

# Ruínas tropicais: pervivência da *Tropicália no filme Durval* *Discos*

Lucas de Sousa Serafim<sup>50</sup>

Carolina da Nova Cruz<sup>51</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

## Resumo

O artigo pretende investigar as repercussões do movimento Tropicália (1967-69) no Brasil dos anos 1990 em diálogo com a atualidade, através da aproximação de textos teóricos e obras de arte tropicalistas com o filme *Durval Discos* (2002) de Anna Muylaert, com destaque para a trilha sonora. O filme se passa numa loja de discos em São Paulo, em que o advento do CD torna a venda de LPs um ato obsoleto e restrito a uma esfera limitada de colecionadores nostálgicos. A trilha sonora, povoada pelas faixas intensas que remetem à Tropicália, contrasta, a princípio, com o espaço privado acanhado da loja de Durval e com a vida pacata dos personagens, à parte da metrópole turbulenta. A partir disso, o trabalho procura examinar diferenças dos contextos culturais da década de 60 para os anos 1990 que, no primeiro momento, foram palco para a criação de determinadas manifestações artísticas e, décadas depois, põem em jogo, através da arte cinematográfica, a permanência de ruínas tropicais: estilhaços de experiências que conservam a potência negativa de questionamento e transformação do presente.

## Palavras-chave

Tropicália. Cinema. *Durval Discos*. Ruína.

---

<sup>50</sup> Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020).

<sup>51</sup> Aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC) no nível de mestrado. Possui bacharelado em Letras português pela mesma instituição.

*É como se a um cavalheiro de cartola, que insistisse em sua superioridade moral,  
respondessem que hoje ninguém usa mais chapéu.  
(Roberto Schwarz)*

Caetano Veloso, quando levado a justificar seu romance-relato sobre a Tropicália, lançado em 1997, sugere que esse período poderia ser considerado remoto ou datado apenas por covardia, por aqueles que temem os conflitos que foram trazidos à tona na década de 1960 e que espreitam enquanto urgência estética e política latente na atualidade (VELOSO, 1997, p. 15). A escrita de Caetano, em *Verdade Tropical*, procura recuperar as tensões e riscos do movimento, através de narrativas que tornam, mais uma vez, presentes os contextos onde resistiam os principais personagens do Tropicália, de maneira a construir uma espécie de testemunho-interrogação sobre o final do século XX e as perspectivas futuras.

*Durval Discos*, filme de Anna Muylaert lançado seis anos depois de *Verdade Tropical*, parece compartilhar tais inquietações; mas colocando-as em jogo através de um procedimento distinto. O modo como as questões da Tropicália permanece – e atravessa o tempo presente – é encenado num ambiente privado, ainda que esteja no espaço imenso da metrópole em final do século (1995), onde o movimento cultural da década de 1960 ressoa, a princípio, enquanto produto e eco, enclausurado numa pequena loja de discos no centro da cidade.

A sequência que apresenta os letreiros – logo após um plano inicial que ilumina um ambiente rural espaçoso e amplo, com cavalos correndo – inscreve a produção cinematográfica de *Durval Discos* no âmago da cidade de São Paulo. Os nomes dos atores, produtores e técnicos são inseridos em placas de trânsito, anúncios publicitários, cardápios de padaria e panfletos caídos em meio ao enorme amontoado de informações, ilustrações e fragmentos urbanos que compõem um passeio pela cidade. O centro de São Paulo, tal como é mostrado na sequência inicial de *Durval Discos*, remete à caracterização construída por Flora Süssekind em relação aos anos que sucederam o golpe de 1964 e tornaram-se ambiente da Tropicália:

Tudo sob a perspectiva por vezes panorâmica, por vezes perigosamente próxima, de um olho-câmera, de um movimento narrativo em fuga, violento, sem fim. E marcado pelo rastro exasperado da modernização perversa, do crescimento urbano desordenado e espetacularizado e da brutalização da política que caracterizaram a vida brasileira pós-golpe militar de 1964 (SÜSSEKIND, 2007, p. 32)

A trilha sonora desta cena é *Mestre Jonas*, cuja letra desloca a narrativa bíblica<sup>52</sup> de Jonas para a história de um homem que decide morar no interior de uma baleia, “por vontade própria” (SÁ, RODRIX E GUARABYRA, 1973). Conforme a letra da canção, dentro da baleia a vida é mais fácil, a tempestade fica de fora, nada parece perturbar o silêncio e a paz; Jonas, entretanto, assinou um papel que o manteria preso na baleia, até o fim da vida. Entoadada numa alegria irônica, a música contrasta com as imagens urbanas dinâmicas, violentas e poluídas, até que a câmera chega na loja “Durval Discos”, onde permanecerá a maior parte do tempo. A loja é mostrada de fora, então Durval e seus discos aparecem pela primeira vez, através da vitrine gradeada. Chega-se, por fim, ao interior da loja, um oásis colorido de discos empilhados, onde um cliente entra para comprar um CD e sai sem encontrar o que buscava.

A partir daí, somos levados a conhecer a rotina pacata de Durval e sua mãe, donos de uma loja de discos num espaço-tempo em que a maior parte dos clientes procuram CDs. A vida dos comerciantes que não vendem é captada por longas tomadas e câmeras predominantemente estáticas, ambientes concretos apreendidos na totalidade dos espaços, na medida em que as pessoas são colocadas pelo enquadramento como objetos entre objetos, incorporados nas cenas das coisas. Há uma continuidade monótona nos planos, reforçada por poucos *closes*. Tais imagens, entretanto, contrastam e conversam com as faixas que ecoam no interior da loja, que sempre mantém um disco girando na vitrola. Os discos, produtos ociosos, conservam na relação com os personagens a potência amorosa de um segredo bem guardado, uma companhia ausente.

Na película há um forte contraste entre o espaço ocupado pelos discos de Caetano Veloso, Elis Regina, Gilberto Gil e Jorge Ben que, duas décadas antes, movimentaram alvoroçados festivais de música popular brasileira, com intensa participação do público<sup>53</sup> e, nos anos 1990, permaneceriam enquanto recordações remotas, artigos de colecionadores

---

<sup>52</sup> Na narrativa bíblica (Jonas 1:17), diante da tarefa designada por Deus, o profeta Jonas foge e acaba sendo lançado ao mar, onde é engolido por um grande peixe que o mantém vivo em seu interior por três dias.

<sup>53</sup> Assim descreve Augusto de Campos, meses depois, o clima no *Festival de Música Popular Brasileira*, de 1967: “(...) um público apaixonado, em pequena parte conhecedores de música popular e, na maioria, torcedores hipno-TV-tizados, acompanhou, telespectante, a classificação das 12 dentre as 36 músicas que foram apresentadas. Com uma ferocidade que até aqui só ocorria nas competições de futebol e da política. Fora do teatro, as reportagens diárias dos jornais, as fofocas do rádio, os palpites e os ‘bolos’. Dentro, um público de torcedores – plebiscito vivo –, julgando as músicas, os intérpretes e o júri, através do ‘sim’ e ‘não’ do aplauso ou do apupo”. CAMPOS, 1974, p. 128.

nostálgicos, como se aquelas vivências nada mais pudessem dizer ao momento presente. A música tropicalista inscrita nos discos de vinil e reproduzida à exaustão no interior da pequena loja expande a energia do local, expondo uma paisagem sonora desprovida de corpos tangíveis no espaço. Entretanto, é também no corpo do artista – constantemente metamorfoseado em objeto artístico – que encena-se o jogo contraditório do movimento tropicalista.

Silviano Santiago, em 1978, teoriza Caetano Veloso enquanto superastro (SANTIAGO, 2000), um ser “naturalmente artificial” em que não se distinguem homem e artista, vida e espetáculo, criador e criatura. Assim, o procedimento tropicalista exigia corpos que se exibissem mutuamente enquanto enunciados, de maneira a criar jogos – entre o espetáculo e o espectador – de sexo e insinuação, flerte e agressividade, mistério e santidade, desacato e fragilidade. A fim de que tal jogo se mantivesse em movimento, o corpo em cena é aspecto fundamental: “o corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música”. (SANTIAGO, 2000, p. 150)

Em meio ao som, no volume comedido das gravações, os clientes da loja passam apressados, num intervalo rápido de uma vida agitada pelos problemas do “aqui-agora”, enquanto a loja Durval Discos se sustenta teimosa num espaço que parece estar resguardado de qualquer tempo.

Ainda assim, a atmosfera intimista que dá lugar às músicas surgidas na Tropicália, e nos anos que a seguiram, revela aspectos importantes do movimento que outrora estavam abafados pelos gritos e vaias do público dentro e fora dos festivais, ou mesmo pela urgência política face à censura e ao exílio. A sensação de deslocamento e discordância diante das relações estéticas e políticas do presente é uma constante na musicalidade, nas letras e na postura das canções tropicalistas que tocam no estabelecimento Durval Discos, tanto nas que partem do interior do movimento, como no verso que se repete em Irene “Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui” (VELOSO, 1969), quanto nas que são produzidas alguns anos mais tarde, como a questão colocada e recolocada pelos Novos Baianos na década de 70:

Não viver nesse mundo  
(por que não viver?)  
Se não há outro mundo (NOVOS BAIANOS, 1972)

A partir do deslocamento poético produzido concretamente pela experiência do

exílio de Caetano e Gil, ressoam notas estrangeiras, de saudade e ausência.

Naquela ausência, de calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir  
Tanta saudade, preservada num velho baú de prata dentro de mim (GIL, 1972)

While my eyes  
Go looking for flying saucers in the sky (VELOSO, 1971)

É inegável, entretanto, que o estrangeirismo colocado em destaque pela ambiência delicada em que soa a trilha de *Durval Discos* não deixava de estar presente no seio do movimento, num exílio ora concreto ora simbólico, *no coração do Brasil*. Afinal, era justamente na abertura para o mundo em sua complexidade, sem deixar de encarar os problemas do Brasil, que o movimento tropicalista surgiu, numa múltipla estrangeiridade:

(os protagonistas do movimento) queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional.

[...]

(esse movimento) tentava equacionar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano (VELOSO, 2008, p. 15).

Não é à toa que Caetano comenta, sobre a experiência do retorno ao Brasil depois do exílio, que se sentia “deslocado e encantado” no Brasil quanto se sentira nos festivais da ilha de Wright, de Glastonbury ou de Bath. (VELOSO, 2008, p. 462)

A Tropicália remontada nos anos de 1995 por *Durval Discos*, portanto, remete ao anacronismo que faz parte do movimento desde seu surgimento e nos anos que o sucederam. Roberto Schwarz, em seu estudo sobre a segunda metade da década de 1960, caracteriza o efeito básico do Tropicalismo justamente pela “submissão de anacronismos (desse tipo), grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil” (SCHWARZ, 2008, p. 104).

Se o movimento Tropicalista, em seu início, levou ao grande público as mais íntimas das contradições, através das misturas inusitadas entre novo e antigo, indústria cultural e música erudita, bossa nova e jovem guarda; é no mínimo irônico que seus discos, vinte anos depois, estejam largados a criar pó nas estantes de uma pequena loja. Posto tal problema, inicia-se em *Durval Discos* uma reviravolta, teorizada por Sandra Fischer como o

“Lado B” do filme.<sup>54</sup>

A recém-contratada empregada doméstica desaparece, foge deixando na casa-loja Durval Discos uma criança, que passa a ser cuidada pela mãe de Durval. A criança movimentava o ambiente da loja: escuta discos inesperados, corre pelos corredores estreitos, demanda objetos de fora. A rotina é alterada drasticamente e surge uma nova dinâmica, alegre e inovadora. Vale lembrar da dinâmica própria dos LP, em que eram inseridas no “Lado A” as faixas com mais potencial de sucesso comercial; contudo pelo seu tamanho, as mídias necessitavam ser preenchidas com outras músicas, por esse motivo, normalmente se colocava no “Lado B” faixas que se alinhavam mais às ideologias ou canções experimentais do artista. O movimento da película nos transporta para essa esfera. Em dado momento, entretanto, Durval e sua mãe descobrem que a criança é vítima de um sequestro e, a partir daí, o ambiente eufórico passa a se transformar, ritmadamente, em opressivo, sufocante e, por fim, enlouquecido.

O enlouquecimento, materializado na personagem da mãe de Durval, é da natureza do espaço: na medida em que elementos de fora começam a ser inseridos – a transmissão televisiva, a intromissão dos vizinhos, brinquedos e, finalmente, um cavalo<sup>55</sup> – o ambiente antes controlado se torna espaço de mistura entre antigo e novo, comichão e terror, urbano e rural, público e privado. Mistura essa que remete, justamente, à estética tropicalista.

Na medida em que o desordenamento e o absurdo tomam conta do estabelecimento Durval Discos, a trilha sonora tropicalista dá lugar à música exegética instrumental, ritmada e pesada. É como se os fragmentos tropicais tivessem sido libertados do enclausuramento dos discos e agora ocupassem todo o espaço, atravessando as relações, potencializando as brechas abertas do cotidiano, causando escândalo e morte: tornando-se, mais uma vez, corpos em cena. O filme empresta o procedimento tropicalista para seu próprio

---

<sup>54</sup> Em seu artigo sobre o filme, Sandra Fischer constrói uma análise psicanalítica em que o “Lado B” se caracterizaria pela crise e libertação do protagonista, na medida em que é a partir daí que há a entrada do desejo na clausura materna da loja de discos (Cf. FISCHER, 2006).

<sup>55</sup> O cavalo, “encaixotado e encurralado no espaço exíguo de um canto da casa”, posto por Sandra Fischer como “cavalo absurdo”, é elemento transformador da tranquilidade doméstica para um espaço de estreiteza inconciliável. Comprado de um catador de lixo no centro da cidade de São Paulo, torna-se um ser ambíguo entre o símbolo majestoso de sua espécie e sua mistura com a vida urbana e a desigualdade da sociedade capitalista. Ao mesmo tempo poética e socio-historicamente situada, forte e fraca, tal signo é interessante para pensar o procedimento de montagem que será trabalhado na relação de *Durval Discos* com a Tropicália. (FISCHER, 2006, p. 7)

movimento cinematográfico: passa a cumprir a tarefa da Tropicália, que pode ser pensada enquanto simultaneidade.

A simultaneidade, fundamental no pensamento construído pelo cinema, é pensada por Flora Süssekind enquanto elemento vital da arte brasileira no final da década de 60, no surgimento da Tropicália. Ela pode ser notada, enquanto imagem-movimento, nos longos planos que apresentam, em *Terra em transe*, “cenas de conjunto, de comício, agitação, com escola de samba, participação de populares, multiplicação de figurantes” (SÜSSEKIND, 2007, p. 40).

*Terra em transe*, datado de 1967, é um filme dirigido por Glauber Rocha. Glauber, por sua vez, entende tal simultaneidade própria do Tropicalismo enquanto uma busca por uma estética nova. Por esse motivo que muitas vezes o movimento é visto como uma espécie de labirinto que abarca ideias tropicais (araras ou plantas), lugares reais (Rio de Janeiro, por exemplo) e imagens diversas (estruturas geométricas, tabuletas de madeira, televisão etc.). Para o diretor, foi uma verdadeira revolução que provocou uma atitude diante da cultura colonial, sem rejeitar a cultura ocidental sobretudo europeia. Algo próximo à ideia de “antropofagia”, tão cara aos primeiros modernistas. Isto é, incorporar o “de fora” com marcas do “de dentro” (SÜSSEKIND, 2007, p. 33).

A Tropicália, por sua vez, incorpora a simultaneidade no seio da arte musical, através da experiência do coro. Os coros que compõem a música tropicalista trocam a ideia de paralelismo pela de simultaneidade, na medida em que são capazes de expor contrários. Conforme aponta Flora Süssekind:

Não eram, portanto, apenas a releitura da antropofagia oswaldiana, a refiguração dramática (em meio à “crise do sonho construtivo”) de algumas proposições características à vanguarda artística (concreta e neoconcreta) dos anos 50, ou um misto de vontade construtiva e “vontade negativa”, submetido, porém, a uma espécie de exasperação, de violenta confrontação com um público de massa e com uma experiência social desalentadora, que “uniam” o grupo da Tropicália e permitiam a intensificação de um diálogo interartístico no Brasil de fins dos anos 60.

Configurava-se, igualmente, então, uma forte consciência das imposições do mercado, do fortalecimento da indústria do entretenimento, da estrelização a que eram submetidos sobretudo artistas ligados à música popular (SÜSSEKIND, 2007, p. 40).

O coro, apontado por Flora, tinha a missão de incorporar a problemática brasileira no nível de revolução diante das imposições mundiais e governamentais. Um coro cujo papel

se assemelha ao das peças teatrais gregas. Ou seja, quando o povo é chamado a participar da expressão artística. O povo é chamado a exercer sua voz.

O período imediatamente posterior à Tropicália, marcado pelo exílio e dispersão de diversos artistas que compõem o movimento, é pensado por Sússekind como uma redefinição radical do lugar do artista que passa de “antropófago a morto-vivo”. Tal deslocamento – uma vampirização do artista tropicalista – substitui o palco de grandes festivais, estúdios e encontros por espaços subterrâneos, secretos, noturnos. De uma arte atenta à multidão, passa-se ao submundo. Nesse momento faz-se necessário, cada vez mais, com mais empenho, a força do coro de outrora. Isso porque há uma inevitável dissipação da experiência simultânea do coro, que caracterizava os primeiros anos do Tropicalismo, substituída paulatinamente por vozes isoladas, ou mesmo por um “rastros vocal gravado”, como ilustrou Hélio Oiticica quando perguntado sobre o que restou da Tropicália nos anos seguintes. O cinema, portanto, ambientado em 1995 por Anna Muylaert, torna-se capaz de escutar novamente o chamado da simultaneidade que havia sido abafado nos anos que seguiram o movimento (décadas de 70 e 80).

Cinema e Tropicália parecem ser íntimos desde os primórdios. Celso Favaretto, em seu estudo sobre a Tropicália, chama a atenção para a influência direta do cinema de Glauber Rocha no início do movimento, ao citar um trecho de uma entrevista de Caetano Veloso em que o músico alega que a Tropicália havia surgido em si no dia em que viu Terra em Transe.(FAVARETTO, 1996, p. 30) Entretanto, Ivana Bentes chama atenção para uma diferença fundamental entre o Cinema Novo e a Tropicália: enquanto o primeiro procurou se afastar da grande mídia, da televisão e da cultura de massa, a Tropicália fez de todos esses elementos material para uma constante “metadeglutição”:

O audiovisual e a mídia (televisão, cinema, rádio, disco, jornal) surgem aí como base tecnológica que fez do movimento a mais bem-sucedida das “vanguardas” brasileiras, um modernismo que triunfou, na sua vertente musical, um movimento de fusão de procedimentos vindos das vanguardas com a dinâmica do mercado, rompendo e se diferenciando dela, sendo ao mesmo tempo incorporado à cultura de massa, absorvido por diferentes campos e discursos, numa metadeglutição (BENTES, 2007, p. 99).

Augusto de Campos, por sua vez, se vale da potência cinematográfica para escrever sobre as canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*:

enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisenstenianas, com seus *closes* e suas

“fusões” (“O sorvete é morango - é vermelho / ôi girando e a rosa - é vermelha / Ôi girando, girando - Olha a faca / Olha o sangue na mão - ê José / Juliana no chão - ê José / Outro corpo caído - ê José / Seu amigo João - ê José”), a de Caetano Veloso é uma “letra-câmera-na-mão”, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual “por entre fotos e nomes” (CAMPOS, 1974, p. 153 – grifos no original).

Se é preciso utilizar o conhecimento cinematográfico para descrever as canções de Gil e Caetano, a recíproca é verdadeira: o conhecimento da Tropicália abre múltiplas possibilidades de aproximação ao filme de Anna Muylaert. O método descrito por Augusto de Campos para a canção *Alegria, Alegria*, uma “colagem criativa de eventos” (CAMPOS, 1974, p. 163), não só se aproxima do cinema em geral pela sua natureza de montagem, mas permite pensar que houve uma colagem da própria Tropicália no interior do filme, em seu caráter múltiplo de arquivo: procedimentos, imagens, rastros vocais.

A Tropicália pode ser pensada a partir da chamada benjaminiana deslocada por Ivana Bentes: “Antropofagia na era de sua reprodutibilidade técnica”, na medida em que faz das transformações trazidas pela técnica material para seu procedimento de devoração, num movimento que mantém viva a contradição entre distância e proximidade, recusa e convivência.

Ainda, é necessário diferenciar a devoração tropicalista da antropofagia oswaldiana. Segundo Celso Favaretto (1996, p. 30), ambas compartilham do imperativo da arte moderna de operar uma revisão radical da produção cultural, se valendo de uma visão “estranhada”, do procedimento de desrealização e constroem uma concepção sincrética de cultura, na qual se vê um “presente contraditório, grotescamente monumentalizado, como uma hipérbole distanciada de qualquer origem” (FAVARETTO, 1996, p. 58). Os movimentos se distanciam, todavia, tendo em vista que a Antropofagia de 1922 cria uma distância entre a matéria a ser deglutida e os procedimentos estéticos que operam a deglutição, enquanto na Tropicália tal distância não existe. Se a primeira cria um ideal metafísico brasileiro a partir da devoração do estrangeiro, na Tropicália o objeto criado é fragmentado e conserva sua concretude e sua discordância interna – vale lembrar do pós-modernismo, vigente na segunda metade do século XX.

Os procedimentos de linguagem trazidos à tona tanto pelo Cinema Novo quanto pelo Tropicalismo não se esvaem, mantêm-se vivos num entre-lugar, um espaço-tempo que tem em uma ponta tais movimentos e na outra suas pervivências. Assim, “carnavalização,

paródia, alegoria, metalinguagem, fusão, colagem, polifonia, câmera-personagem e choques” (BENTES, 2007, p. 100) são procedimentos tropicalistas/cinema-novo vivos em *Durval Discos*, cinema que não procura distância da cultura de massa afora àquela criada internamente pela deglutição dos elementos, postos em choque pela simultaneidade. Assim, em *Durval Discos* misturam-se televisão e discos, ambiente doméstico e metrópole, cotidiano e crime, estaticidade e desordenamento e, por fim, belezas e ruínas.

O contrato de Jonas, “protagonista” da música que introduz o filme e pretendia mantê-lo seguro na clausura, é rasgado; o espaço da loja de Durval é tornado cada vez mais estranho pela inserção dos elementos externos, acaba por ser demolido, na sequência final do filme. A loja Durval Discos é filmada em seu processo de demolição e de transformação em ruínas. Com a longa tomada das ruínas, a música de Luiz Melodia ecoa claramente, num chamado à admiração deste particular estado das coisas, em que o tempo é deixado de lado para que se possa sentir (de novo) algo que permanece, vestir-se de artefatos sem origem:

Tente usar a roupa que estou usando  
Tente esquecer em que ano estamos (MELODIA, 1973)

Incorporada às ruínas de Durval Discos a música volta a soar, com clareza e intensidade. Tal montagem entre imagem de ruínas e música remete à maneira mesma pela qual a Tropicália se inscreve no cinema de Anna Muylaert: como um “gesto que permanece enquanto inscrição”. (Cf. ANTELO, 2016)

Georg Simmel (2016, p. 95) discorre sobre a ruína apontando que a arquitetura pode equilibrar o conflito entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza. Mas, momento em que ocorre a decadência da construção, também ocorre a destruição desse equilíbrio, como se as forças originárias retornassem de onde sempre estiveram e não eram vistas. Nesse sentido:

Mas com isso a ruína se torna um fenômeno mais prenhe de sentido, mais significativo do que os fragmentos de outras obras de arte destruídas. Um quadro que, em algumas partes, tem sua cor esmaecida, uma estátua com membros mutilados, um antigo texto poético do qual foram perdidas palavras e linhas – tudo isso só produz efeito com aquilo que nele ainda é disponível enquanto conformação artística ou a partir do que a fantasia pode reconstruir com esse resto: seu aspecto imediato não é o de nenhuma unidade artística, não oferece nada além de um pedaço determinado de obra de arte diminuída. (SIMMEL, 2016, p. 95-6)

Assim, a ruína revela que aquelas forças originárias já são outras forças e formas

novas, nutridas tanto pela natureza quanto pelo espírito. Somente na ruína que pode-se sentir a vitalidade do equilíbrio revisitado tanto pela arte quanto pela natureza.

Como procedimento para encontrar os fragmentos da Tropicália que ecoam no filme e reverberam na atualidade, foi preciso reconhecer a potência da Ruinologia no pensamento sobre as artes em sua relação com a sociedade: algo que o filme *Durval Discos* parece ter intuído e realizado enquanto imagem concreta, na sequência final.

A Tropicália, vista sob os olhos do estudo das ruínas, na leitura feita por Raul Antelo a partir de uma “arqueologia da arqueologia” de Giorgio Agamben, pode ser pensada enquanto rastro que, ainda que tenha origem possivelmente verificada, já está liberta dela e resta enquanto marca, que se concretiza em arquivo. Os discos de Durval funcionam como arquivos sonoros, rastros de coros longínquos que, quando libertos de sua origem demarcada e devolvidos à simultaneidade, ao corpo e à cena-acontecimento pelo cinema de Anna Muylaert, ressoam enquanto urgência estética e política na São Paulo de 1995 montada em 2002.

À contramão de reconstruir positivamente as origens de um movimento que parece já ter nascido enquanto fragmento, cabe aqui o procedimento negativo de escutar a emergência dos problemas de hoje junto às ruínas tropicais.

## Referências

ANTELO, R. **A Ruinologia**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.

BENTES, I. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, C. (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 99-128.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e atual. no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

CAMPOS, A. Festival de Viola e Violência. In: \_\_\_\_\_. **O Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DURVAL Discos. Direção: Anna Muylaert. Produção: Sara Silveira. São Paulo: Europa Filmes, 2002. (93min.)

FAVARETTO, C. F. **Tropicália: alegria, alegria**. São Paulo: Ateliê editorial, 1996.

FISCHER, S. Durval discos: interiores devassados. In: **Caligrama (São Paulo. Online)**. v.2, n.3, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64722>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

GIL, G. **Back in bahia**. Philips Records, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WiWqurKRkcs>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

MELODIA, L. **Pérola negra**. Philips Records, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bJkYc7VeCc>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

NOVOS BAIANOS. **Besta é tu**. Som Livre, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C2ZpKzDkRJA>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SÁ, RODRIX E GUARABYRA. **Mestre Jonas**. Som Livre, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-x86iiozsc>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SANTIAGO, S. Caetano Veloso enquanto superastro. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 143-163.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-4969. In: \_\_\_\_\_. **O pai de família e outros estudos**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 70-111.

SIMMEL, G. A Ruína. Tradução de Antonio Carlos Santos. In: ANDRADE, A. L.; BARROS, R. L.; CAPELA, C. E. S. (orgs.) **Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente**. Florianópolis: EdUFSC, 2016, pp. 93-101

SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, C. (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 31-58.

VELOSO, C. **Irene**. Philips Records, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QvA88rtgF6o>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **London, London**. Philips Records, 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v3Xngs4VuoU>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

## TROPICAL RUINS: TROPICALIA'S SURVIVAL IN DURVAL DISCOS

### **Abstract**

The paper aims to investigate the repercussions of the Tropicália movement (1967-69) in 1990s Brazil in dialogue with the present, through the approximation of theoretical texts and tropicalist works of art with the movie *Durval Discos* written and directed by Anna Muylaert (2002) highlighting its soundtrack. The film is set in a record store in São Paulo, where the advent of the CD makes the sale of LPs an obsolete act restricted to a limited sphere of nostalgic collectors. The soundtrack, populated by the intense tracks reminiscent of Tropicália, contrasts at first with the shy private space of Durval's shop and the quiet life of the characters, apart from the turbulent metropolis. From that, the work seeks to examine differences of cultural contexts from the 60s to the 1990s that, at first, settled the creation of certain artistic manifestations and, decades later, put into play, through film art, the permanence of tropical ruins: shards of experiences that preserve negative power of questioning and transforming present time.

### **Keywords**

Art. Tropicalism. Cinema. *Durval Discos*. Ruins.

---

Recebido em: 22/08/2019  
Aprovado em: 30/08/2020