henry. *Revista Módulo*, n.4. mar. 1956
- _____. *Revista Módulo*, n.26. out. 1961
- MUANIS, Felipe. *Cartaz “Dadinho na Terra do Sol”*, 2011. In.: CONSOLO, Cecília (Org.). *Anatomia do design: uma análise do design gráfico brasileiro*. São Paulo: Blücher, 2009.
- NETO, Calazans. *Cartaz do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”* (1964). Acervo Cinemateca Brasileira.
- OITICA, Hélio. *Seja marginal seja herói*. 1968. Serigrafia sobre tecido.
- _____. *Tropicália*. 2016. Ambiente.
- O Pasquim*, n.84. Rio de Janeiro. 11 a 17 fev. 1971.
- Terra em Transe*. Direção: Glauber Rocha. 1967. Digitalizado.
- VILLELA, Cesar. *Capa do disco “Nara”*. 1963.
- WARHOL, Andy. *Black Bean*. 1968. Serigrafia sobre papel.

FONTES ESCRITAS

Matérias de jornais e revistas

- I Exército desmente que tenha alojado os dois artistas presos. *Jornal do Brasil*, 16 abr. 68
- Agentes do DOPS e PM prenderam 580 até as 22 horas. *Jornal do Brasil*, 5 abr. 68
- Apoiamos o Congresso porque a causa de Cuba é a causa da América Latina. *O Seminário*, p.5, nº327, 28 mar. 1963.
- Apreensão de filme premiado. *Correio da Manhã*, 25 jul. 1964.
- Arte no Aterro. *Diário de Notícias*, 4 jul. 68.
- Artes Gráficas no MAM. *Correio da Manhã*. 27 jun. 1964.
- Assassinato. *Correio da Manhã*. 29 mar. 1968.
- Atores espancados dentro do teatro. *Correio Braziliense*, 20 jul. 68
- Autoridades continuam negando a prisão de cineasta e de seu irmão. *Tribuna da Imprensa*. 12 abr. 68
- AYALA, Walmir. Os ídolos traídos. *Jornal do Brasil*, 23 abr. 68
- BOAL, Augusto. Símbolo da mais burra alienação. *Folha da Tarde*, 29 mai. 1968.
- Cara de Cavalo mata Le Cocq. *Jornal do Brasil*, 23 ago. 1964
- Cara de Cavalo morto com 52 tiros. *Jornal do Brasil*, 5 out. 1964.
- Cara de Cavalo não escapará. *Jornal do Brasil*, 29 ago. 1964.
- CASTRO, Laís de. Gil, depois de domingo. *Revista Intervalo*, 14 jan. 68
- CAVALCANTI, Lia. Tudo que o ESDI faz. *Tribuna da Imprensa*. 23 abr. 68.
- CORRÊA, Zé Celso Martines. O Rei da Vela. Entrevista cedida para Tite Lemos. *aParte*, abr. 1968

- In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. Encontros – Tropicália. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- DIEGUES, Carlos. Cinco Vezes Favela – CN 62. *Revista Movimento*, n. 8, fev. 1963.
- Eloy Dutra depõe sobre a vida de Jânio. *O Cruzeiro*, 10 mar. 1962.
- Embuçados espancam os atores de 'Roda Viva'. *Correio Braziliense*, 6 out. 1968
- Escola Superior de Desenho Industrial. *Revista Módulo*. 1963. ed.34.
- ESDI inaugura exposição sobre o artista brasileiro e a iconografia de massa. *Jornal do Brasil*, 10 abr. 68.
- EUA dizem que Castro lançou grave desafio ao hemisfério. *Jornal do Brasil*, p.7, 4 jan. 1962.
- FLÁVIO, Lúcio. Solar da Fossa: A morada da contracultura brasileira. *Jornal Brasil*. 29 ago. 2011
- Fuzileiros com metralhadoras invadem JB e tiram o rádio do ar. *Jornal do Brasil*. 1º abr. 64.
- Gente da tela. *Diário de Notícias*. 14 jun. 1966.
- Governo da Guanabara vai inaugurar êste mês mais 11 escolas. *Correio da Manhã*. 6 dez. 1962.
- Goulart está fora da lei, diz Lacerda. *Jornal do Brasil*. 19 mar. 64.
- HADDAD, Jamil Almansur. Verdades sobre o LSD. *O Pasquim*. n. 51, 17 jun. 1970.
- IBGE. IBGE: Censo Demográfico 1872, 1890, 1900, 1920,1940, 1950, 1960,1970, 1980,1991, 2000 e 2010. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>>.
Acesso em: 28 de março de 2017.
- Instalará o Museu de Arte uma escola de desenho industrial. *Jornal de Notícias*, 9 mar. 1950.
- Insultos na TV. *Última Hora*, 10 jan. 1962.
- Irmãos Duarte apareceram: 8 dias de tortura chinesa. *Diário de Notícias*, 14 abr. 1968
- Irmãos Duarte revelam que foram torturados na prisão. *Jornal do Brasil*, 14 abr. 1968
- Lacerda confiante nas forças armadas. *Jornal do Brasil*. 1º abr. 64.
- LAMARE, Germana. Ah este astral que me derruba! *Correio da Manhã*, 8 nov. 1971.
- LEMOS, Tite. Budismo e contra cultura. *O Pasquim*, 16 jun. 1971
- LIMA, Irlan Rocha. Gil volta para o forró. *Correio Braziliense*, 12 jun. 2010.
- LIMA, Marisa Alvarez. Marginalia – arte e cultura na idade da pedrada. *O Cruzeiro*, 12 dez. 1968.
- Limites à Chavez, *Folha de São Paulo*, 17 fev. 2009.
- Lula vai reparar UNE por incêndio na ditadura. *Folha de São Paulo*, 9 ago. 2008.
- Manifestação contra Folha reúne 300 pessoas em frente ao jornal", *Folha de São Paulo*, 8 mar. 2009.
- Material para a subversão chega a 15 toneladas. *Jornal do Brasil*. 8 abr. 1964.
- O Preço da Liberdade. *Jornal do Brasil*, 25 jan. 1962.
- Paradeiro dos irmãos Duarte continua ignorado. *Jornal do Brasil*. 12 abr. 1968.
- Polícia prende dois e elucida caso do carro-forte. *Jornal do Brasil*, 15 abr. 1966.
- Roteiro. *Realidade*, nº 20, abr.1967.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Nacionalismo, populismo e historicismo. *Folha de S. Paulo*, p.3, 12 mar. 1988.

- SANDRONI, Cícero. Gente. *Correio da Manhã*. 10 jan. 1968
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós. *Jornal do Brasil*, 2 mar. 1968.
- Silvia Escorel viu SNI levar os cineastas. *Tribuna da Imprensa*. 10 abr. 68
- Um brasileiro não pode estrelar filmes na Europa!. *Revista Cinelândia*, nº323, 1967
- Ururáí prorroga IPM da UNE. *Correio da Manhã*. 10 abr. 1964
- VIEIRA, Márcia. A pensão carioca que abrigava cultura. *O Estado de São Paulo*, 24 jan. 2009
- ZINGG, David. Zingg por Zingg, 1962. Disponível em: <<http://www.zingg.com.br/zinggzingg.html>>. Acesso em: 16 de junho de 2017.

Depoimentos e Entrevistas

- DUARTE, Diogo. *Entrevista com Isabela Fuchs*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017.
- DUARTE, Rogério. *Conversa com Rogério Duarte*. 27 out. 1997. Entrevista cedida à Gilberto Gil e André Vallias. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>.
- _____. *Depoimento cedido à Jorge Caê Rodrigues*. Salvador, 2000. In.: MELLO, Chico Homem. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. Entrevista cedida à Marisa Alvares de Lima. O design de Rogério. *O Cruzeiro*, 1965b.
- _____. *Entrevista com Rogério Duarte*. Entrevista cedida à Narlan Mattos. 2014. Disponível em: <<https://azougueiro.wordpress.com/2014/12/23/entrevista-com-rogerio-duarte/>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.
- _____. *Grande Porta do Medo*. 1968. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- _____. *Momentos do Movimento*. Depoimento cedido à Ricardo Muniz, 1987. In.: COHN, Sergio. *Encontros: Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- _____. Notas sobre o Desenho Industrial. *Civilização Brasileira*, 4 set. 1965.
- _____. O tropicalismo transcende a música. Entrevista cedida à Roberto Midlej. *A Tarde*, 21 set. 2008.
- _____. *Palestra ao Encontro para Nova Consciência*. Campina Grande. 2002. Digitalizado.
- _____. Rogério Duarte conversa com a dor. Entrevista cedida à Claudio Leal. *Folha de S. Paulo*, 17 jan. 2016.
- _____. *Rogério Duarte se textifica*. Entrevista cedida à Getúlio MacCord. 1986. In.: COHN, Sergio. *Rogério Duarte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- _____. Rogério Duarte, um dos inventores da 'contra-esquerda', fala dos sonhos que ainda nos alimentam. Depoimento cedido a Arnaldo Jabor. *Folha de São Paulo*, 10 jul. 1993
- _____. Tropicália reprimida. Entrevista cedida à Pedro Alexandre Sanchez. *Folha de São Paulo*,

28 abr. 2003.

_____. *Tropicália revisitada*. Entrevista cedida à Ana de Oliveira. 2007. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

DIEGUES, Carlos. Cultura popular e Cinema Novo. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

DIEGUES, Carlos. Debate entre integrantes do Cinema Novo. 1963. In.: Cinema novo em discussão. *Revista Movimento*, n.7, jan. 1963.

GIL, Gilberto, 1968. *Conversa com Gilberto Gil*. Entrevistado por Augusto de Campos, 1968. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. Encontros – Tropicália. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

GIL, Gilberto. *Entrevista à Ana de Oliveira*. s/d. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/gilberto-gil-2>. Acesso em 5 de junho de 2017.

GULLAR, Ferreira. A censura às artes plásticas. *Revista Continental*, n.39, mar. 2004.

MACIEL, Luís Carlos. A nova mutação e o velho Buda. *O Pasquim*, n.104, 1 jul. 71.

MORAIS, Frederico. A arte não pertence a ninguém. Entrevista com Marília Andrés Ribeiro. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.336-351. Jan/Jun 2013.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. In.: MORAIS, Frederico. Heróis e anti-heróis de Oiticica. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1968

RENATO, Claudio. Entrevista com João Baptista Figueiredo. *O Estado de São Paulo*, 23 dez. 1996

RODRIGUES, Rafael. *Do desenho industrial à projetiva*. 24 abr. 2014. Entrevista cedida ao Jornal O Globo. Disponível em: <goo.gl/uOQUEs>. Acesso em: 21 de março de 2017.

STOLARSKI, André. Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Diversos

ASSIS, Francisco; LYRA, Carlos. *Canção do Subdesenvolvido*. Intérpretes: Integrantes do CPC da UNE. In.: O Povo Canta. Rio de Janeiro: CPC, 1961.

DUARTE, Rogério. *Marginália I*. 1ª edição. Berlin: Bom dia Boa Tarde Boa Noite, 2015.

_____. *Tropicaos*. 1ª edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2003.

OITICICA, Hélio. [Carta] 15/10/1968. Rio de Janeiro [para] CLARK, Lygia. 15 f. In.: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Cartas. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 1968. In.: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. Encontros – Tropicália. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Projeto “Brasil: Nunca mais”. *Tomo I: O regime militar*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985. Digitalizado.

ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: Revista Civilização Brasileira, n.3, julho, 1965.

WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: design visual*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ANEXO – ENTREVISTA COM DIOGO DUARTE. RIO DE JANEIRO: 10/02/17

I- Qual era a visão do Rogério Duarte à respeito da tropicália? Quais as opiniões e valores que ele dava à ela? E também: qual a visão da tropicália sobre Rogério Duarte?

D- Pergunta difícil de responder, uma vez que você pergunta a opinião do Rogério. Eu conheci muitas coisas que meu pai disse, ele era uma pessoa extremamente eloquente e seu pensamento era tão vívido e imprevisível que as respostas que ele daria que as respostas que ele diria sobre a tropicália dependeriam do momento e seriam todas muito interessantes.

I - E vocês tinham muitas conversas sobre o assunto, falavam abertamente sobre justamente a tropicália?

D- Bastante! Bastante! Eu convivi muito com meu pai, né. As paixões do meu pai contaminavam todo mundo que estava perto dele. Meu pai não era acessível à muitas pessoas, as pessoas falavam que ele era muito isolado, mas eu ouvi muita informação concentrada. Mas a visão do Rogério, respondendo à sua primeira pergunta: existem muitos relatos interessantes em que ele fala justamente sobre esse assunto. Mas meu pai às vezes fazia questão de desconstruir esse conceito, digamos, coisificado, como se houvesse uma organização...

I - Um movimento...

D- Não, na verdade. Isso até que sim! Havia uma organização, mas não em um sentido... Não pode-se dizer que a coisa se concretizou num ser, em uma entidade. Meu pai sempre falava que o que mais consolidou mesmo foi o campo musical. Daí essa visão dele de que cada vez mais foi ganhando força. Embora meu pai fosse muito crítico dessa visão. Ele acreditava que existia muitas tropicálias e que havia um embrião no início que foi, digamos, desvirtuado do escopo inicial, que era muito maior que só a música. Então, a visão do meu pai sobre a tropicália... Uma vez ele deu uma resposta que eu achei muito irônica, quase sarcástica, mas muito inteligente. Alguém perguntou: "mas quem, afinal, inventou a tropicália?" e meu pai respondeu: o trópico! — risos — Ninguém inventou nada. Ou seja, para saber mais sobre as ideias do meu pai, sobre o que ele pensa sobre a tropicália, seria necessário conhecer bastante sobre o que ele já disse e o que eu diria à respeito dessa pergunta é que talvez seja importante se perguntar sobre: qual tropicália? Às vezes se está falando mais de uma: do movimento estético, do Hélio Oiticica ali com as conversas com a Lygia Clark, do Apocalipopótese, o próprio Glauber (Rocha), ideias que eram ideias realmente que buscavam vanguarda, no sentido de reconstruir aquela visão de esquerda, ou a visão que vinha da Bauhaus, era uma visão que tentava apropriar todas as ideias que vinham de uma maneira própria, de uma maneira autêntica. Então, eu diria que a visão da tropicália de meu pai era uma visão muito mais ampla do que se costuma dizer— pausa — Então, pergunta difícil, assim como todas as outras... Se já eram difíceis para meu pai, imagina para mim que não tenho nem um centésimo...

I - Não, mas não tem resposta pronta...

D - Tô tentando de alguma forma te lançar algumas ideias. Essas respostas seriam mais fáceis de te dar se eu tivesse em mãos material para você mesma, isso te ajudaria bastante. Bem, a visão que a tropicália tem do meu pai. Vamos lá. Havia muitos personagens na tropicália. Caetano em "Verdade Tropical", ele coloca lá muitas coisas do meu pai, acho que ele é a terceira pessoa mais citada do livro. E é bem interessante a forma como Caetano coloca ele lá, de uma maneira muito respeitosa e...

I - Muito íntima também, como se fosse um dos melhores amigos dele, que sempre estava no círculo...

D - Sim, um dos melhores amigos e um dos maiores inspiradores! Há muitas coisas que Caetano fala que passaram antes pelo Rogério. Como na carta de Glauber: "por trás de todos nós, há o Rogério". Ou

seja, Caetano sempre o reconheceu como uma espécie de deflagrador de opiniões. Meu pai, pra ele, sempre foi uma pessoa pioneira, que abriu para Caetano muitas portas. Então, acho que de certa maneira ele o tinha como mestre. Um amigo e um mestre. Essa intimidade vai além, meu pai é padrinho do Moreno e sempre houve uma relação de compadre mesmo, muito forte, moraram juntos.

I - O contato do teu pai com o Glauber Rocha era quase de infância, né? Eles eram vizinhos, confere?

D - É muito curioso o contato do meu pai com o Glauber. Glauber nasceu praticamente no mesmo dia e no mesmo ano que meu pai. Eles tem uma coisa quase que, assim como Caetano e Gil, acho que existe uma química, uma predestinação naquela relação que é meio estranha, né. Diria que meu pai e Glauber... meu pai sempre dizia que Glauber era o maior amigo dele. Eles estudaram no mesmo colégio. E meu pai sempre me colocou que o maior amor de sua vida, isso posso dizer com certeza, foi a Aneci, a irmã de Glauber. Então ele foi pro RJ antes mesmo do Caetano, Gil, mas meu pai já nutria uma paixão pela Aneci. Então eu diria que a relação dos dois era assim, muito, muito próxima. Por isso rendeu tantas obras e parcerias.

I - E qual aquela frase que Glauber Rocha falou, do Rogério, em relação ao cartaz do Deus e Diabo na Terra do Sol? "Muito obrigado..."

D- "...por ter feito um cartaz para meu filme"! Aí meu pai disse: "Muito obrigado por ter um filme para meu cartaz!" — risos.

I - Isso! Exatamente!

D- É, meu pai sempre fala isso porque ele via o trabalho dele como uma coisa que era um fenômeno individual, com sua autenticidade. Ele não estava fazendo aquilo porque ele: ele não pensava "tô aqui fazendo um negócio para". Ele dizia "tô fazendo isso para mim". Então meu pai sempre encarou as obras que ele fez como algo muito autoral. É a coisa da visão que ele meio que— pausa — Como que se diz a palavra, meu deus? Meio que postula essa visão no "Notas sobre desenho industrial", que é uma visão de que a arte tem que servir à uma finalidade. Nesse caso, como era um produto, era muito mais do que isso. Mas, novamente, voltando à primeira pergunta: eu diria simplesmente que existem várias tropicálias. Vou tentar responder bem objetivamente, mas também tentando ser o mais claro possível, alcançando essa visão sobre a tropicália. Bom, tem um filme recente do Marcelo Machado que mostra as personalidades da tropicália e tudo mais. São muitas personalidades que até extrapolam às vezes o âmbito costumeiro ao qual se costuma referir. Os Mutantes, e tudo mais. Então, eu acho até que pelo o que eu conheço da história do Gil, do Caetano, ele era uma pessoa fundamental para o que diz respeito à trazer sementes de ideias profundas, como a questão do social, da questão religiosa, essa coisa dialética de não conformar com apenas uma visão. Então, acho que a tropicália sempre viu ele como um... um grande pioneiro! Pessoa que abriu, que mostrou todos aqueles caminhos, todas aquelas possibilidades. E a obra dele enquanto designer é considerado, digamos, como ele sendo o mestre daquilo. Então, acho que a tropicália... Algumas pessoas chegam a dizer que ele é o criador da tropicália. Existem até pessoas da própria tropicália que tem essa visão, de que ele é o marco inaugural.

I - E o Rogério não teve uma educação formal de design, correto? Ele não fez um curso de design.

D - Na época dele não tinha...

I - Sim, as faculdades de design começaram no início dos anos 1960...

D - É, ele apenas estudou no Rio de Janeiro... Estudou até mesmo com aquele suíço, Max...

I - Max Bill!

D - Isso, estudou com toda essa turma aí. Tinha uma bolsa de estudo e através de uma orientação vocacional, e ele teve oportunidade depois que uma pessoa disse que ele tinha que trabalhar nessa área. Ele então teve contato com o escritório do Aloísio Magalhães, foi estagiário, e aí ele deslanchou.

I - E qual era a opinião do seu pai sobre o ensino formal de design? Alguma vez ele falou com você sobre isso?

D - Interessante. Tentando responder novamente essa pergunta e essa que você acabou de fazer. Complementando o que eu estava dizendo. Além de tudo, Rogério era, ele não estudou design e também não teve uma educação tradicional. Ele estudou em casa e teve muitas dificuldades em se adequar ao padrão escolar. Ele foi muito tardio em relação à escola e abandonou o chamado científico. Então tudo para ele, apesar de ter uma família bastante com educação, com muitas pessoas...

I - A partir de quantos anos ele estudou em casa?

D - Bom, na verdade, ele começou a estudar com 9 ou 10 anos o que ele deveria ter começado com 6. Ele parou de ir para a escola também porque ele tinha muitas doenças, né. Tem uma entrevista muito interessante em que ele fala muito bem sobre esse ponto da educação dele. Ele se denominava a personalidade dele à relação como ele se ele fosse um anfíbio... A família dele era rural, do interior da Bahia, e se mudou. Uma família de juristas, de intelectuais. O pai dele estudou nos EUA...

I - Uma coisa: o próprio Rogério diz que tem partes da capa do disco "Caetano Veloso" que foram plagiadas. Confere?

D - É uma das técnicas que meu pai desenvolveu! Ele pegou um desenho já existente, uma pessoa já tinha desenhado aquilo. E tem aquela dos Beatles, também. Do disco "Qualquer Coisa" e ele colocou a capa dos Beatles, o Let it Be, que são quatro Caetanos ali distorcidos. Aquilo é bem interessante. Meu pai usou muitas técnicas meio imorais – risos – mas a ideia era mesmo desconstruir isso tudo, todo esse conceito de autorialidade. Nessa obra teve bastante essa ideia de mais de metalinguística, de citar, de usar aquilo como elemento essencial da criação.

I - E temos o texto "Notas sobre desenho industrial", que foi publicado em 1965...

D - Isso, foi publicado pouco depois da participação dele na UNE. O Manuel Raeder (editor alemão do catálogo da exposição "Marginália I", em cartaz no MAM-RJ em 2015) disse que ele nunca tinha visto alguém na época com aquelas ideias. Então ele achou muito vanguardista as ideias de Rogério Duarte.

I - É, então! Justamente isso que eu ia te perguntar. No texto, ele tece considerações sobre contemplação, função, uso, a ideia de contemplação na arte, etc. Então eu gostaria de saber mais sobre as suas ideias quanto à esses conceitos na arte e no design.

D - Pô, eu não sou designer, né - risos - eu só sou apenas um filho de um designer. Bem, a primeira coisa que ele fala, acho, no Notas sobre desenho, ele fala sobre o conceito de arte. Este conceito, da arte enquanto fetiche da indústria cultural, ela tem uma ideia não tão contemplativa. E o que eu entendi, na minha opinião, é que ele busca uma ideia que vai além de pensar que a arte é apenas para contemplação, tipo os "Bichos". Então seria um pouco de um fetiche, um objeto sem utilidade. A ideia de uso, pelo o que eu entendi, é de que a arte pode ser todas as coisas. Que sirva à algo mas que também possam ser artísticas. Uma das últimas coisas que fiz com meu pai foi corrigir uma parte do "Notas". O ápice do texto é quando ele diz que é preciso que o processo seja a vida. Ele fala que a questão toda sobre o uso e a contemplação da arte tem que partir da vida. Não pode ser uma coisa alheia, arbitrária. Então quando ele fala da série "Cúpula", acho que é uma espécie de prática dessa teoria que ele propõe. As coisas teriam que servir a um propósito. Então a cúpula tem finalidades acústicas, artísticas, estéticas, mas ao mesmo tempo não tem nenhuma. Por isso ela também pode ser apenas contemplada. Então, acho que a ideia dele era de buscar a plenitude nas coisas, quase que uma coisa paradoxal. Que as coisas podem ser apenas contempladas, mas também podem ser úteis; sem

separação. Na história, acho, do próprio design, acho que aconteceu de existir movimentos que tinham um viés mais social e já outros, mais idealista. Acho que a ideia dele era de transcender. Essa é a minha humilde opinião, tá?

I - E justamente, Rogério Duarte em suas peças gráficas alinha um viés racional, das escolas suíças, que foi justamente com quem ele iniciou, com o Aloísio, mas também com um viés pop, psicodélico e, muitas vezes, autoral. Eu gostaria que você falasse mais sobre isso, de como foi a trajetória de referências do Rogério.

D - Muito boa pergunta essa. Trabalhamos muito com isso nas exposições e nas narrativas, mostrando a coisa viva, mostrando essa trajetória de forma aberta, como se houvesse um destino. Eu acho que o meu pai buscava não descartar nenhum tipo de possibilidade, ou nenhum tipo de faculdade que a arte e seu pensamento demanda. Então, para ele, a trajetória dele, sempre foi em busca não de uma coisa estagnada, fetichizada, mas algo além, chegando em um ponto metafísico, se perguntando sobre o porquê das coisas. A grande construção do Rogério foi quando ele tentou uma arte que se traduzia cor e som; algo sinestésico. Um conceito que pudesse ser praticado em todos os âmbitos da arte; até sobre a visão dele sobre deus, sobre o sagrado. Ele, ao longo dos anos, o que interessou ele? O xadrez, as moedas, isso nos anos 90. Nos anos 60, foi a época da antropofagia, em que ele devorava tudo, e ele era uma pessoa muito culta e interessada por tudo, no pop, no psicodélico, naturalmente a arte dos EUA, mas ele também não buscava só o misticismo e as doutrinas mais antigas, mas também pela autenticidade brasileira, pelo fenômeno de uma nova coisa que ainda não existia. Então acho que a trajetória dele sempre foi de acolher todas as referências, de maneira com que a própria razão acompanhasse aquilo, mas ele queria uma união entre tudo aquilo. Essa união eu vejo na "Cúpula", em todos os tipos de obra dele. Das traduções, da poesia, com a questão das cores... Acho que ele tinha uma visão de que todas essas coisas se tocavam, se relacionavam em um âmbito profundo. Ele sempre buscou uma unidade. Ele sempre é chamado de Rogério "Caos", mas se sabe que o caos é uma ordem muito mais complexa do que a que conseguimos perceber.

I - E justamente com essa linguagem muito irônica, satírica, como na capa de Gilberto Gil de 1968...

D - Ah, em relação à política, né?

I - Isso. Então: o que essa estética alegórica, alheia ao rigor funcional, pode dizer sobre o Brasil caótico, repressor e conservador dos anos 1960? Como se reproduz um discurso sobre Brasil e brasilidade nas suas criações?

D - Interessante a sua pergunta. Muitas obras falam de um Brasil que até os anos 1960 havia uma efervescência de otimismo, de uma geração brilhante de pessoas com muitas referências. Sobretudo na Bahia, você pode ver essa junção entre a arte, a arte popular. Havia um grande "abraço" – que nem o Caetano diz, abraço –, um grande modernismo que desde os anos 20 a gente conhece que eu acho que meu pai tentava expressar através do trabalho dele essa brasilidade. Depois, com a repressão, ele foi torturado, passou por um processo de "desprogramação", processo de alienação do mundo; ele ficou com medo de morrer. Foi ameaçado de morte, foi pra Bahia e tentou reconstruir a vida dele, porque ele não conseguiu aguentar as expectativas que ele tinha dentro desse sonho antropofágico, de um país que abraçava todas as culturas, que ao mesmo tempo buscava ser pioneiro, vanguardista, que buscava ser mais intelectual que o alemão, mais lírico do que o francês, mais estruturado do que o americano, sei lá. Mas o mesmo tempo um samba de crioulo doido. Acho que ele buscava uma afirmação, e então ele se deparou com o limite. Eu acho que "O Deus e o Diabo", assim como "O Cristianismo Hoje", que é uma capa que ele fez para a Editora Vozes, também tem a crucificação ali, o desenho muito conhecido do meu pai: o "Inrio", em que ele faz um trocadilho, e segundo ele seria um autorretrato, ele crucificado naquele cenário de efervescência cultural, mas também de repressão política. Então, a ideia política que não parece exatamente política, porque ele não se conformava com aquele discurso bolchevique que ele ouvia na esquerda. Não era exatamente a bandeira dele. Ele foi confundido com isso, naturalmente. Eu acho que colocaram aquele nacionalismo dele, e ele desconstruiu muito daquilo. Eu acho que ele só conseguiu buscar refúgio com um sentido na obra dele,

quando ele mergulhou na ideia do sagrado, da crença em algo superior. Ali que ele conseguiu plenitude. Por isso que suas obras tem muita influência do esotérico. E aí você citou a questão do Gil, tem obras que são irônicas à repressão e à censura. Aliás, tem muitas obras do meu pai sobre isso também, como Caixa Baixa, Opinião Pública... tem muitos cartazes dele que são uma afronta clara, uma brincadeira. Só que, ao mesmo tempo, há muito do macrobiótico, do hinduísmo, muitos movimentos orientais vindo ao Brasil e eles abraçaram tudo isso desde o início. Acho que ao mesmo tempo em que suas obras eram políticas, depois houve uma ressurreição, algo pós-apocalíptico de dentro dele, no que diz respeito a acreditar. A política, na obra dele, sempre teve uma grande crítica a uma indústria cultural que se apropria dos ideais libertadores e libertários, e se apropriam dele para criar mais fetiche consumista... Perde um pouco o valor das ideias quando elas se tornam pasteurizadas. A obra dele teve muito da efervescência antropofágica dos anos 60. Depois do processo da repressão ele enlouquece, vai para o hospício e tudo para ele se desconstrói. Ele mesmo falou para Caetano: "Caetano, aquele Rogério morreu". Ele teve um outro nascimento, ele até se batiza de outro nome, Ragunatha Das.

I - Essa busca espiritual do teu pai sempre acompanhou ele ou foi mais após o processo de tortura e prisão?

D - Digamos que ele se tornou mais... urgente depois que ele foi torturado. Antes da tortura, desde criança, ele sempre estava em uma busca de algo, que ele não sabia exatamente o que era e onde ele ia parar. Meu pai sempre foi muito aberto.

I - Tanto que ele trabalhou na Editora Vozes, que é católica.

D - É! Ele leu a bíblia muito. Meu pai era espiritualista, mas ele sempre teve essa busca. E ele era a pessoa que trazia isso para os tropicalistas. De uma maneira muito inteligente e magistral a presença do divino, do sagrado em toda aquela coisa meio desconstruída, ateísta do socialista. Eu acho que a obra dele é isso: também é política, por ele ter uma profunda crítica. Ele se denominava um marginal, ele não queria entrar no rótulo de artista pop e blábláblá, embora ele sempre quisesse o reconhecimento no trabalho dele. Ele nunca gostou desse lugar classe média. Ele sempre queria estar se renovando nas coisas mais ínfimas. A obra dele é difícil de definir, mas acho que tem uma visão social e espiritual. Acho que sempre foi esse o paradoxo.

I - E ele sempre foi uma pessoa engajada, correto? Ele participou da UNE, com a Revista Movimento...

D - Apesar de eu estar falando isso, tudo que ele mergulhava, ele mergulhava de cabeça. Todos os mergulhos dele eram muito intensos. Sobre engajamento, eu posso dizer que sempre houve força e luta por justiça entre Rogério e seus irmãos. Meu pai era engajado em tudo! Quantos trabalhos ele já não fez pra terreiro de candomblé na Bahia e nem queria cobrar nada. Fazia aquilo e acreditava naquilo. Então, engajamento no sentido de que quando ele acreditava em alguma coisa, ele entrava de cabeça.

I - E uma coisa que eu acho interessante é que justamente nas primeiras páginas da Movimento ele alerta sobre ser "a primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas, reunindo, junto à UNE, estudantes, intelectuais e artistas num trabalho de autêntica elaboração cultural". Em 1968 ele faz os dois projetos de capa, do Caetano Veloso e de Gilberto Gil, em que esses dois artistas propunham um debate exatamente sobre a massa, o popular, visto que eles se apresentavam na televisão, e um discurso político acessível à população fora de uma bolha universitária. Gostaria que você falasse mais sobre esse aspecto, da cultura de massa e como Rogério se posicionava nesse debate.

D - (Risos) Maravilhoso. Caetano disse no "Verdade Tropical" que a primeira pessoa que usou esse trocadilho e fez algum sentido foi meu pai: "Universotário". Meu pai já criticava essa coisa bolchevique, com pensamento de rebanho. Ele nunca gostou do dogmático (pausa) Apesar de muito iconoclasta, ele fazia muitos amigos e influenciava muitas pessoas. Ele destilava aquelas ideias. "Arte

para as grandes massas"; quando era possível. Tenho certeza que Gil e Caetano com a música foram as grandes vitrines, os porta-vozes. Eles cantavam aquelas loucuras. Agora, meu pai, naturalmente, como designer gráfico, procurava um trabalho que tivesse as leis da estética, da beleza, do belo, do simples e, ao mesmo tempo, que reunisse as ideias das formas mais profundas e mais inteligentes para a cultura brasileira. Então eu vejo esse trabalho, de trazer uma visão política ao grande público como uma coisa que só seria possível através dos meios de comunicação em massa mesmo. É um processo inevitável. Mas eu não sei até que ponto era possível que as pessoas entendessem, sabe? Acho que eles procuravam... Que nem o Apocalipopótese, com o samba, em um lugar de passagem... A arte, no meu pai, não sei se tão didático assim, não tinha doutrina, era de discutir. Era pra mostrar. Acho que é uma coisa paradoxal, que nem a bolha universitária.

I - Isso que é uma das coisas interessantes da tropicália.. Não é como Ibiúna ou como os artistas engajados da época. Eles estavam para se mostrar; estavam na mídia, aparecendo nos grandes canais. Porém, também estavam distantes da MPB como já se conhecia. É como se a tropicália vivesse às margens.

D - É uma encruzilhada. Não é uma coisa e nem outra. Meu pai dizia, sobre a educação dele, que ele era um anfíbio. É difícil defini-lo. Caetano dizia que ele era o "desempresário" dele, enquanto Guilherme Araújo era o empresário (risos). Meu pai tinha esse aspecto dialético, para não dizer de antítese. Sempre. Antítese porque ele sempre estava procurando complementar, não deixar a coisa só na bolha. Meu pai se preocupava em complementar as coisas. Que as coisas fossem mais amplas e mais democráticas. Esse é o grande ponto: democracia.

I - E ele sempre se propôs a ser radical.

D - Ele sempre foi um guerrilheiro. Ele viveu uma vida de guerrilheiro quando ele percebeu que não podia mais ter aquele "sonho brasileiro", "brazilian dream", "país do futuro". Ele tinha empregos bons, ganhava muito bem, era um cara muito famoso, respeitado. Quando ele perdeu aquilo, ele percebeu que muitos amigos que ele tinha no Rio de Janeiro eram falsos. Quando ele começou a ser perseguido, as pessoas se afastaram dele. Foi tudo muito cruel e acho que ele se tornou um pouco guerrilheiro, mas uma espécie de guerrilha espiritualista. Mas não no sentido de – precisamos tomar cuidado com o anacronismo das nossas palavras – ... ele vivenciou uma outra forma. Aliás, até mesmo nas peças gráficas dele você vê que ele admirava os próprios guerrilheiros. Meu pai vivenciou isso muito fortemente. Agora, no fim da vida dele, ele dizia que tava crítico a política brasileira, sobretudo ao PT. "O futuro do Brasil ficou nos anos 60". Todas as ideias parecem que ficaram lá. Ele não era totalmente crítico, mas houveram muitas promessas por parte do governo. Era um projeto aqui, que ele ia ser homenageado, mas aí via que foi tudo desviado, que não aconteciam as coisas... Ele tinha um agradecimento político próprio dele ao Fernando Henrique. Muitos direitos trabalhistas aos quais ele lutou foram conquistados. O pai dele tinha convicções de direita. Então, definir meu pai é muito difícil. Ele era super humilde, mas também gostava de coisas mais luxuosas, gostava da cultura americana. Essa contradição é difícil de explicar. Porém, trocando em miúdos, ele gostava da simplicidade da vida. Quanto à guerrilha, ele tinha profunda admiração pela proteção à soberania do lugar. Mas ele teve uma grande frustração. Ele era do contra. Ser desconcertante era a marca do meu pai. Ele acreditava que, em última instância, a coisa mais profunda que um ser humano tem, era a sua espiritualidade. É o ser. É a alma. Ele achava que as pessoas perdiam tempo achando que o mundo era palco dessa revolução. Ele achava que isso tudo se dava em um âmbito muito mais profundo. Não como um franciscano resignado, mas uma visão hinduísta, de que não basta a gente fazer uma revolução no mundo.

I - O que eu sinto é que ele era contrário a qualquer tipo de dogma, um discurso pronto.

D - Perfeito, embora ele tinha seus dogmas. Tipo "não matar". Tinha visões sobre respeito e acredito que muito sofisticadas. Eu diria que, para ele, existiam dogmas e existiam leis básicas. Sei lá, que nem a geometria, por exemplo. Por outro lado, quando ele via os projetos acontecerem, ele percebia que eles se perdiam numa proposta. Ele se fechava. Então, acho que ele sempre buscava o infinito.

I - Como no seu jogo de xadrez.

D - Exato, que ninguém sabe quem ganha, se são as brancas ou se são as pretas. Então, dogmas, para meu pai, ele realmente tinha dificuldade. Ele estudou em colégio de padre quando adolescente. Essa repressão deve ter marcado de alguma forma mas, ao mesmo tempo, ele foi longe: todos os dias ele praticava as orações dele. Pouco antes dele ir ao hospital, ele sempre estava rezando. Ele tinha princípios, mas que não se aplicavam como regras. Iam além disso.

I - E sobre as experiências dele relacionadas à prisão, tortura, reclusão, os episódios de pânico que ele narra no texto "A Grande Porta do Medo"...

D - Até sobre esse texto, tanto ele quanto o "Notas sobre Desenho Industrial", um dos últimos trabalhos que fiz com meu pai – eu não terminei essas coisas que falei – tem algumas correções. Não estão plenamente corrigidos, mas tem anotações do meu pai sobre cada palavra.

I - Este texto foi publicado onde pela primeira vez?

D - Foi publicado, se não me engano...

I - Ou foi em um diário?

D - Foi publicado, foi publicado. Foi de um diário e publicado por seu psiquiatra. Essa pessoa, um belo dia, depois de anos e anos, meu pai tinha queimado todos os textos dele... meu pai tinha uma grande obra literária que ele queimou. Caetano fala sobre isso no seu livro. Ele tinha medo que descobrissem, que o matassem... Ele teve um surto, né?! Foi internado no hospício e tudo mais. "A Grande Porta do Medo" seria um rascunho de um relato dele sobre a tortura, sobre tudo o que aconteceu, os pensamentos dele, sobre a experiência em si e a descoberta da transcendência: quando ele percebeu que todos ali se alimentavam do medo. Por isso que o nome é "A grande porta do medo".

I - Nesse período em que Rogério Duarte ficou afastado, logo depois de sua internação... Ele ficou preso por oito dias. Ele foi internado logo após? Ou ele ficou um tempo...

D - Ele passou pouco tempo, acho que um mês ou dois, depois o irmão dele o obrigou a ser internado. Porque viram que meu pai tava totalmente... Ele andava com uma bíblia debaixo do braço à cavalo andando na rua, barbudo, quase um mendigo na rua. Não foi exatamente depois, não, mas pouco tempo depois. Três meses depois ele... ele... E sobre isso existem as datas precisas, mas ele foi pra Bahia e depois, se não me engano, voltou pro Rio. Mas isso foi oito meses depois, se não me engano. Ele foi internado duas vezes. No Pinel – às vezes me é meio nebuloso falar sobre isso – ele ainda nem tinha família, na verdade. Ele ainda não tinha conhecido minha mãe, são cinco filhos. E depois desse processo de tortura, como ele perdeu tudo, acho que foi quando ele começou a sentir essa alienação, dele estar completamente fora do contexto. Ele já não tava fazendo nada do que ele fazia antes. Ele fazia capas, ele ganhava bem; ele era um designer caro (risos). Um cara que era reconhecido pelo trabalho que ele fazia e sempre fez grandes trabalhos. E acho que quando ele percebeu que perdeu o emprego dele na Editora Vozes, que até hoje tem a revisão do processo de aposentadoria dele. Deram uma aposentadoria mínima pra ele na Anistia. Ele tinha um grande trabalho, né. De diretor... Ele era diretor de criação dessa editora, né. Então acho que demorou um tempo pra que ele percebesse a... que ele se desajustasse completamente. Tem uma música linda que é mais ou menos assim – começa a cantar – "a luz de Deus foi revelada, em uma lente muito fraca...". Ele sempre tocava essa música no violão. Pouco antes dele surtar ele fez essa música: "a luz de Deus foi revelada, em uma lente muito fraca" – tem isso até no livro (se referindo ao livro "Marginália 1" – e essa música mostra essa questão dele ter descoberto a religião, a espiritualidade, pra ele, ele não sentia tanta falta disso e que depois se tornou pra ele imprescindível. Ele não conseguiria viver sem aquilo. E acho que nesse processo, antes dele descobrir, mergulhar mais a fundo nas religiões, ele teve esse surto. Deu uma pirada mesmo. Mas graças a pessoas próximas, que amavam ele, ele, quando ele chegou lá ele conseguiu se endireitar, por

assim dizer. Mas ele foi diagnosticado como esquizofrênico, fez análise por mais de dez anos... É... É... Uma coisa que eu percebi no meu pai, na nossa família e tudo, era que ele tinha muita dificuldade pra lidar com coisas, digamos, é... ele já não conseguia ser tão tradicionalista em relação à ordem, à organização... Ele tinha medo de tudo isso. Então desde então, desde o processo, ele ficou uma pessoa muito mais... muito mais individual. Muito mais "freelancer", digamos assim. Ele virou professor, e depois diretor do Museu de Brasília, mas ele passou um grande tempo da vida dele numa sombra. De... de... (pausa) Mas é isso, o que eu poderia te dizer sobre isso é que o período da tortura mudou a vida dele completamente. Ele descobriu, pra ele, um novo propósito: que seria a busca para uma coisa além da, meramente daquelas ideias (aumenta a entonação da voz) estéticas, artísticas.

I - Qual peça dele você acha que representa melhor essa fase transcendental? Após esse período de hiato criativo, em que ele ficou um tempo sem produzir...

D - Eu chamo de ressurreição. Eu chamo essa fase de ressurreição. A gente brincou biblicamente: a Gênese, que era o sonho antropofágico, depois o Apocalipse, que ele chama de "pesadelo", e por fim ele acorda. Acho que o que representa o "acordar" do meu pai... Acho que a obra toda dele tem muita lucidez. Mas eu diria que.. assim... a "Cúpula", aquela estrutura neodésica, as composições dele que são totalmente inéditas, muitas delas... É... As traduções literárias... Acho que a primeira delas. Ele era um grande tradutor de sânscrito, ele tinha decorado pelo menos uns duzentos versos, conhecia a fundo o negócio. Falar... falar ele não falava, porque não tinha com quem ele falar (risos). Aí eu já não sei, mas... você perguntou a obra que mais representaria (repito a pergunta). Acho que são várias coisas, as cúpulas são algumas delas, estruturas tridimensionais. A coisa do "Musicor"! O "Musicor". O "Musicor" ainda não foi publicado, meu pai queria muito ter publicado, mas o editor não quis. É um trabalho sobre as cores e os sons, partituras musicais... Acho que o grande amadurecimento dele foi quando ele começou a relacionar tudo o que ele fazia com o global. Eu diria que são muitas coisas, assim. Até o símbolo da TVE. Muitas coisas que ele fez como ser humano, eu diria; ele teve família. Nos anos 90 foi quando ele começou a fazer mais cúpulas. Ele, na forma como ele ajudou a família. Teve uma época que ela era muito prejudicada por todo o processo de vida do meu pai, foi prejudicada. Mesmo. Acho que a música, violão, ele compôs muito no violão, ele tocava muito bem violão. Acho que tudo o que mostra essa "volta", não sei nem se como designer, ou talvez como designer, mas não no sentido tradicional, ele buscava... Plenitude. isso ele buscou muito próximo da morte dele. Ele foi ficando cada vez mais sábio, mais tranquilo, mais feliz consigo mesmo, satisfeito, mais pleno. Não precisava de mais nada e... Então acho que essa plenitude foi todo um processo. Se pudesse dizer em obras, diria que são várias. A gente até classifica as obras – se referindo às exposições montadas sobre as obras de Rogério Duarte – como esse período de... (pausa) que são as Cúpulas, os estudos sobre música, ele tem muitos estudos sobre geometria e música, obras abstratas tais como... o próprio xadrez! O xadrez fez ele conquistar a própria vida dele, ele mesmo falava.

I - Ele sempre jogou xadrez?

D - Sempre. E eu sou um discípulo do meu pai. Acabei de disputar duas grandes competições em Florianópolis e tento, tô quase profissional no xadrez. Perto disso é meu sonho, e acho que era o do meu pai também. E... o xadrez pra ele foi fantástico. Ele tinha a ver com a cultura védica. A cultura védica na vida dele teve muita influência. Ela propunha uma junção das coisas. Então o xadrez ensinava muito sobre espiritualidade, sobre como se organizar, estratégia... E aí ele ficava nos processos da justiça quando ele teve que comprovar notório saber... então o xadrez foi também muito importante para ele lidar com o direito, com a luta pela... pela... pela... por reconhecer o que ele realmente sabe, o que ele realmente podia oferecer para as pessoas, né? Como professor. Então, é, o xadrez, a música, o violão, tantas coisas lindas do meu pai nasceram... "Canções do Divino Mestre", acho que é uma obra que mostra bastante essa maturidade, né. 95, Companhia das Letras. Lançou um disco lindo... Acho que são muitas obras, mas eu diria que é meio que regido por Saturno. É difícil perceber isso, mas digo isso pois Saturno é o planeta das modificações lentas e acho que as coisas na vida do meu pai foram acontecendo lentamente, até chegar numa fase em que ele era fazendeiro, tinha as vacas dele, tinha casas pra ele morar e ele podia viver liricamente seus amores, reconstruir tudo

aquilo através da poesia, da literatura. Ele se repartiu em vários cacos, multilados, e... de repente... ele foi se... reconstruindo. Então, na verdade, ele sempre foi muito plural. Sempre. Desde jovem.

I - E ele nunca foi uma coisa só, correto? Era designer, mas também era músico, poeta...

D - Ele dizia que ser designer era ser tudo. Ele dizia que, pra você fazer a capa de um disco, você tinha que aprender sobre música. Pra você aprender sobre tal coisa, uma capa de um livro, você tinha que estudar aquele livro pra fazer a capa. Então meu pai dizia que, pra ele, a profissão fundamental dele era ser designer, porque o designer entende o designio das coisas, o porquê das coisas. A maneira dele ser designer era essa. Todo mundo diz que ele era multiartista, mas na verdade ele era uma coisa só.

I - E quanto à revista "Flor do Mal". Onde ela era distribuída? Era informalmente, mas como que funcionava a sua distribuição? Quem consumia? Foi Rogério Duarte quem fez todo o projeto gráfico de todas as edições?

D - Olha, Flor do Mal, ao que eu me lembro, meu pai fez alguns exemplares. O primeiro exemplar. Tanto que ele fez o texto sobre o Caetano. Mas ele era o chefe! Era essa tropicália mais underground, que tinha uns artistas geniais... Muita gente não conheceu por muito tempo, que hoje se conhece. O Waly Salomão era bem conhecido, mas tinha por exemplo o Dicinho, da Bahia, vários artistas geniais que fizeram... O Lula, que fez o Acabou Chorare dos Novos Baianos... Muitos artistas ali, o – ai meu deus! – o Rio de Janeiro tem o Antonio Manuel...

I - É Fernando Gabeira o nome que você tinha se esquecido!

D - Fernando Gabeira! Isso (risos)! Mas respondendo à sua pergunta inicial, da ressurreição do meu pai, acho que só se deu quando ele foi pra Brasília, a família inteira foi pra lá, depois ele se tornou professor da UnB, e aí houveram muitos projetos "resgatando" Rogério Duarte. Achavam que ele era um caso perdido. Meu pai, pelo caráter da obra dele, pelo personagem que ele era... Caetano dizia: "Rogério, por que você não escreve mais romance?" e aí meu pai dizia: "Em vez de escrevê-los, eu prefiro vivê-los". Ser um protagonista. Isso é maravilhoso! Meu pai viveu tão intensamente a vida dele, uma pessoa que semeou pelos caminhos mais orgânicos e menos... é... pretensiosos. E isso custou a ele um ostracismo profissional. Mas, Flor do Mal: aí começou o processo dele. Ele já havia sido internado, quando ele se conectou com o Hare Krishna – apesar de eu ser suspeito para falar, porque tenho muita influência do meu pai sobre isso – mas todo mundo reconhece na história dele que a vida espiritual foi que salvou a vida dele de uma overdose, de um suicídio. Ele se tornou uma pessoa muito mais engajada nessas causas que ele viu que eram mais fundamentais... questão do meio-ambiente, o pensamento mais intuitivo, que nem tudo era norteadado pela política. Então, a "Flor do Mal", a primeira edição, foi feita pelo meu pai, sim, mas tinha o Dicinho... Na realidade a "Flor do Mal" era um conjunto de artistas, e ele era meio que o chefe de edição. Ele que organizou, mas por mais de uma revista, não foi uma só, não. Mas quando ele tava fazendo a "Flor do Mal" ele ainda tinha uma série de problemas. Pra mim, olhando de uma maneira bem parcial... acho que só nos anos 90 é que você vai ver, realmente. Meu pai dizia que ele era designer, depois parou de ser. Ele até fez capa dos Titãs junto com meu irmão.

I - Uma curiosidade: aquela capa do Caetano, de 1968, ela tem muitas simbologias?

D - Várias! É a beleza segurando o espelho e dando de cara com o horror. Tem a ver com as próprias canções do Caetano, né, o bem e o mal tem medo da maçã, e... tem o contraste entre o horror: o dragão e a bela. Eu tenho entrevistas do meu pai falando exatamente sobre essa capa. Tem uma profunda visão ali sobre a sombra do Caetano, o rosto dele. É uma colagem, tem toda uma questão sobre as cores ali. Se não me engano, uma pessoa fez o desenho e aí ele coloriu... Não me lembro exatamente como foi esse processo.

I - Agora, última pergunta. Qual é o legado que o Rogério deixou para a história do design gráfico brasileiro? Em relação a novas propostas, novas formas de se fazer.

D - Acho que pela riqueza da inteligência e da racionalidade. Do não-compromisso com qualquer tipo de dogma. Pela busca da... não só pela novidade, mas pela verdade. Acho que no design ele inaugurou uma estética inédita. Que tinha referências, mas ao mesmo tempo desconstruiu tudo aquilo. Ele tentava fazer aquilo que tava no contexto dele. Cada lugar é único. E acho que o design do Rogério Duarte fica na história como algo sinestésico. Ele buscava... "Notas sobre o desenho industrial". Ele buscava não criar um fetiche, um uso e uma contemplação; ele buscava todas essas coisas ao mesmo tempo.