

**Quatro vezes Lindonéia: da nova figuração e do tropicalismo nos anos 1960
à poesia dos anos 1970**

**Four Times Lindonéia: from the New Figuration and Tropicalism in the
1960s to the Poetry of the 1970s**

Patrícia Anette Schroeder Gonçalves¹

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo acompanha a manifestação visual, audiovisual, cancional e poética da personagem Lindonéia em quatro momentos: sua concepção em *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*, obra de Rubens Gerchman (1966), sua presença em *Ver ouvir*, curta-metragem de Antonio Carlos da Fontoura (1966), sua reinvenção em “Lindonéia”, canção de Gilberto Gil e Caetano Veloso na voz de Nara Leão (1968), e sua menção em “Cidade maravilhosa”, poema de Armando Freitas Filho (1979). Apesar dessa intertextualidade frutífera entre a chamada nova figuração e o tropicalismo musical, Lindonéia foi pouco abordada pela crítica. Lançando mão de algumas sugestões das leituras de Celso Favaretto (2007) e de Marcos Napolitano (2018) sobre a canção tropicalista, a interpretação que aqui se desenvolve observa que Lindonéia se espraia nesses trabalhos como uma figura que concentra tanto as esperanças difusas de uma modernização econômica brasileira quanto a frustração dessas expectativas, transformadas em miragem para a personagem negra e suburbana que morre ainda jovem e bela, desprovida de futuro.

Palavras-chave: Lindonéia; Rubens Gerchman; Antonio Carlos da Fontoura; Tropicalismo; Armando Freitas Filho.

Abstract: This article traces the visual, audiovisual, musical and poetic manifestations of the character Lindonéia in four moments: her conception in *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*, a work by Rubens Gerchman (1966); her presence in *Ver ouvir*, a short film by Antonio Carlos da Fontoura (1966); her reinvention in "Lindonéia", a song by Gilberto Gil and Caetano Veloso sung by Nara Leão (1968); and her mention in "Cidade maravilhosa", a poem by Armando Freitas Filho (1979). Despite this fruitful intertextuality between the so-called new figuration and the musical Tropicalism, Lindonéia's figure has been scarcely addressed by critics. Drawing on insights from Celso Favaretto's (2007) and Marcos Napolitano's (2018) readings of the Tropicalist song, the interpretation developed here observes that Lindonéia sprawls across these works as a figure encapsulating both the diffuse hopes for Brazilian economic modernization and the disappointment of these expectations, turned into a mirage for the black suburban character who dies young and beautiful, devoid of a future.

Keywords: Lindonéia; Rubens Gerchman; Antonio Carlos da Fontoura; Tropicalism; Armando Freitas Filho.

Recebido em 28 de junho de 2024.

Aprovado em 19 de novembro de 2024.

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), mestra em Culturas e Identidades Brasileiras pela USP, graduada em Letras pela USP.

Introdução

Cruzamentos entre as artes visuais e a canção popular foram muito frequentes e produtivos nos anos 1960 no Brasil. Um dos mais evocados, sem dúvida, é o vértice que acabou por nomear a canção de Caetano Veloso de fins de 1967, “Tropicália”, também presente no apelido “tropicalismo”, batismo de Nelson Motta do começo de 1968. Trata-se, lógico, da obra *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, labirinto ambiental que dava em uma televisão ligada, cujo título foi sugerido pelo cineasta Luís Carlos Barreto a Caetano para nomear também sua canção.

Oiticica concebeu seu penetrável para que o espectador se tornasse um caminhante, a percorrer, sobre areia e pedras de brita, a trilha tropical recortada pelas placas. Para ele, a experiência incorporava “a sensação de que se estaria de novo *pisando a terra*”, percepção que Oiticica tinha ao deixar para trás o asfalto e subir a favela: “o percurso de entrar, sair, dobrar ‘pelas quebradas’ da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro” (OITICICA, 1986, p. 99, grifos no original).²

Do mesmo período, outra interdiscursividade digna de nota é Lindonéia, personagem visual concebida por Rubens Gerchman em 1966 que se desenvolveria no diálogo entre Nara Leão, Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1968. E tanto quanto a vivência nos morros do Rio de Janeiro foi importante para a concepção de Oiticica, *Lindonéia, ou a Gioconda do subúrbio* (1966) foi resultado de uma paixão de Gerchman por uma passista da Mangueira, um biografema transmutado em personagem visual e ficcional, guardando da vida a qualidade de “um amor impossível” – como inscreveria o artista em sua obra (MAGALHÃES, 2013, p. 88).

Lindonéia, porém, talvez não parecesse de partida uma ideia, como a tropicália de Oiticica, e tampouco foi declinada em ismos. Quem sabe por isso esse assunto não tenha recebido a mesma atenção e o aprofundamento que os comentadores do tropicalismo e das artes visuais dos anos 1960 destinaram ao intertexto com Oiticica. Mas, assim como tropicália, ideia que é mais feixe que vértice, por ter sido encontro e passagem de

² As tais caminhadas de Hélio Oiticica pelo morro se iniciaram em 1964 e marcaram intensamente sua obra e sua vida. Essa dupla influência, na obra e na vida, pode ser vista na ocasião em que Oiticica levou a escola de samba da Mangueira para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde foi barrada; e, por outro lado, no fato de que Oiticica se tornou passista da Mangueira, por exemplo, quando “ninguém de sua origem social ia sequer aos ensaios ou desfiles” (COELHO, 2015, p. 262).

inúmeros vetores das artes dos 1960, Lindonéia é um ponto de interseção por que atravessam ainda outras linhas mestras, uma vez que a personagem de Gerchman, além de ser cantada por Nara Leão, aparece ainda em *Ver ouvir*, curta-metragem de Antonio Carlos da Fontoura (1966), e em “Cidade maravilhosa”, poema de Armando Freitas Filho (1979).

Neste artigo³, buscamos alinhar as aparições sempre fugidias de Lindonéia nesses quatro momentos. Observadas em conjunto, as figuras de Lindonéia entre o fim dos anos 1960 e o fim dos 1970 podem ser vistas como variações *pop* que condensaram o interesse de artistas das classes médias por figuras suburbanas, populares e melancólicas, situadas entre a violência urbana e o desejo pelo consumo – polos complementares nos anos de ditadura civil-militar no Brasil.

1. Trágica Mona Lisa, do subúrbio ao jornal

No catálogo da exposição Nova Objetividade, inaugurada em abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hélio Oiticica (1986, p. 84-98) reiterava que a geração de artistas ali reunida não compartilhava de um dogma, como nos movimentos de vanguarda do início do século XX, e no entanto tinha um eixo estético comum, pois tendia a privilegiar o objeto, negando ou superando o quadro de cavalete.

A obra do carioca Rubens Gerchman foi uma das responsáveis por sugerir a Oiticica esse novo realismo que se manifestava no objeto (OITICICA, 1986, p. 111). Em 1966, por exemplo, Gerchman tinha apresentado uma performance, chamada *Mala do homem subnutrido*, durante a qual retirava de uma mala objetos diversos, cartazes com frases, fotografias, uma ilustração de Chacrinha e feijão – este, para ser atirado contra as pessoas presentes na Galeria G-4 em Copacabana. A relação entre a mala do migrante subnutrido e a cultura de massas brasileira aqui já se expunha: a fome dos expropriados do capital se complementava à violência patente do consumo no programa televisivo durante o qual Chacrinha perguntava: “Quem quer bacalhau?”, e em seguida jogava o produto de luxo contra a plateia.

³ Este artigo é um desdobramento de um dos ensaios que compuseram minha tese de doutorado (GONÇALVES, 2023).

Em 1967, *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*⁴ (concebida em 1966) seria a obra de Rubens Gerchman escolhida para compor a mostra Nova Objetividade. Embora pouco se entendesse com a categoria de quadro de cavalete, *Lindonéia* era de



tridimensionalidade mais tímida que a performance antes lembrada ou que outras obras-objeto do mesmo período, como *Baleira caixa de morar* (1966) e *Elevador social* (1966).

⁴ A obra de Gerchman de que tratamos aqui foi reproduzida em várias versões e tamanhos, e ainda foi nomeada de maneiras diversas, às vezes como *A bela Lindonéia* (GERCHMAN, 2013, p. 65), outras, como *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios* (GERCHMAN, 2013, p. 30, *passim*), e ainda *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio* (Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio). Optamos pela última designação, adotada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Figura 1. *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio.*

Fonte: Rubens Gerchman, 1966. Adesivo refletivo, espelho bisotado, acrílico, serigrafia sobre papel, tinta e fita adesiva sobre aglomerado, 61 x 61 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto: Vicente de Mello, s. d.

No centro de um aglomerado quadrado, monocromático em amarelo alaranjado, vemos a serigrafia de um rosto de mulher séria, de olhar fixo em nós. “Lindonéia” é a palavra que se lê no seu colo. Em um arco assimétrico acima dela, a frase “UM AMOR IMPOSSÍVEL”; abaixo dela, na mesma fonte e no mesmo tamanho, “A BELA LINDONÉIA”; e em tamanho bem menor, uma última frase embaixo, “DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE”. Um objeto se insinua, porém, entre a mulher e as palavras: uma moldura de espelho bisotado se incorpora à obra num típico *ready-made*, consonante com as frases, que parecem achadas em manchetes da imprensa marrom.

Enquanto o indivíduo-homem se diluía no anonimato das massas na *Mala do homem subnutrido*, aqui a passagem parece ser entre o público e o privado, transição observada pelo crítico Paulo Sérgio Duarte: “Entre o universo público do texto jornalístico e a intimidade do rosto encontra-se o mundo doméstico da moldura decorada” (2013, p. 70).

A personagem, que poderia ser anônima, é nomeada duas vezes, dentro e fora da moldura. Essa última, por seu turno, parece ser a maior responsável por remeter nossa Gioconda aos subúrbios do Rio de Janeiro – subtítulo, aliás, atribuído a Mário Pedrosa (MAGALHÃES, 2013, p. 88).

O universo privado, como bem notou Duarte, é mais especificamente doméstico; e para vários comentadores, o jogo irregular de luz e sombra na gravura evoca hematomas, sugerindo que aquele ambiente fosse violento (DUNN, 2009; SANT’ANNA-MULLER; MEURER, 2011; LOZA, 2017). A bela moça ficcional, cujo destino trágico foi morrer aos 18 anos, seria então interpretada como vítima daquele amor impossível, ou, em termos mais atuais, de um feminicídio.

Por outro lado, a irregularidade de seus traços e sombreados se repete em várias das figuras de Gerchman do período. No conjunto mais amplo de sua obra, o estilo empregado nessas formas parece sobrepor diversos ângulos e momentos na representação

de um mesmo objeto ou personagem⁵. Em sentido complementar, o trabalho exposto na mostra Nova Objetividade joga com diferentes temporalidades, uma vez que o *pop* do alaranjado concreto e da serigrafia convivem com o *art déco* da moldura decorada. Tal contraste é bastante fecundo em *Lindonéia* e não parece encontrar outros exemplos nos trabalhos de Gerchman da época. Se o mesmo efeito de figuras pintadas ou serigrafadas em preto sobre um fundo laranja se veria em *Assegure seu futuro* (1967) e em *O sr. está intimado a deixar de ser triste!* (1968), a escala temporal da moldura, que questiona a atualidade do *pop*, é ímpar na *Gioconda do subúrbio*.⁶

Daniel Loza (2017) já reparou que a experiência de estar diante de *Lindonéia* também acrescenta à obra nossa própria imagem refletida ao redor da personagem. Assim, tanto a moldura espelhada quanto a irregularidade dos jogos de luz e sombra da gravura parecem tornar estranho o familiar, como um rosto conhecido que achamos diferente, devido à inversão ótica do espelho ou de uma fotografia. Nesse jogo de imagens refletidas, o/a espectador/a vê a personagem de Gerchman cercada por si mesmo/a e por transeuntes do museu, do mesmo modo que a história individual de Lindonéia é uma entre tantas tragédias cotidianas que visitam os periódicos. Um amor impossível entre outros.

Antes de chegar ao MAM em 1967, Lindonéia foi filmada no curta-metragem *Ver ouvir* (1966), dirigido por Antonio Carlos da Fontoura, com fotografia de David Zingg. Os dois verbos do título do filme se explicam pelo exame visual e narrativo das obras de três jovens artistas e de seus discursos, numa colagem criativa que dribla com destreza os lugares-comuns do documentário, forjando sentidos audiovisuais junto com os artistas que vemos-ouvimos.⁷

⁵ Um pouco à maneira do cubismo, embora também houvesse uma nota expressionista nas figuras de Gerchman (cf. *A cidade*, 1965, *Carnê fartura*, 1966, *Assegure seu futuro*, 1967 e *Os desaparecidos*, 1968).

⁶ Em 1973, Gerchman incluiria novamente a moldura decorada para a capa de *O banquete dos mendigos*, *long-play* do concerto organizado por Jards Macalé na efeméride de 25 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos (e duramente censurado pela ditadura). O contraste entre o desenho e a moldura não se repete, porém, já que no interior desta se vê *A última ceia* de Da Vinci. De todo modo, é eloquente a citação à Lindonéia, já em chiste comparada com a *Mona Lisa* de Da Vinci.

⁷ Notem-se os dois títulos que há no título: “ver ouvir” e “ver ou vir”. Essa mesma duplicidade, na década de 1970, seria também explorada, e mais de uma vez, por Torquato Neto (1982). Nuernberger (2020, p. 32), analisando o sintagma “ver ouvir” nos poemas de Torquato (nos quais há outras implicações), observa que “a disjunção de ‘vir ver ou/vir’ sugeria uma atitude de maior aproximação (‘vir’) ou algum afastamento (‘ver’)”. Aproveitando a ideia de Nuernberger, podemos reparar que, no nome do filme de Fontoura, o movimento é de aproximação, já que “ver” é alternativa secundária, uma vez proposto o “vir”, um chamado para participar. No caso do curta, também, a justaposição das obras com as falas de seus artistas e ainda suas obras passeando pela cidade parecem reforçar o sentido do convite, das obras abertas na cidade, por ela e para ela.

Os trabalhos de Roberto Magalhães, Antonio Dias e Rubens Gerchman são filmados (e interpretados) por Fontoura em três partes separadamente. Mas há um fio a conduzir o curta: cada um a seu modo, os artistas existem não só em suas obras, como também em seu corpo na cidade maravilhosa. Com Roberto Magalhães, vamos à praia e a um parque de diversões e o vemos pintar o rosto com tintas. Com Antonio Dias, quase sempre vestindo uma máscara assustadora como as de seus personagens, andamos de bondinho e visitamos uma exposição numa galeria de arte. Com Rubens Gerchman e seus trabalhos, andamos entre passantes pelas calçadas do centro do Rio de Janeiro.

No filme de Fontoura, Gerchman aparece de pé ao lado de uma banca. Segurando um jornal e olhando para a câmera, ele se apresenta: “Meu nome é Rubens Gerchman, tenho um metro e setenta de altura, minha carteira de identidade é 1566166. Sou pintor” (VER, 1966, transcrição nossa). Nós o acompanhamos então em seu ateliê e lá flagramos pela primeira vez *Lindonéia*, entre outras obras e recortes de fotos de jornais afixados nas paredes. Em voz *off*, Gerchman continua a falar de seu trabalho:

Tenho 24 anos. Pinto desde os 14. No começo, eu achava que, me fechando no meu ateliê, rodeado de todos os objetos que me impressionavam, eu poderia trabalhar na mais total solidão. Percebi depois que meu trabalho chegava aos outros, que um monte de coisas que me preocupavam diziam respeito a muito mais gente. A realidade coletiva, a solidão individual – isso me preocupa (VER, 1966, transcrição nossa).

Ouvimos as últimas frases da citação acima enquanto vemos Gerchman de frente à *Baleira caixa de morar* (1966), trabalho composto pelo recipiente giratório de vidro para guardar e expor balas e doces, objeto antigamente onipresente em botecos e mercearias. Dentro de cada pote, o artista expõe cabeças de bonecas pintadas em cores vivas, foscas ou metálicas.

Dos rostos inexpressivos e idênticos das bonecas infantis girando na baleira, Fontoura corta para *takes* externos que mostram rostos de manequins coloridos em primeiríssimo plano. Os manequins reproduzem homens adultos brancos, ainda que pintados em várias cores. Todos eles são expressivos, ao contrário das bonecas de Gerchman; alguns são sorridentes, outros exibem, em seus olhares congelados, expressões entre inquietas e sonhadoras.

Abrindo o plano para a vitrine no centro da cidade, a câmera mostra que essa meia dúzia desses promissores simulacros está espremida em uma vitrine para vender camisas. Primeiro apreendida nas bonecas infantis em suas caixas móveis de morar, depois nos bustos perturbadores das lojas no centro do Rio de Janeiro, essa representação da

humanidade aprisionada no consumo acompanha visualmente a preocupação do jovem artista carioca com a redução da experiência urbana coletiva à soma de solidões individuais. Esse enquadramento do cineasta soa portanto como uma verdadeira interpretação, uma observação similar à de Mário Pedrosa naquele mesmo ano de 1966, para quem a arte de Gerchman fala “diretamente a linguagem do coletivo urbano, onde todos mergulhamos, dormindo ou acordados, conscientes ou aturdidos” (PEDROSA, 2007, p. 101).

Em seguida, um homem negro anda pela rua em direção à câmera, tirando sua identidade do bolso e a mostrando a nós. A voz de Gerchman continua sua apresentação, desde as cenas no ateliê até esta:

Leio muito jornal. É onde eu recolho a maior parte do meu material de trabalho. Abro o jornal e dou de cara com a história do João, que fez o impossível para virar manchete, para deixar de ser um desconhecido, ou apenas número de carteira de identidade. Sinto suas aflições, ódios e paixões – sua imensa solidão (VER, 1966, transcrição nossa).

O trecho acima citado convém particularmente para pensarmos em Lindonéia, personagem que consegue o improvável, isto é, a atenção das manchetes para seu trágico amor impossível. A fala de Gerchman lembra também um poema de 1946 de Carlos Drummond de Andrade, “O desaparecimento de Luísa Porto”, em que o eu-lírico comenta o grande número de desaparecimentos de pessoas na cidade do Rio de Janeiro e a muitas vezes cruel passagem da posição de leitor de jornal para assunto de suas páginas:

[...] Somem tantas pessoas anualmente
 numa cidade como Rio de Janeiro
 que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.
 Uma vez, em 1898
 ou 9,
 sumiu o próprio chefe de polícia
 que saíra à tarde para uma volta no Largo do Rocio
 e até hoje.
 A mãe de Luísa, então jovem,
 leu no Diário Mercantil,
 ficou pasma.
 O jornal embrulhado na memória.
 Mal sabia ela que o casamento curto, a viuvez,
 a pobreza, a paralisia, o queixume
 seriam, na vida, seu lote
 e que sua única filha, afável posto que estrábica,
 se diluiria sem explicação [...] (ANDRADE, 2009, p. 281-282).

A questão dos desaparecidos, bastante significativa em um país pós-golpe militar, aparece em vários quadros de Gerchman dos anos 1960. No curta de Fontoura, vemos *Os desaparecidos 2* (1966), *Carnê fartura* (1966) e *Concurso de Miss* (1965) vagarem pelas

ruas da capital da Guanabara, entre os transeuntes – majoritariamente homens negros –, que ora mostram à câmera sua carteira de identidade, ora contam suas próprias visões sobre as pinturas de Gerchman. Assim como nos revela o curta-metragem e como ouviremos na canção de Caetano e Gil, vemos que os desaparecimentos compõem um painel mais amplo da matéria popular urbana para Gerchman, ao lado de um consumo precarizado a prestações (*Carnê fartura*) e dos concursos de beleza (*Concurso de Miss*).

Figura 2. *Os desaparecidos 2* em *Ver ouvir*.



Fonte: *Frame* do curta *Ver ouvir*, de Antonio Carlos da Fontoura (1966).

Quando ainda vagamos pelo centro do Rio em *Ver ouvir*, um bolero começa a tocar. É “Sentimental demais”, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, fonograma de 1965 muito popular na voz de Altemar Dutra. O cantor-galã capixaba esteve quase sempre presente nas paradas de sucesso das rádios cariocas e paulistanas a partir de 1963 e, em janeiro de 1966, era equiparado pela *Revista do Rádio* a Elis Regina, como “os dois grandes ídolos da atualidade” (PAIVA, 1966, p. 21).

Acompanhando o bolero ultrarromântico, um *take* enquadra em primeiro plano o rosto de um menino sentado na calçada, recostado em uma árvore, fixando o olhar ao longe, com as sobrancelhas franzidas. Em seguida, é a obra *Lindonéia* que encaramos em *close up*, num primeiro momento só de seu rosto, sem a moldura ou as frases. Suas sobrancelhas inquiridoras ou preocupadas se acentuam na montagem que a revela logo após o menino, lembrando ainda as perturbadoras expressões dos manequins antes capturados por Fontoura. O plano fechado em *Lindonéia* dura todo o segundo verso da

canção na voz de Altemar Dutra. Quando a guitarra é dedilhada ao fim do segundo verso, o plano abre para o quadro inteiro.

Sentimental eu sou
Eu sou demais
Eu sei que sou assim
Porque assim ela me faz

As músicas que eu
Vivo a cantar
Têm um sabor igual
Por isso é que se diz
Como ele é sentimental

Romântico é sonhar
E eu sou assim
Cantando estas canções
Para quem ama igual a mim

E quem achar alguém
Como eu achei
Verá que é natural
Ficar como eu fiquei
Cada vez mais sentimental
(DUTRA, 1965, transcrição nossa).

Para os ouvidos atuais, o sentimentalismo confesso de Altemar Dutra soa mais antiquado do que ele era em 1965. O arranjo desse bolero, como dissemos, tem guitarra elétrica e teclados, o que certamente arejava o gênero que até a década anterior era bem mais camerístico e frequentemente acompanhado de orquestras. Ao trocar violinos e sopros por instrumentos elétricos, o bolero recebia uma atualização *pop* que a indústria fonográfica realizava com vários dos gêneros mais populares no Brasil.

Lindonéia ganha em sentido com o acompanhamento do bolero proposto por Fontoura, pois o cenário daquele amor impossível se imagina ao som de um eu-cancional que, tendo encontrado alguém à altura de suas idealizações, se torna cada vez mais sentimental – e no entanto, é tomado por um romantismo patentemente melancólico. Assim, a já mencionada união do *art déco* do subúrbio com o bloco de cor laranja no quadro de Gerchman rima à perfeição com o ritmo tradicional cubano arranjado com os instrumentos mais modernos do período.

Enquanto durarem a canção e uma última fala de Gerchman em voz *off*, serão filmadas várias outras obras suas que transitam entre o anonimato e o lirismo nas grandes cidades: *Correio sentimental*, *Eu te amo*, *As professorinhas*, *O rei do mau gosto*, *Caixas de morar*, *Ônibus*, *A caixa do homem só*. Mais uma vez, o melancólico bolero escolhido

para trilha sonora do curta-metragem de Fontoura não poderia ser mais propício para o ambiente sonoro dos quadros de Gerchman. Estes, por um lado, examinam as páginas policiais do jornal – as notícias de desaparecidos – e, por outro, flertam com os anúncios de pessoas solteiras em busca do amor e com os classificados de imóveis e empregos. Em suma, nas obras de Gerchman, os pequenos retângulos mal diagramados nas gazetas, colados uns contra os outros, são análogos e tão desconfortáveis quanto os passageiros nos ônibus lotados ou os habitantes nos pequenos apartamentos, comprimidos nos novos prédios da Guanabara.

A colagem do bolero e de *Lindonéia* no curta-metragem de Fontoura, sem dúvida um ensaio audiovisual perspicaz sobre o horizonte conceitual de Gerchman, seria também esquadrihada na canção encomendada por Nara Leão a Caetano Veloso e Gilberto Gil, que a seguir interpretaremos.

2. Desaparecida na cidade nem tão maravilhosa

Quando analisamos os trabalhos de Rubens Gerchman no período aqui abordado, visitando por exemplo o seu estúdio no curta de Antonio Carlos da Fontoura, percebemos que eles se voltavam a “descrever o viver coletivo de sua cidade desde o ônibus aos ‘apartamentos’, do vidro de balas dos botequins às marmitas do ambulante comer proletário” (PEDROSA, 2007, p. 306).

Lindonéia, de outro modo, expõe uma individualidade narrativa e nomeada, entre outras obras de viver mais anônimo e compartilhado. Por isso mesmo, desperta interesse que Nara Leão, ao visitar o estúdio do artista, tenha pedido para comprar esse trabalho em particular. Recebendo a negativa de Gerchman, Nara Leão teria ligado a Gil e Caetano e descrito a obra, encomendando uma canção que nela se inspirasse. Portanto eles teriam composto – Gil, a música, e Caetano, a letra – sem ver a imagem (O MUNDO, 2001).

Por sua vez, Caetano (2017, p. 284-285) diz em seu ensaio autobiográfico que o desaparecimento de Lindonéia estava já no título do quadro de Gerchman, confusão que talvez se explique pelo relato de Nara Leão, que se recorda de ter, ela mesma, juntado a personagem visual à seção de desaparecidos:

[...] eu pedi pro Gil fazer uma música em cima desse quadro, que foi ‘Lindonéia’, porque... eu não sei por que razão, mas eu tinha lido alguma notícia, essas coisas de jornal, de crônica policial, eu leio bastante. Crimes, desaparecimento, tal, [é uma] coisa que eu curto, que eu acho muito estranho. E esse tipo de problema, de gente que

some, eu acho uma coisa muito impressionante. E eu juntei isso com o quadro do Gerchman, que eu achei realmente muito bonito (LEÃO, 1977, transcrição nossa).

Como se vê, Nara Leão foi fundamental para que o diálogo dos tropicalistas com Gerchman tenha tido mais frutos que a contribuição deste para a capa do disco conjunto *Tropicália ou Panis et circencis* (1968). E Nara foi ainda crucial para a sugestiva alteração quanto ao fim da personagem que aqui acompanhamos:

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss, linda, feia
Lindonéia desaparecia

Despedaçados
Atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor

Lindonéia, cor parda
Frutas na feira
Lindonéia, solteira
Lindonéia, domingo
Segunda-feira

Lindonéia desaparecida
Na igreja, no andor
Lindonéia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho
Mas desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida

Despedaçados
Atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar
Vai me matar
Vai me matar de dor
(LEÃO, 1968, transcrição nossa).

Não deixa de ser impressionante, para um letrista que não conhecia Gerchman à época, a coincidência de imagens gerchmanianas: à bela Lindonéia se reúnem as *miss*, os desaparecidos, os fotógrafos, os carros na rua, os solteiros dos correios sentimentais, a solidão... Nessa cidade tão povoada quanto abandonada, é verdade que a morte presente no quadro extravasa também para os versos, nos cachorros atropelados, nas frutas que sangram, na solidão que ameaça matar de dor o eu-cancional, no “outro lado da vida” e na própria letra-morta que representa o desaparecimento de uma personagem; obstruída, no universo poético, qualquer chance de procura, qualquer comoção pública.

É interessante outro aspecto ainda do contexto de produção da canção: o de uma imagem que não foi vista, mas descrita por Nara. Essa imagem sem imagem encontra de algum modo correspondência na letra da canção, que é bastante visual, sem que a personagem seja realmente apreendida, no entanto, já que não só desaparece, como não se reflete no espelho – assim como aconteceria com a personagem Macabéa (LISPECTOR, 1998). Macabéa e Lindonéia compartilham muitas qualidades, aliás, inclusive a trágica morte prematura que põe fim a quaisquer esperanças.⁸

Na canção, as frutas sangrando servem de símbolo para uma protagonista negra que deveria esbanjar vida, mas, em vez disso, desaparece (não podendo, portanto, nem se tornar memória). Mais adiante, as frutas serão novamente justapostas à personagem, confirmando essa impressão: “Lindonéia, cor parda/ Frutas na feira/ Lindonéia, solteira”. A jovem que tem o seu futuro interrompido se projeta na natureza-morta sangrenta assim como ocorre no *Poema sujo* de Ferreira Gullar (1975): “Homem morto no mercado/ sangue humano nos legumes” (1981, p. 304).

O mercado e a feira se mostram lugares inseguros nesses versos. Não se está a salvo nos mais simples espaços da vida cotidiana, urbana ou suburbana. E Lindonéia não pode ser encontrada em espaços públicos; mas tampouco é vista em sua própria casa, vazio que está o seu espelho. Para lembrar “Maio 1964”, outro poema de Gullar escrito nos anos de ditadura,

Estou aqui. O espelho
não guardará a marca deste rosto,

⁸ A comparação de Lindonéia com Macabéa, sugerida por Dunn (2009), suscita pontos interessantes de contato, por exemplo quando se nota um paralelo entre o ponto de vista distanciado do eu-cancional quanto à sua personagem e a relação conflituosa de classe, gênero e raça entre o narrador Rodrigo S. M. e sua protagonista. Para uma abordagem comparativa entre as duas personagens, remeto à minha tese de doutorado (GONÇALVES, 2023, p. 135-165).

se simplesmente saio do lugar
 ou se morro
 se me matam
 (GULLAR, 1981, p. 231).

A personagem negra e suburbana está encurralada; não tem para onde ir. Nas palavras de Celso Favaretto (2007, p. 104), “O mundo de Lindonéia é sem alternativas”. Numa ponta, a preguiça, sutil resistência aos imperativos do mundo do trabalho, não lhe serve; noutra ponta, o progresso tampouco a inclui. A religião e o tradicional andor das procissões não a acolhem; nas paradas de sucesso, ela tampouco está. Se o público e o privado eram escalas que se tocavam na obra de Gerchman, aqui ambos parecem anulados, sitiados, assim como estão o arcaico e o moderno.

Tínhamos mencionado o arrojado fonograma de Altamar Dutra na montagem de *Ver ouvir*, a harmonia ali encontrada entre o popular tradicional e o popular da indústria fonográfica, o bolero e o elétrico. O bolero de Gilberto Gil é, ao contrário, impecavelmente arranjado de maneira camerística por Rogério Duprat, com direito a violinos (e nisso faz par com a dramática história do lado A de *Tropicália* em que também morre uma mulher, “Coração materno”, de Vicente Celestino).

Dessa forma, em “Lindonéia”, como observou Marcos Napolitano, “os elementos musicais tradicionais estão no arranjo, que remete à memória musical de um gênero popular, enquanto a letra se desenvolve no sentido oposto, construindo-se a partir de um procedimento moderno e cubista” (2018, p. 208).

Quando se lê a repercussão de *Tropicália* nos jornais, não se encontra comentário sobre a participação de Nara; mas quando lemos resenhas sobre *Nara Leão*, em que “Lindonéia” também figurava, notamos que o contraste referido por Napolitano estava no cerne da animosidade dos críticos quanto ao disco solo de Nara de 1968. Um lindo bolero exigiria uma linda letra de bolero, como aquela de Altamar Dutra, e em quase nada a composição de Gil e Caetano cumpria os mandamentos do gênero. As bem-humoradas síncopes do ritmo cubano colidiam com o horror do desaparecimento e do sangue. Imagine-se um bolero, ao menos na tradição reinventada da indústria fonográfica nacional, que contasse, até então, com imagens análogas às de cachorros atropelados e policiais vigiando!

Os dois versos em que tais figuras aparecem, aliás, seriam censurados em 1973, quando Maria Bethânia decidiria incluir a canção em um de seus shows. Depois do quinto

Ato Institucional, como se vê, a menção aos policiais à espreita nas ruas em que se espalham carcaças de cães já não era bem-vista pelo Estado militar – ele mesmo ilegal. Desses versos censurados, fica-nos a evidência de que a presença de policiais na letra de uma canção sobre uma personagem negra, pobre e desaparecida se tornara indesejável para o regime militar.

Figura 3. Policiais vetados de “Lindoneia” pela censura durante a ditadura civil-militar.

LINDONEIA

De.: Caetano Emanuel Vianna Telles Vellôso

Grav. Maria Bethania

NA FRENTE DO ESPELHO
SEM QUE NINGUEM A VISSE
MISS LINDA, FEIA,

LINDONEIA DESAPARECIA

DESPEDAÇADOS, ATROPELADOS

CACHORROS MORTOS NAS RUAS

~~POLICIAIS VIGIANDO~~

O SOL BATENDO NAS FRUTAS

SANGRANDO

AH MEU AMOR A SOLIDÃO

VAI ME MATAR DE DOR

LINDONEIA COR PARDA

FRUTAS NAS FEIRAS

LINDONEIA SOLTEIRA

LINDONEIA DOMINGO, SEGUNDA FEIRA

LINDONEIA DESAPARECIDA

NA IGREJA, NO ANDOR

LINDONEIA DESAPARECIDA

NA PREGUIÇA, NO PROGRESSO (PROGRESSO)

LINDONEIA DESAPARECIDA

NAS PARADAS DE SUCESSO

AH MEU AMOR

A SOLIDÃO VAI ME MATAR DE DOR:

CORTE

Fonte: ARQUIVO NACIONAL, 1973, p. 11.

Seja como for, a suavidade do bolero e da voz de Nara cantando uma história de pavor provocava uma grande dissonância, que não passou despercebida, ainda que a música só acompanhasse a tensão da letra na parte que se inicia com o verso

“Despedaçados” e que faz vezes de ponte para o refrão. Do mais inesperado fonograma de *Panis et circencis*, porque cantado pela doce voz feminina da bossa nova, escorria sangue – como em todo o *long-play*, conforme o levantamento de Pedro Duarte da onipresença da violência naquelas faixas (2018, p. 42-43). Talvez “Lindonéia” tenha recebido pouca atenção dos críticos que comentaram, à época, *Panis et circencis*, justamente porque a faixa acompanhava o clima tenso do álbum tropicalista. Já no LP solo de Nara Leão, o mesmo fonograma contrastava e chocava os seus resenhistas.

Há, porém, no tradicional bolero de Gilberto Gil, uma bateria de iê-iê-iê que agita o verso “Nas paradas de sucesso”. Temos aí um exemplo de como as famosas misturas tropicalistas são menos misturadas do que se pode inferir. Para comparação, “Sentimental demais” nos serve perfeitamente: as guitarras e os teclados na canção de Altemar Dutra se incorporavam ao bolero de modo estrutural, de forma que, eles sim misturados, não se fazem perceber e participam da paisagem sonora sem deixar arestas. Na canção de Gil e Caetano arranjada por Duprat, a mistura justamente não acontece. A bateria quer se fazer ouvir destacadamente, se tornando um comentário que a canção realiza sobre si mesma, uma ponta solta que os cancionistas deixam para os/as ouvintes puxarem, se quiserem.

Essa dobra da canção sobre si se comporta, finalmente, como uma observação metalinguística sobre o universo do rádio. A música de Gil insere, dentro da sonoridade romântica tradicional do bolero, uma analogia à sua sucedânea, o iê-iê-iê romântico dos anos 1960. Assim é que se pode entender o refrão, que, diferentemente de todos os outros versos de “Lindonéia”, canta exatamente o que se espera de um bolero: “Ai, meu amor/ A solidão vai me matar de dor”. Somente levando em conta a metalinguagem musical é que se nota, na letra, a canção que toca dentro da canção: “Lindonéia” mimetiza o próprio rádio, entre as notícias policiais, o consumo e a canção de amor. E a personagem desaparecida não se encontra em nenhum desses âmbitos da vida e da cidade.

Prefigura-se em “Lindonéia”, como viu Marcos Napolitano, uma chave para

[...] entender um momento na história do Brasil, herdeiro dos sonhos modernizadores dos anos 1950 que se desagregavam de maneira traumática, dando lugar a um novo e difícil tempo histórico: os ‘anos de chumbo’ da repressão política e do ‘milagre econômico’ voraz e excludente (NAPOLITANO, 2018, p. 210).⁹

⁹ Apesar de citarmos os estudos de Favaretto e Napolitano e compartilharmos com eles conclusões importantes, divergimos de suas interpretações quando consideram que a personagem Lindonéia está menos desaparecida que desintegrada no consumo alienado de massas; e quando consideram a inserção do eu-lírico no refrão uma manifestação de Lindonéia.

A melancolia geral que cobre a personagem (seja na canção, seja no curta de Antonio Carlos da Fontoura, seja no quadro de 1966) dá a ver uma personagem excluída por todos os setores da vida coletiva, sem qualquer futuro, tanto político quanto econômico, incluso o do consumo na indústria cultural (a parada de sucessos). Nesse sentido, a figura de Lindonéia parece mesmo, como inferiu Napolitano, um olhar descrente para a modernização conservadora brasileira.

É também nesse sentido que a personagem aparecerá em *À mão livre*, livro de Armando Freitas Filho publicado em 1979. Amigo de Rubens Gerchman desde a infância, o poeta caminha por sua “Cidade maravilhosa”, feita de citações às obras do artista visual:

A cidade se abre como um jornal:

flash flã flagrante

na folha que o vento leva
no grito impresso que voa
na voz
com a manchete:

LUTE NO AR

No ar
ou no exíguo espaço
que nos resta
no chão
das casas
das caixas de morar,
nos ônibus superlotados,
nos estádios cheios,
o homem que
– todo o dia –
veste a camisa da estrela solitária
e desaparece
– para sempre –
luta
SOS – S.A.
contra o esquecimento.

Como um jornal que escreve
em cada página
a crise e o crime de toda hora;
como um jornal que embrulha
o que
diariamente
esquecemos,
como um jornal,
como os espelhos perplexos
do Parque de Diversões
se fazem os quadros instantâneos
de Gerchman.

Ali estão todos,
 estamos nós,
 em pré-estreia,
 a sós,
 na beira do mundo
 com todas as nossas caras:

a miss o kiss elétrico
o kitsch o clichê
o beijo borrado de Monalou
me alcança
 no banco de trás
a Moreninha
 me enlaça
na janela furta-cor
que pisca,
 por de trás da paramount,
o amor se acende:
 Boa Noite,
Lindonéia. [...]
 (FREITAS FILHO, 1979, p. 91-93).

O primeiro verso do poema propõe uma cidade que se abre como um jornal. O espaço de Rubens Gerchman, como vimos, decalcava a cidade dos periódicos. Não só Gerchman, mas também Nara Leão se impressionava com os casos de desaparecimento (os que podiam ser narrados, os que a censura não recortava dos jornais).

Não era novidade que os artistas das classes médias e abastadas buscassem, nas revistas e nos periódicos, inspiração para as suas produções (lembramos de “O punhal de Martinha”, de Machado de Assis, de 1894). Mesmo assim, chama atenção a imagem de Armando Freitas Filho, que vê na cidade amanhecendo um jornal se abrindo – um curioso flagrante da mediação da imprensa para os olhares letrados.

O paralelo entre SOS/S.A. é um achado inquietante do poema, que se inspira das palavras ambientais de Gerchman para duvidar do horizonte empresarial que a cidade oferece como resposta para qualquer questão. A mão amiga é bastante ausente, contudo, já que nessa cidade se deve lutar a todo momento, e contra o esquecimento em especial.

Sendo a cidade como o jornal, que se atualiza a cada dia, ela não preserva quase nada do passado recente – que dirá do remoto. A memória está quase inviabilizada no ágil poema de Freitas Filho. No “Desaparecimento de Luísa Porto”, de Drummond, líamos: “O jornal embrulhado na memória”. Aqui, a inversão:

Como um jornal que escreve
 em cada página
 a crise e o crime de toda hora;
 como um jornal que embrulha
 o que

diariamente
 esquecemos
 (FREITAS FILHO, 1979, p. 92).

Nos versos em itálico – todos colagens de títulos de Gerchman –, Lindonéia virá por fim emaranhada a um sádico conto de fadas industrial, fazendo companhia às meninas pobres do show de crueldade social que Silvio Santos levou ao ar em fins dos anos 1960 e que transmitiu por mais de vinte anos, “Boa Noite, Cinderela”. Ao trocar Cinderela por Lindonéia – o arquétipo mágico da reconversão social pelo trágico mito moderno do subúrbio carioca –, o poema coloca em dúvida o futuro do “carnê fartura”, para lembrar o título de mais uma obra de Gerchman, antecipando o fim adverso da figura que acreditar no conto de fadas da mobilidade social.

Como Lindonéia, estamos sozinhos e assistimos aos produtos da Paramount. Nós não nos reunimos em um todo coeso de uma cidade, que surge estilhaçada como espelhos, mas nos condensamos nos coletivos dos estádios, ônibus e caixas de morar. Estamos sempre em coletivos, e entretanto sempre sós. Vemo-nos incompletos, mas sempre desejosos da autopromoção, em permanente pré-estreia, nessas pólis de diversos sotaques, “com todos os erres,/ com todos os erros” (FREITAS FILHO, 1979, p. 93).

Quebram-se os espelhos perplexos que refletem a cidade e o jornal, e o anonimato tão particular à metrópole conduz a uma reconstrução que o sujeito deve empreender a cada dia, ainda que sem sucesso, para se perder, mas também se enxergar no outro:

Ali estão todos
 na primeira página quebrada
 dos espelhos:
 aqui, perdido, me acho
 em cada qual
 me vejo
 na multidão espatifada
 (FREITAS FILHO, 1979, p. 93).

Experimenta-se então o “mergulho no perturbador espelho esquizoide da ‘selfhood’ contemporânea”, para tomar de empréstimo um comentário de José Guilherme Merquior (1979, p. 11) sobre outros versos de Armando Freitas Filho que vão rumo ao espelho:

O que faço ali
 vestido de outro,
 ao contrário de mim,
 pois o coração
 bate sob a pele da camisa
 no lado oposto do meu?

(1979, p. 50).

Merquior se lembra do “*je est un autre*” de Rimbaud; e podemos evocar também a alcunha de Francisco Alvim por Cacaso, “o poeta dos outros”, para esse universo compartilhado por Rubens Gerchman e Armando Freitas Filho.

A reconstrução da totalidade parece todavia inviável no poema, tanto para a cidade quanto para os cidadãos. Uma poesia de arquiteto em desagregação, se quisermos remodelar uma formulação de Viviana Bosi (2021, p. 121), ou, por outra, a “impossibilidade de habitar-se como sujeito, já que este se transforma, movendo-se no poema tão rapidamente que nem consegue refletir-se” (BOSI, 2021, p. 126).

Lindonéia não é mais a única a desaparecer, porque some a identidade em geral, e todos nos tornamos anônimos. João e Maria se beijam e se deixam, ao final do poema, e “(índios) e (indigentes)” atravessam a avenida desprovidos de tudo, “com a roupa do corpo/ com a casa nas costas” (FREITAS FILHO, 1979, p. 94). A busca malsucedida de identificação do eu ressoa na cidade de espelhos perplexos e espatifados de Armando Freitas Filho, que, ao tentar guardar todos os crimes e todas as crises de cada hora, acaba por não guardar nada, não criar memória. Só o que resta é nos projetarmos na “primeira página quebrada/ dos espelhos”.

Conclusão

Dissemos na introdução deste artigo que, justamente por ser uma personagem, e não propriamente uma ideia, Lindonéia pode ter sido considerada secundária pela crítica que se ocupou do tropicalismo.

Acompanhando, no entanto, a interpretação de Marcos Napolitano (2018), suspeitamos que a personagem concentra um horizonte sem esperanças sobre a modernização conservadora que a ditadura civil-empresarial-militar divulgou, durante anos, como milagrosa.

O dito milagre, nem é preciso dizer, não chegou às camadas expropriadas pelo capitalismo. Aliás, estas se viram, antes de decretado o AI-5, cerceadas pela polícia, já que a repressão militar se concentrou, nos primeiros anos de ditadura, em sequestrar, prender, torturar e matar homens e mulheres pobres, “enquanto [a intelectualidade] lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência” (SCHWARZ, 1978, p. 62-63).

É um tanto nessa direção, me parece, que Celso Favaretto observa que, no álbum *Tropicália* (1968), “ao lado das imagens de ‘Baby’, ‘Panis et circenses’ e ‘Enquanto seu lobo não vem’, as de ‘Lindonéia’ aludem ao dado suburbano como a um espaço fechado, em que a repressão não é sentida como política, mas como policial” (2007, p. 105).

As quatro versões da personagem Lindonéia aqui analisadas refletem sobre essa violência policial voltada às periferias no Brasil (violência que, sabemos, não foi inventada pela ditadura civil-militar, nem se extinguiu depois dela). No quadro de Rubens Gerchman, vimos a jovem, bela e promissora personagem, emoldurada com esmero, e que no entanto só se tornou manchete por sua trágica morte. No curta-metragem de Antonio Carlos da Fontoura, os desaparecidos de Gerchman circulam entre os homens negros no centro da cidade, cidadãos orgulhosos de sua carteira de identidade, e que não saem de casa sem o seu documento, receosos da polícia.

As obras que comentamos também explicitam a crueldade implícita nas diversas relações sociais que se dão pelo mercado, nas grandes cidades que se formavam na década de 1960 em torno de uma nascente industrialização. No filme de Fontoura, as bonecas de Gerchman, os manequins da cidade e as camadas populares formam um melancólico horizonte de parco consumo. Assim como a Lindonéia de Gerchman é a anti-Gioconda, a Lindonéia de Gil, Caetano e Nara é a anti-Garota de Ipanema. Garota do subúrbio, ela *não* passa, não aparece, não pode ser vista em nenhum aspecto da vida e não realiza o consumo da parada de sucessos da Zona Sul carioca.

A durabilidade de imagens negativas como as nossas quatro Lindonéias certamente se vale do caráter transitório e ilusório das renovações – sempre anunciadas em tom maior pelos projetos ufanistas e modernizadores –, num país onde a desindustrialização parece ter começado tão logo surgiram as indústrias. Cinderela, insinua o poema de Armando Freitas Filho, já era nobre, e o reconhecimento ao fim do conto do século XVII apenas restabelece o seu direito natural à nobreza. Para as belas Lindonéias, contudo, os contos de fadas não preveem semelhantes reviravoltas.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009. 1. v.

ARQUIVO Nacional. Show Maria Bethânia: Dossiê BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.32814. *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*. (s. l.) BR DFANBSB NS, 1973. Última atualização no acervo digital: 25 out. 2022. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/32814/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_32814_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2023.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

COELHO, Frederico. Entre as margens do Rio - a transformação do marginal em herói na obra de Hélio Oiticica. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (org.). *Modos da margem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 260–283.

DUARTE, Paulo Sérgio. Figuras do imperativo urbano. In: GERCHMAN, Clara (org.). *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J. J. Carol, 2013. p. 69–71. Disponível em: <http://www.institutorubensgerchman.org.br/livro/files/assets/downloads/publication.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2024.

DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et circencis*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. Coleção Livro do Disco.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DUTRA, Altamar. Sentimental demais (Jair Amorim/Evaldo Gouveia). In: *Sentimental demais*. Rio de Janeiro: Odeon, 1965. 1 LP. Lado A, faixa 1. MOFB 3414.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *No avesso do espelho: Gilberto Gil e a metacancão tropicalista*. 259 f. 2023. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia: 1950-1980*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LEÃO, Nara. *Depoimento para a posteridade* (6 jul. 1977). Entrevistadores: Roberto Menescal e Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som do Rio de

Janeiro, 1977. Fita de áudio em rolo digitalizada. Duração: 2h. Entrevista concedida ao projeto de Depoimentos para a posteridade do MIS-RJ.

_____. Lindonéia (Caetano Veloso/Gilberto Gil). In: GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano; OS MUTANTES; LEÃO, Nara; COSTA, Gal. *Tropicália ou panis et circencis*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 LP. Lado A, faixa 4. R765.040L.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOZA, Daniel Martín Duarte. Experiencia Lindonéia – Niunamenos. Algunas reflexiones indisciplinarias. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA. *Anais...* La Plata: 2017. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65697>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MAGALHÃES, Fábio. Entrevista com Rubens Gerchman. In: GERCHMAN, Clara (org.). *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013. p. 77–91. Disponível em: <http://www.institutorubensgerchman.org.br/livro/files/assets/downloads/publication.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MERQUIOR, José Guilherme. O desenho poético de Armando. In: FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 9–12.

NAPOLITANO, Marcos. A janela de Carolina e o espelho de Lindoneia: duas (anti)musas de um mundo que se desagrega. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 201–210, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47251>. Acesso em: 28 jun. 2024.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Organização: Waly Salomão e Ana Maria Silva de Araújo Duarte. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NUERNBERGER, Renan. Ver (ou/vir) Torquato Neto. *Travessias*, Cascavel, v. 14, n. 2, p. 24–36, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/25131>. Acesso em: 26 jun. 2024.

O MUNDO da arte. Episódio Rubens Gerchman. Direção: Cacá Vicalvi. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2001. Disponível em: <https://youtu.be/azXe8FKgzH0>. Acesso em: 9 maio 2022.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAIVA, Waldemir. Ellís e Altemar já nasceram com sorte. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, p. 21–22, 1 jan. 1966.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
SANT'ANNA-MULLER, Mara Rúbia; MEURER, Monike. Entre imagem e história - Lindonéia. *Fronteiras*, Florianópolis, n. 18, p. 105–123, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VER Ouvir. Roteiro e direção: Antonio Carlos da Fontoura. Fotografia: David Drew Zingg. Montagem: Mário Carneiro. Elenco: Roberto Magalhães, Antônio Dias e Rubens Gerchman. Rio de Janeiro: Canto Claro, 1966. (35mm, cor, 18 min.). Disponível em: https://youtu.be/M66gWV3Sq_w?si=xLQVB80Ney6cidgW. Acesso em: 20 jun. 2024.