

Tropicalia, Carlos Calado

P 107-117

7.

GUERRA AO IÊ-IÊ-IÊ

131-147

159-172

173-184

185-198

297-301



Chicote no lombo dos adversários: o bailarino Lennie Dale (à esq.) e o compositor Geraldo Vandré, durante a catártica performance da canção de protesto *Aroeira*

O ambiente jamais estivera tão tenso nos bastidores da TV Record. Desde que o íbopo de *O Fino* começara a cair, logo após o programa comandado por Elis Regina ter entrado em seu segundo ano, os ânimos do elenco começaram a se exaltar. Nem mesmo o reforço de Miéle e Ronaldo Bôscoli, convocados às pressas para assumir a direção do musical, reverteu a queda de audiência. Assim, em 19 de junho de 67, quando a emissora decidiu tirar o programa do ar, Elis e seus colegas mais radicais já tinham declarado guerra ao inimigo que, aparentemente, estaria roubando a atenção do público: o iê-iê-iê de Roberto Carlos e seu programa *Jovem Guarda*.

Duas semanas antes, durante o *Show do Dia 7*, o especial mensal em que a Record reunia os astros e estrelas de seu *cast*, a “Pimentinha” já tinha deixado bem claro, frente às câmeras, que não iria aceitar aquele estado de coisas. Escalada para fechar o programa, Elis sentiu a platéia mais apática, depois da euforia demonstrada durante a apresentação de Roberto Carlos com Elizeth Cardoso. Ao cantar *Roda* (de Gilberto Gil e João Augusto), irritada, Elis interrompeu a música, enfatizando os versos “quero ver quem vai sair / quero ver quem vai ficar”. E, com o dedo em riste, mandou uma mensagem ameaçadora para os adversários:

“Quem está conosco, muito bem. Quem não está, que se cuide!”.

A temperatura subiu nos bastidores da emissora, mas o astuto Paulinho Machado de Carvalho, chefe da Record, soube utilizar comercialmente o conflito. Um novo musical foi criado às pressas para substituir *O Fino*, com uma fórmula, na verdade, pouco diferente da anterior. A maior novidade estava no comando do programa. Sete artistas passariam a se revezar semanalmente: Elis, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Wilson Simonal, Chico Buarque, Nara Leão e Gilberto Gil.

Seguindo o clima de ebulição política do país, o novo programa foi intitulado *Frente Única — Noite da Música Popular Brasileira*, nome que assumia a animosidade de alguns dos apresentadores, como Vandré, criador do conceito do programa, e Elis (na verdade, para um “comitê” de mestres-de-cerimônia formado por cantores e compositores de estilos tão diferentes, seria bem mais apropriado chamá-lo de *Frente Ampla*).

Também escancarado nas reuniões de preparação do programa, o rancor dos emepebistas contra o iê-iê-iê foi canalizado pela direção da emissora em uma maquiavélica estratégia de marketing. Às vésperas da estréia, surgiu a idéia de se organizar uma espécie de ato público em defesa da música brasileira, com a presença de todos os apresentadores e artistas convidados do *Frente Única*.

Esse episódio, que ficou conhecido como “a passeata contra as guitarras”, rendeu uma boa dor de cabeça a Gil. Na época, já completamente fascinado pelos Beatles e ansioso por expandir os limites poéticos e sonoros de sua música, Gil se viu em uma encruzilhada. Apesar de não ter nada contra o iê-iê-iê, deixar de participar dessa manifestação estava fora de questão. Não bastassem as pressões corporativas, tanto por parte da direção da emissora como dos próprios colegas da ala emepebista, nesse caso também estava em jogo a relação de Gil com Elis Regina. Foi graças a ela, gravando suas canções e convidando-o a participar do *Fino da Bossa*, que o compositor baiano se tornara popular em todo o país. E, para piorar mais ainda a situação, assim que conheceu Elis, Gil cultivou durante alguns meses uma paixão recolhida por ela, o que geralmente o levava a aceitar sem muita discussão todas as vontades e decisões da “Pimentinha”.

Por tantos motivos, no dia 17 de julho, lá estava ele, meio sem jeito, marchando ao lado de Elis, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, MPB-4 e outros cantores, compositores, músicos e fãs, que foram apoiar a “causa” emepebista. A passeata saiu do Largo São Francisco, no centro da cidade, e seguiu até o Teatro Paramount, na avenida Brigadeiro Luiz Antônio. Na verdade, o “protesto” não foi dirigido especialmente contra as guitarras elétricas, como diz a lenda, mas sim contra a invasão da música estrangeira no país.

Gil não era o único manifestante constrangido, no meio do grupo de cantores e compositores manifestantes. Chico Buarque também apareceu, para marcar presença. Minutos depois, envergonhado, sumiu à francesa. Já Caetano e Nara Leão recusaram-se a aderir à passeata, mesmo estando envolvidos com o novo programa. Se ainda tinha alguma dúvida sobre a questão, Caetano foi convencido de vez pela clareza e inteligência da cantora, durante uma das reuniões preparatórias do *Frente Única*. Sem se deixar impressionar pela retórica nacionalista dos colegas, Nara observou que, antes de qualquer coisa, a questão era comercial. O que estava em jogo não era o aparente conflito ideológico entre a MPB e o iê-iê-iê, mas sim a queda de audiência de um programa de TV e o conseqüente prejuízo econômico para os envolvidos, no caso, os artistas e a emissora.

Os mais esquerdistas, presentes à reunião, ficaram de cabelos em pé ao ouvir uma análise tão “alienada”.

Quando a manifestação passou em frente ao Hotel Danúbio, onde estavam hospedados, Caetano e Nara ficaram acompanhando de longe, por uma janela, o passo em falso dos colegas:

“Nara, eu acho isso muito esquisito...”

“Esquisito, Caetano? Isso aí é um horror! Parece manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!”

Tiradas cheias de franqueza, como essa, já tinham rendido várias inimizades à ex-musa da bossa, em outros momentos de sua carreira. Foi assim em 64, quando ela lançou o LP *Opinião de Nara*, seu primeiro pela Philips. Decidida a ampliar seu repertório, ela gravara sambas de Zé Kéti e canções de protesto de Sérgio Ricardo e João do Vale (antecipando o sucesso do musical *Opinião*, meses depois), que lhe renderam críticas e acusações na linha “traidora da bossa nova”. Numa polêmica entrevista à revista *Fatos & Fotos*, Nara mostrou sua personalidade:

“Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho. E essa história de dizer que a bossa nova nasceu na minha casa é uma grande mentira. Se a turma se reunia aqui, fazia-o em mais mil lugares. Eu não tenho nada, mas nada mesmo, com um gênero musical que não é o meu e nem é verdadeiro”.

Dois anos mais tarde, quando os repórteres já tinham se acostumado a procurá-la, certos de que ouviriam opiniões explosivas sobre os mais variados assuntos, Nara quase foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional, pelo então ministro da Guerra, marechal Costa e Silva. Com uma coragem (ou imprudência) incomum, em tempos de ditadura militar, ela declarou ao jornal carioca *Diário de Notícias*:

“Os militares podem entender de canhão ou de metralhadora, mas não pescam nada de política”. E, depois de sugerir a extinção do Exército brasileiro e a volta dos civis ao poder, ela ainda alfinetou: “As nossas Forças Armadas não servem para nada, como foi constatado na última revolução, em que o deslocamento das tropas foi prejudicado por alguns pneus furados”.

Para pôr em prática um movimento musical como o que estavam começando a planejar, Caetano e Gil certamente iriam precisar de pelo menos uma parte da enorme coragem de Nara Leão.

Geraldo Vandré ficou possesso. Gritou, esperneou, chegou mesmo a chorar, ao saber o que Gil, Caetano e Torquato estavam armando, nos bastidores da TV Record. Para Vandré, fazer uma homenagem a Roberto Carlos, incluindo até mesmo uma guitarra elétrica, no programa de TV que tinha sido criado justamente para apoiar a música popular brasileira frente à crescente invasão do iê-iê-iê, era o mesmo que apunhalá-lo pelas costas. Uma verdadeira traição musical.

Até em suas aparições no programa, o cantor e compositor paraibano demonstrava que não estava ali para brincadeiras, se a questão era defender a MPB. Uma cena que ele dividira com o bailarino Lennie Dale (o coreógrafo norte-americano que se radicou com sucesso no Rio de Janeiro, na época da bossa nova) falava por si própria. Cantando a ríspida *Aroeira*, uma típica canção de protesto, Vandré usava um chicote, para transmitir melhor sua mensagem: “É a volta do cipó de aroeira / No lombo de quem mandou dar”, dizia a letra.

Escalado como apresentador do quarto programa da série *Frente Única*, que seria gravado em 24 de julho, Gil indicara Caetano e Torquato para escreverem o roteiro. Os dois parceiros não deixaram por menos: convenceram Gil de que esse programa seria uma boa oportunidade para que ele se redimisse do constrangedor episódio da passeata contra a música estrangeira, uma semana antes. Chegara a hora do primeiro ato subversivo do grupo baiano.

A idéia de Caetano era pura nitroglicerina. Como o grosso do elenco do programa já havia sido definido anteriormente pela produção (além de Vandré, Chico, Nara, Elis, Jair e Simonal, também participariam daquela noite Gal Costa, Nana Caymmi, Edu Lobo, Marília Medalha, Elizeth Cardoso, Toquinho, Zimbo Trio e MPB-4), o plano consistia em apresentar um quadro-bomba, que teria Bethânia como protagonista: uma provocativa homenagem a Roberto Carlos. Seria uma espécie de *happening*, introduzido por Gil, com o seguinte texto de Caetano:

“Bethânia tem sido a razão de muitos sambas. O seu canto tem nos ensinado a compor e a olhar a vida. Quando você canta, a gente aprende a arriscar. Quando você abre os braços, tentamos abraçar a realidade toda. Você nos leva a uma tentativa desesperada de liberdade. Você vai cantar ao lado de um rapaz que é grande cantor e será para sempre uma das fases mais nítidas do nosso tempo na História”.

Segundo o roteiro, Bethânia deveria entrar no palco de minissaia e botinhas, empunhando uma guitarra elétrica. Acompanhada por um con-



União aparente: a temperatura subiu nos bastidores da TV Record, quando Gil comandou seu programa da série *Frente Única* — *Noite da Música Popular Brasileira*, ao lado de Elis Regina, Nara Leão e Jair Rodrigues



Provocação pré-tropicalista: vestida a caráter, Bethânia chegou a ensaiar uma homenagem a Roberto Carlos, para o programa *Frente Única*, mas a reação de Geraldo Vandré foi mais forte

junto de iê-iê-iê, ela cantaria *Querem Acabar Comigo*, junto com ninguém menos que o homenageado, Roberto Carlos. O recado do quadro era cristalino. Além de homenagear o líder da Jovem Guarda, os baianos estavam assumindo, pela voz de Bethânia, a defesa do iê-iê-iê.

O plano parecia correr muito bem até que, às vésperas do programa, o roteiro acabou chegando acidentalmente às mãos de Geraldo Vandré. As trovoadas começaram na hora: furioso, sentindo-se traído, o compositor paraibano vociferou que não admitiria um quadro como aquele no programa. Vandré discutiu com Gil, Caetano e Torquato de uma forma tão violenta e destemperada que os três, assustados, acharam melhor repensar o roteiro.

Gil ficou muito abalado. Apesar de ser o defensor mais eufórico da necessidade de se renovar a música brasileira, mesmo sem a adesão dos colegas emepistas, acabou se encolhendo ao sentir o impacto da fúria de Vandré — seu parceiro nas canções *Pra Que Mentir* e *Rancho da Rosa Encarnada* (esta também com Torquato Neto). Bethânia ainda chegou a ensaiar seu número, no palco do Teatro Paramount, usando botas e minissaia, com uma guitarra elétrica na mão. Porém, pouco antes do programa, foi aconselhada pelos amigos a deixar de lado o instrumento polêmico e o modelito jovem guarda, substituídos por um vestido do figurinista Denner.

A participação de Roberto Carlos também foi cancelada, sob o pretexto oficial de que ele teria uma gravação marcada, no Rio de Janeiro. Nem mesmo o provocativo texto de Caetano foi lido por Gil. No final, restou no programa apenas a canção *Querem Acabar Comigo*, interpretada por Bethânia, mas com todo o impacto do quadro já completamente diluído. O primeiro ato de sublevação dos baianos acabou ficando adiado.

Três dias depois, uma reportagem no jornal *Última Hora*, de São Paulo, apontava o “clima de guerra” nos bastidores do *Frente Única*. Até mesmo a suspeita de sabotagem, nos cenários do programa, era sugerida no texto. Aproveitando a ocasião, Caetano abriu fogo contra os emepistas xenófobos:

“Acho que tudo aquilo que se fez num dos shows, como passeata ao som de Caymmi e Zé Kéti, gente no alto do Paramount com bandeirinhas brasileiras, é muito negativo. Lembra-me o nacionalismo nazista, o Estado Novo. Penso até que, se no meio daquela psicose toda aparecessem a Vanderléa ou Erasmo Carlos, seriam mesmo massacrados. Acho que à música cabe uma única colocação: ou se gosta, ou não se gosta. Fazer marchas, agora ‘da família com Deus e pela música brasileira’, eu acho ridículo”.

A guerra estava mais que declarada. Nesse mesmo dia, Geraldo Vandré convocou uma coletiva de imprensa, no Hotel Danúbio. Entre farpas aos supostos inimigos da MPB, acusou a direção da TV Record de não mais investir nos programas de música popular brasileira, preferindo apoiar os programas de iê-iê-iê. Paulinho Machado de Carvalho não engoliu o sapo: afastou Vandré imediatamente do elenco da emissora.

Em crise aberta, o programa *Frente Única* durou ainda cinco semanas, até ser tirado definitivamente do ar. Mas um novo combate entre emepistas e simpatizantes do iê-iê-iê já estava marcado: o 3º Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, cujas eliminatórias começavam em setembro.

* * *

Bethânia já estava prevendo um fiasco. Convidada a participar de um programa da TV Record, por pouco não desistiu. *Esta Noite se Improvisa* era uma espécie de *game show*, em que os participantes precisavam dominar um razoável repertório de música popular brasileira, além de contar com boa memória. Como jamais ficava muito à vontade em programas de televisão, além de sua memória musical não ser das mais prodigiosas, Bethânia estava sentindo-se mais ou menos como um timeco da segunda divisão do futebol carioca prestes a enfrentar o Flamengo, no Maracanã.

O jeito foi pedir ajuda ao irmão, que também estava em São Paulo naquela semana, para praticar um pouco. Caetano era craque nesse jogo, na verdade, uma brincadeira de salão que já existia muito antes de o programa ser criado na Record. Era simples: a partir de uma palavra qualquer, sorteada ou sugerida, o jogador deveria cantar o trecho de alguma música que contivesse aquela palavra.

Na véspera do programa, à tarde, os dois se sentaram em um bar próximo ao Teatro Record, na rua da Consolação, para um treino. Como de costume, Bethânia acertava poucas canções; Caetano, praticamente todas. Já estavam jogando há algum tempo, quando um sujeito se levantou e foi até a mesa. Era Nilton Travesso, produtor do programa, curioso para saber quem estava jogando com a cantora.

“É Caetano, meu irmão...”

“O compositor? Então é quem eu estava pensando mesmo. Você parece bom nesse jogo, rapaz. Não quer participar na próxima semana?”

Já em seu primeiro programa, que foi ao ar em 3 de agosto, Caetano se saiu muito bem, ao contrário da irmã, eliminada logo no início da

competição. Além de possuir boa memória e de conhecer muitas canções, Caetano praticava esse jogo havia quase um ano. Durante as longas noites regadas a cerveja, nas mesas do bar Cervantes, em Copacabana, ele, Dedé e amigos como Torquato Neto, Sidney Miller e o letrista Nelson Lins de Barros costumavam se divertir dessa maneira.

O jeito tímido e o característico sotaque baiano de Caetano conquistaram rapidamente o público e a equipe do programa, apresentado pelo casal Blota Júnior e Sônia Ribeiro. Convidado a retornar nas semanas seguintes, Caetano tornou-se um dos campeões do *Esta Noite se Improvisa*, igualando-se a Chico Buarque e ao debochado Carlos Imperial. Os prêmios variavam de quantias em dinheiro a populares automóveis Gordini.

Entre os campeões, Chico Buarque levava uma vantagem. Quando a memória não o ajudava, ele era capaz de compor uma canção na hora, usando uma palavra sugerida. Com a maior cara de pau, inventava também o nome do suposto compositor e o ano da gravação. A música e a história eram tão convincentes que ficava difícil desmenti-lo (sete anos mais tarde, Chico repetiu a artimanha: conseguiu driblar os censores da Polícia Federal, que o perseguiram, gravando alguns sambas sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide).

Porém, nem sempre esse truque funcionou. Numa das primeiras participações de Caetano no programa, Chico já estava a ponto de convencer a comissão julgadora de que um samba que acabara de inventar, usando a expressão “não interessa”, teria sido gravado por um cantor obscuro, nos anos 50. Até que alguém gritou na platéia:

“Isso é coisa de repentista!”

Com a lebre levantada, já que ninguém do júri conhecia o suposto samba, Blota Júnior resolveu apelar para a honestidade do compositor:

“Qual é a nota que você merece, Chico?”

“Menos seis. Eu fiz esse samba agora”.

A platéia, os jurados e até os adversários do abusado repentista caíram na risada, aplaudindo. Quem acabou levando o prêmio dessa noite foi Caetano.

Numa época ainda relativamente ingênua da televisão brasileira, *Esta Noite se Improvisa* estava muito aquém das maquinações retratadas no recente filme *Quiz Show* (dirigido por Robert Redford), que reconstituiu os bastidores de um programa de perguntas e respostas, com grande audiência nos EUA. Sem combinações prévias dos participantes com a produção, no sentido de apimentar mais as disputas, o programa da TV Record era pouco mais que uma simples brincadeira de salão.

Mesmo quando o programa atingiu altos índices de audiência, a produção não fez nada de muito especial para estimular os confrontos dos tímidos Caetano e Chico Buarque com o gozador Carlos Imperial. Apoiando-se em seu estilo cafajuste, Imperial sugeria algo da arquetípica disputa entre bem e mal — clichê dramático que Caetano comparava a um popular programa da época, que exibia luta livre na TV: o *Telecatch*.

Bastaram poucas semanas fazendo o programa, para que Caetano logo notasse os efeitos da popularidade. Começou a ser reconhecido na rua e, ao mesmo tempo, melhor tratado pela produção da Record, que passou a hospedá-lo no Hotel Danúbio — assim, já não precisava mais ficar no apartamento que Guilherme Araújo alugara na região da avenida Paulista.

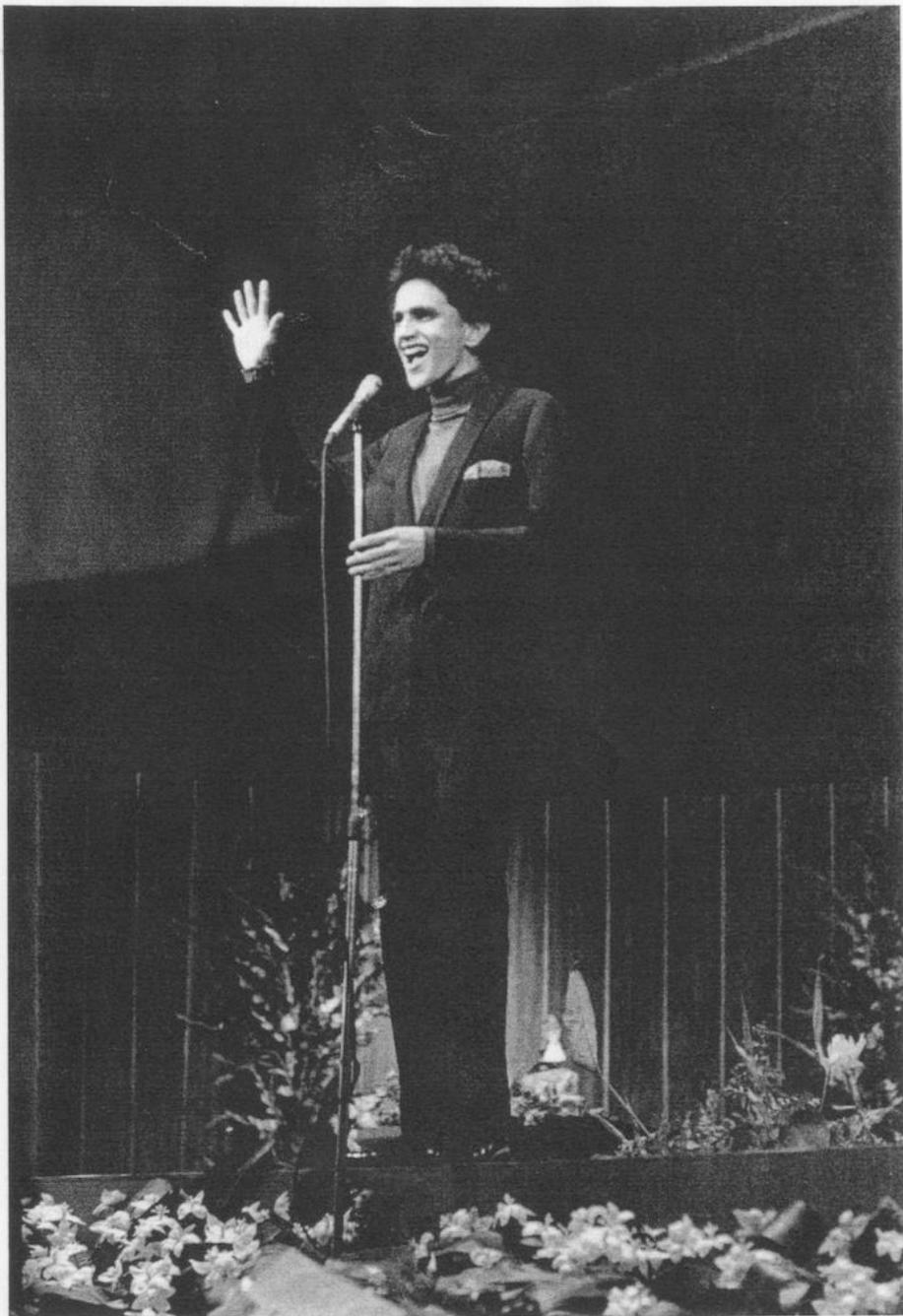
Durante as gravações do programa, enquanto outros concorrentes eram presenteados com os tradicionais bombons e flores pelas fãs, Caetano ganhava muitos pentes. Uma indicação de que seu cabelo encaracolado e levemente comprido já chamava atenção, ou mesmo incomodava. A popularidade súbita provocada pelo programa também ajudou a mudar o ponto de vista de Guilherme Araújo sobre as possibilidades de Caetano na carreira musical. Até então, na opinião do empresário, Caetano era um excelente compositor, mas não teria o mínimo jeito para o palco, muito menos para se lançar como intérprete de suas canções. Porém, poucas semanas depois da estréia de Caetano no programa, Guilherme já estava impressionado com o carisma do rapaz:

“Veja que coisa gozada, meu querido: as amigas de mamãe me disseram que sentem vontade de carregar você no colo, quando o vêem na televisão. Isso é incrível, meu querido!”.

* * *

No período em que participou semanalmente do *Esta Noite se Improvisa*, Caetano se aproximou bastante de Chico Buarque e do violonista Toquinho. Os três costumavam sair juntos à noite, pelas ruas de São Paulo, para conversar e beber (exceto Toquinho, o único abstinente da turma), até de madrugada.

O tímido Chico acabou se revelando um gozador de primeira linha. Aproveitando sua imagem de rapaz compenetrado, numa ocasião espalhou entre os colegas do meio musical que Caetano estava ficando maluco. Depois de descrever as manias insólitas que ele teria adquirido ao enlouquecer, Chico narrava com detalhes a cena mais dramática da suposta tragédia. Ao visitar o irmão, bastante preocupada, Maria Bethânia teria sido enxotada por ele, aos berros:



Descoberto pela TV: graças ao sucesso de suas participações no programa *Esta Noite se Improvisa*, Caetano passou a ser escalado para outros programas da TV Record

“Sai daqui, carcará! Sai, carcará!”.

Durante uma das maratonas etílicas do trio, ao saber que Caetano chegara-a fazer algumas serenatas para uma namorada de adolescência, ainda em Santo Amaro da Purificação, Chico implorou um favor ao amigo. Ansioso para reconquistar uma ex-namorada, que acabara de voltar de uma temporada na Europa, queria que ele fizesse uma serenata sob a janela da garota.

Caetano não recusou o pedido. Na noite combinada, uma sexta-feira, por volta das 4h30 da madrugada, os três seguiram para a região da avenida Paulista, onde morava a família da homenageada. Com Toquinho de olhos grudados na esquina, cuidando para que algum policial não os visse em atitude suspeita, Chico obrigou Caetano a pular o muro que cercava a casa, para então subir na árvore mais alta do jardim, próxima do quarto da garota.

O seresteiro caprichou no repertório. Abriu a seleção com Dorival Caymmi, emendou com canções de Orestes Barbosa, Tom Jobim e Gilberto Gil, até encerrar a função com a sua *Avarandado*, sob os sorrisos envaidecidos da garota. Tudo teria corrido com perfeição, não fosse um rasgão na calça do seresteiro, provocado pelo esforço da escalada na árvore. Por pouco a serenata não terminou em comédia de pastelão.

* * *

Em 20 de agosto de 67, Caetano deixava evidente sua ansiedade por novidades no cenário da música popular brasileira, em uma entrevista a Zuza Homem de Mello (publicada em livro, somente uma década mais tarde):

“Acho que a música brasileira, depois da bossa nova, ficou discutindo tudo que a bossa nova propôs, mas não saiu dessa esfera, não aconteceu nada maior. Eu, pessoalmente, sinto necessidade de violência. Acho que não dá pé pra gente ficar se acariciando. Me sinto mal já de estar ouvindo a gente sempre dizer que o samba é bonito e sempre refaz o nosso espírito. Me sinto meio triste com essas coisas e tenho vontade de violentar isso de alguma maneira. É a única coisa que me permite suportar e aceitar a idéia de manter uma carreira musical, porque uma coisa é inegável: a música é a arte mais viva em todo o mundo. O que acho é que a música tem sido utilizada muito pra gente se manter enganado e eu não quero mais. Quero que a gente saiba mesmo, que a gente engula e veja que a gente está num país que não pode nem falar de si mesmo. A gente tem que passar a vergonha toda pra poder arrebentar as coisas”.

A explosão já estava bem próxima.



Preparados para as vaías: Gilberto Gil, com Rita Lee e Serginho, ensaiando *Domingo no Parque*

9. A EXPLOÇÃO

Logo que os Mutantes aceitaram o convite para acompanhá-lo, em *Domingo no Parque*, Gilberto Gil avisou aos três roqueiros: seguramente, eles não escapariam das vaías. Afinal, era a primeira vez que guitarras elétricas entrariam no palco de um festival de MPB — inovação que, na estreita visão dos mais esquerdistas e xenófobos, tinha o efeito de uma heresia, de um insulto contra a cultura nacional.

Três dias antes da eliminatória, já demonstrando desconforto por causa dos olhares desconfiados de alguns colegas e da polêmica que começara a se estabelecer nos bastidores do festival, Gil desabafou, em entrevista ao *Jornal da Tarde*:

“Sinto-me hoje como num tribunal, onde sou acusado de trair a verdadeira música popular brasileira. E não tenho muitas respostas para dar, porque eu mesmo não sei se estou agindo certo ou errado, como ninguém no mundo pode ter certeza de alguma coisa antes de se arriscar a fazê-la”.

Mesmo inseguro, Gil não perdeu a oportunidade de explicar o que ele e Caetano — escalado para a eliminatória seguinte — tinham em mente quando decidiram introduzir guitarras em suas novas canções. Três décadas antes de o conceito de globalização ter se popularizado, ele criticava o nacionalismo surdo:

“Na música pop de hoje, os Beatles passaram a utilizar todos os tipos de música e instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam iê-iê-iê. Estão evoluindo sempre, enquanto no Brasil a própria música chamada jovem se torna conservadora. E na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. É preciso pensarmos em termos universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razão para regionalismos”.

Já no dia de sua primeira apresentação no festival, 6 de outubro, uma sexta-feira, Gil continuava esclarecendo suas idéias, na edição paulista do jornal *Última Hora*:

“Eu vivo no meu tempo e acredito nas palavras de Camus. Na época em que a gente vive, é muito mais importante reportar o mundo do

que tentar a explicação. Eu acho que vivemos um tempo novo. Eu chamaria uma nova linha musical de introdução da psicologia pop na MPB. Seria aquilo de falar de gente e dos fatos, pinturas de som e palavra, documentar as dúvidas, jovens, gente, nós todos. Uma forma mais pop poderia levar a nossa música ao contato com as grandes massas. É como aquilo de a gente se ver meio em caricatura. Então a gente se entende melhor”.

* * *

Se ainda tinha dúvidas sobre o rumo que estava tomando com suas canções mais recentes, no dia em que assistiu à estréia do novo espetáculo do Teatro Oficina, Caetano teve a confirmação de que estava na direção certa. A montagem de *O Rei da Vela* — anárquica peça teatral do escritor modernista Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa — trazia uma carga de violência que chegava a chocar os espectadores. Algo semelhante ao que Caetano vinha tentando injetar em sua música contra a seriedade excessiva da música brasileira.

O enredo de *O Rei da Vela*, escrita em 1933, gira em torno de Abelardo I (interpretado por Renato Borghi), um descarado e corrupto agiota, que humilha seus devedores, mas bajula um capitalista norte-americano. Oswald de Andrade não perdoou nada: a burguesia industrial, a aristocracia rural, o imperialismo, o fascismo ou mesmo o socialismo entram na dança de seu humor corrosivo. O impacto do texto aumentou mais ainda com a montagem delirante de Zé Celso, que misturava elementos de teatro de revista, de circo e do teatro convencional, com doses cavalares de ironia, deboche e pornografia.

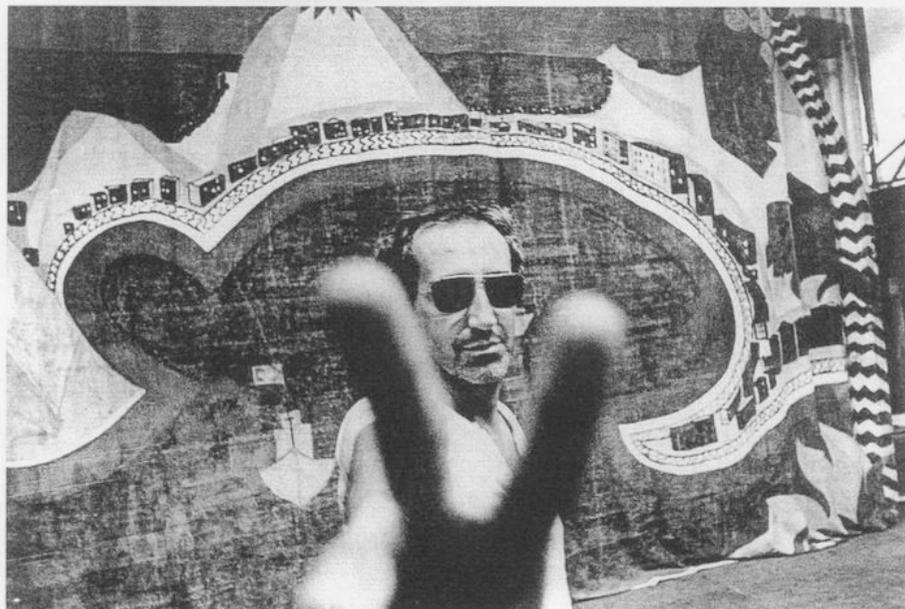
Nas apresentações do espetáculo, era comum ver a platéia dividir-se. Uma parte aderiu euforicamente, aplaudindo as cenas e falas mais violentas. Outros sentiam-se agredidos pessoalmente e, muitas vezes, retiravam-se no meio da peça, escandalizados. Numa ocasião, um espectador mais revoltado com o texto, quase histérico, chegou a desafiar Oswald de Andrade (morto 13 anos antes) a acompanhá-lo até o Dops — o Departamento de Ordem Política e Social.

Em uma entrevista à revista *Aparte*, publicada ainda durante a temporada da peça, Zé Celso explicava o que tinha em mente ao conceber um espetáculo tão provocativo:

“Como artista, com *O Rei da Vela* descobri o poder de subversão da forma, que é subversão do conteúdo, também. Num país de tradição oportunista e ditadura de classe média, isto é o escândalo. Num país-co-



O Rei da Vela: o espetáculo do Teatro Oficina reforçou em Caetano o estímulo do filme *Terra em Transe*



O rei do Oficina: o diretor José Celso Martinez Corrêa, à frente do cenário criado por Hélio Eichbauer para a peça *O Rei da Vela*

lônia, deslumbrado com os valores estabelecidos, que poder não possui o artista? E como ele tem recalçada sua criatividade neste país! Como tudo contribuiu para que cada geração aborte seus artistas e seus revolucionários! Uma arte brasileira violenta vem aí, isto é certo. E Oswald de Andrade é inevitavelmente um de seus precursores”.

Impressionado com o espetáculo do Oficina, não foi à toa que Caetano reviveu o impacto que sofrera ao assistir *Terra em Transe*. Do mesmo modo que Caetano, Zé Celso, que inclusive dedicou a montagem de *O Rei da Vela* a Glauber Rocha, dizia-se “violentamente influenciado” por ele:

“Um filme como *Terra em Transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. *Terra em Transe* é positivo exatamente no sentido de colocar quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação com este país. A agressividade, a violência que tem a arte é mais forte, no campo do teatro, do que mil manifestos redigidos dentro de toda prudência que a política exigiria. A arte não tem compromissos e, neste país parado, onde não acontece nada, onde você passa matando o tempo e o tempo passa matando você, a arte solta e livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz possível”.

À saída da estréia de *O Rei da Vela*, Caetano recebeu uma didática demonstração de como o efeito da arte é, antes de tudo, subjetivo. Excitado, não só pelo impressionante espetáculo concebido por Zé Celso, mas também por ter descoberto um autor tão forte e original como Oswald de Andrade, ao encontrar Augusto Boal, já na porta teatro, Caetano foi recebido com uma verdadeira ducha de água gelada:

“Detestei! Isso aqui não interessa”, disse o diretor do Teatro de Arena, transformando em pó a montagem e o texto que tinham acabado de deslumbrar Caetano. “Se é pra fazer chanchada, ou esse tipo de piada com americano, eu prefiro as peças do CPC. Prefiro Vianinha. Não adianta: Oswald de Andrade está morto e enterrado”.

* * *

Uma semana antes de assistir ao espetáculo do Teatro Oficina, Caetano terminara de compor algo especial: uma canção que pretendia ser uma espécie de manifesto — uma síntese pessoal das conversas e discussões sobre os novos rumos estéticos da música popular brasileira, que ele vinha tendo, já havia alguns meses, com Gilberto Gil, Maria Bethânia, Rogério Duarte, José Agrippino de Paula, Guilherme Araújo e Torquato Neto.

A inspiração surgiu por meio de uma série de imagens e referências, que de alguma maneira ligavam-se ao clima poético de *Terra em Transe*. Entre imagens de monumentos, aviões e chapadões, vieram também à cabeça de Caetano coincidências de palavras (como as significativas rimas entre “*A Banda*”, título da canção de Chico Buarque, e “*Carmen Miranda*”) ou referências a Roberto Carlos e à bossa nova.

A feitura da canção foi relativamente rápida. Uma semana depois que as primeiras imagens começaram a girar na cabeça de Caetano, ela já estava pronta. Com o auxílio de um violão, Caetano só precisou de duas sessões mais concentradas de trabalho, no apartamento do Hotel Danúbio, para concluir a letra e a música. O resultado foi uma colagem quase cinematográfica, que compôs uma espécie de retrato poético do Brasil, uma alegoria de um país repleto de contrastes:

*Sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões /
aponta contra os chapadões / meu nariz / eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central / do país / viva a bossa-sa-sa / viva a palhoça-ça-ça-ça / o monumento é de papel crepom e prata / os olhos verdes da mulata / a cabeleira esconde atrás da verde mata / o luar do sertão / o monumento não tem porta / a entrada é uma rua antiga estreita e torta / e no joelho uma criança sorridente feia e morta / estende a mão / viva a mata-ta-ta / viva a mulata-ta-ta-ta / no pátio interno há uma piscina / com água azul de amaralina / coqueiro, fala e brisa nordestina / e faróis / na mão direita tem uma roseira / autenticando a eterna primavera / e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira / entre os girassóis / viva a maria-ia-ia / viva a bahia-ia-ia-ia / no pulso esquerdo um bang-bang / em suas veias corre muito pouco sangue / mas seu coração balança a um samba / de tamborim / emite acordes dissonantes / pelos cinco mil alto-falantes / senhoras e senhores ele põe os olhos grandes / sobre mim / viva iracema-ma-ma / viva ipanema-ma-ma-ma / domingo é o fino da bossa / segunda-feira está na fossa / terça-feira vai à roça / porém / o monumento é bem moderno / não disse nada do modelo do meu terno / que tudo mais vá pro inferno / meu bem / que tudo mais vá pro inferno / meu bem / viva a banda-da-da / carmen miranda-da-da-da (...)*

Embora tivesse partido de idéias e temas discutidos com vários parceiros e amigos, Caetano desejava que a canção — ainda sem título — fosse bastante pessoal. Assim, só mostrou a nova composição à turma depois de concluída. Era o seu ponto de vista de alguma coisa que estava começando a se manifestar — e que a encenação de *O Rei da Vela* só vinha confirmar.

* * *

Nos bastidores do Teatro Paramount, lotado apenas no setor das galerias, onde ficavam os ingressos mais baratos, ninguém conseguia entender as reações contraditórias da platéia, durante a segunda eliminatória do festival da Record. O caso de Jair Rodrigues era exemplar: aplaudido ao entrar no palco para defender *Samba de Maria* (de Francis Hime e Vinicius de Moraes), quando a mesma música foi anunciada entre as quatro classificadas, já no final da noite, o cantor recebeu uma enorme vaia. Perplexo, Jair só conseguiu cantá-la novamente depois que o apresentador Blota Júnior deu um educado puxão de orelhas na ala mais exaltada do público.

“O melhor é a gente jogar gasolina neste buraco e botar fogo!”, chegou a berrar um rapaz, bem ao estilo “coquetel molotov”, em frente do fosso da orquestra, onde ficavam os jurados. Igualmente revoltado com a decisão do júri, um grupo começou a puxar o coro de “marmelada, marmelada”, que logo se espalhou pela platéia.

Como Gil previra, *Domingo no Parque* também não escapou das vaias, que vieram principalmente da galeria, onde se alojara a *linha dura* universitária. Os alvos maiores da repulsa, sem dúvida, eram a guitarra e o baixo elétrico dos Mutantes. Não bastassem seus polêmicos instrumentos, os três roqueiros entraram no palco com roupas bem extravagantes para o padrão televisivo da época. Em vez dos convencionais *smokings*, Serginho estava com uma esquisita capa preta, que quase escondia seu *jeans*; mais discreto, Arnaldo usou um paletó esporte com gravata. Já Rita Lee, empunhando seu par de pratinhos de metal, não deixou por menos: surgiu com um vestido estampado e bem largo, que deixava seus joelhos à mostra. Provocações que só aumentaram a indignação dos conservadores e esquerdistas.

No entanto, o carisma de Gil acabou se mostrando mais forte. Os aplausos da maioria da platéia abafaram as vaias dos descontentes, rapidamente. Para balancear o impacto das guitarras elétricas, além da orquestra de Cyro Pereira, também estava no palco um brasileiroíssimo berimbau,

tocado pelo percussionista Dirceu. Com um grande sorriso e os braços abertos, Gil terminou de cantar *Domingo no Parque* bastante aplaudido.

Foi um alívio para quem chegara até a pensar em desistir do festival, poucas horas antes. Durante o ensaio final, à tarde, Gil se desentendera com o produtor Solano Ribeiro, que não deu tempo suficiente para que a orquestra pudesse dominar a partitura escrita por Rogério Duprat. Gil, que já estava bastante angustiado, prevendo uma reação negativa dos colegas mais nacionalistas (Geraldo Vandré já tinha se declarado francamente contra), entrou em pânico. Saiu furibundo do teatro, direto para o apartamento em que vivia com Nana Caymmi, no Hotel Danúbio.

O casal já enfrentara uma situação incômoda, na primeira eliminatória, quando concorreu com *Bom Dia*, canção que terminou entre as quatro classificadas. Indignada com a exclusão de *Combatente* (de Walter Santos), parte da platéia acabou vaiando Nana, durante a apresentação das classificadas. Mais vacinada que Gil, a cantora não deu muita bola à reação da platéia. Depois do que passara um ano antes, no Maracanzinho, ao vencer a fase nacional do Festival Internacional da Canção, contra a vontade da grande maioria do público, Nana era capaz de tirar qualquer vaia de letra.

Blota Júnior e Sônia Ribeiro já tinham começado a apresentar as 12 canções concorrentes da segunda eliminatória, quando Caetano foi buscar Gil pessoalmente, no hotel. Encontrou o amigo ainda na cama, tremendo, enrolado em um cobertor. Foi preciso uma conversa dura e uma boa dose de ânimo para convencê-lo a encarar a situação.

Um único assunto dominava as conversas daquela noite, nos bastidores do Teatro Paramount: a vaia. Além de Jair Rodrigues, Nara Leão também enfrentou a reação negativa da platéia, tão logo foi anunciada a classificação de *A Estrada e o Violeiro*, que ela cantou junto com Sidney Miller, autor da canção. Outra vaia poderosa foi reservada à marcharanchão *Uma Dúzia de Rosas*, assim que o nome de Carlos Imperial, o compositor, foi pronunciado. Ronnie Von, intérprete da música, teve dificuldades para se ouvir, tamanho o barulho. Até as palmas e gritinhos das fãs do Pequeno Príncipe, que ocupavam as primeiras filas da platéia, foram encobertas pelas vaias da galeria.

“Esse festival de esquerda festiva vai atrasar a música brasileira dez anos”, reclamou Imperial, nos bastidores, superestimando o poder da ala *linha dura*. Dessa vez, o debochado compositor estava enganado. Com a classificação de *Domingo no Parque*, os futuros tropicalistas já tinham ganho a primeira batalha.

* * *

“Tom Zé, aqui você só fica se aborrecendo. Em São Paulo, você também pode se aborrecer, mas pelo menos pode acontecer alguma coisa com você.”

Foi um argumento decisivo. Num encontro casual com Tom Zé, em Salvador, Caetano conseguiu finalmente convencer o amigo a pensar na possibilidade de tentar a sorte em São Paulo. Desgostoso, enfrentando desentendimentos na Escola de Música da Bahia, Tom Zé resolveu acompanhar Caetano, para sentir melhor o ambiente da metrópole paulista, antes de se decidir. Além disso, teria também a chance de acompanhar pessoalmente *Moreninha*, uma antiga canção que inscrevera no festival da TV Record, seguindo um conselho de Gilberto Gil, e que fora classificada para a eliminatória.

Na manhã seguinte, os dois tomaram juntos o avião que os levou a São Paulo. Para Tom Zé, aquele foi um dia muito especial. Do desembarque no Aeroporto de Congonhas, os dois seguiram para o apartamento de Guilherme Araújo, na rua São Carlos do Pinhal, bem próximo à avenida Paulista. Assumindo o papel de cicerone, Caetano passou a apresentar ao amigo as últimas novidades culturais.

Como sabia que Tom Zé vivia enterrado no universo acadêmico da Escola de Música e quase não tinha informação sobre música pop, Caetano passou boa parte da tarde escutando junto com ele o LP *Sgt. Pepper's*, dos Beatles. Chegou mesmo a traduzir as letras das canções do álbum, comentando uma por uma. Em seguida, mostrou a Tom Zé, no violão, a canção-manifesto que fizera havia poucos dias (“sobre a cabeça os aviões...”) e ainda nem tinha título.

O programa educativo estendeu-se até a noite. Caetano levou o amigo ao Teatro Oficina, para que ele assistisse à montagem de *O Rei da Vela*. Quando caiu em si, horas depois, Tom Zé já estava dando uma canja, em um show para universitários, ao lado de Gilberto Gil. O recém-chegado baiano ficou surpreso com os aplausos calorosos que recebeu, ao cantar *Profissão de Ladrão*, sua cáustica canção sobre os ladrões de colarinho branco. A euforia dos politizados universitários era bastante compreensível. Já naquela época, comparadas à ironia e ao sarcasmo escancarado de Tom Zé, as canções irreverentes de um Juca Chaves, por exemplo, pareciam histórias da Carochinha.

* * *

Caetano não resistiu à tentação de lançar mais lenha na fogueira do festival da Record. Em 13 de outubro, o dia da eliminatória em que *Alegria*,

Alegria seria apresentada pela primeira vez ao público do Teatro Paramount, o *Última Hora* paulista publicava uma carta-depoimento do compositor, recheada de ironia:

“Eu gostaria de fazer alguma coisa para encerrar as discussões bobocas que andam por aí — não para ajudá-las. Sei que há muita gente bronqueando por causa das guitarras. Geraldo Vandré (que é meu amigo) mandou dizer que é contra. Na agradável cidade balneária do Rio de Janeiro, os Dragões da Independência do Samba se manifestam raivosamente em defesa de alguma coisa que eu não lembro mais. Alguns senhores que não souberam amadurecer estão histéricos. Até meu empresário, que não tem nada comigo, foi apontado como ‘culpado’ da minha ‘transformação’. Enquanto isso, Oswald de Andrade, redivivo, gargalha de sadio ódio”.

* * *

Tudo aconteceu muito rápido. No momento em que os Beat Boys surgiram no palco do Teatro Paramount, com suas guitarras e cabelos, vestidos de cor-de-rosa, as vaias já começaram. A apresentadora Sônia Ribeiro ainda não tinha anunciado o nome de Caetano Veloso, quando a banda atacou a imponente introdução de *Alegria, Alegria*. No mesmo instante, Caetano entrou em cena, com um paletó de tweed marrom e uma camisa de gola rolê laranja — ambos escolhidos por Guilherme Araújo. Estava com uma expressão tão irada, que chegou a assustar não só o casal de apresentadores, como as pessoas sentadas nas primeiras filas da platéia.

A tática de choque deu certo. A entrada feroz do compositor e o simpático ritmo de marchinha de *Alegria, Alegria* acabaram desconcertando boa parte daqueles que estavam inclinados a vaiar a canção, antes mesmo de ouvi-la, só por causa das guitarras elétricas. O próprio Caetano se surpreendeu com a rápida mudança de atitude do público. Aplaudido euforicamente, saiu consagrado do palco.

A exemplo das noites anteriores, as vaias das torcidas organizadas deram o tom na última eliminatória do festival. Alguns intérpretes mal conseguiam ouvir a orquestra ou o conjunto que os acompanhavam, tamanho o barulho provocado pelas claque. Esse foi o caso de Hebe Camargo, que defendeu a melancólica *Volta Amanhã* (de Fernando César), sob vaias do início ao fim. Segurando-se para não chorar, com uma pequena imagem de Nossa Senhora Aparecida apertada na mão direita, a apresentadora teve que se valer de toda sua cancha televisiva. Não bastassem as vaias, ainda havia os gaiatos:



Alegria, Alegria: apesar das vaias contra as guitarras dos Beat Boys, Caetano Veloso conseguiu conquistar o público do Teatro Paramount

“Chega! Volta amanhã!”, gritavam, rindo, na frente do palco.

Outro concorrente que as torcidas não perdoaram foi Erasmo Carlos. O Tremendão resolvera revelar seu pouco conhecido interesse pela música popular brasileira, cantando *Capoeirada*, um “baião autêntico”, de sua própria autoria. Porém, além das garotas de seu fã-club, não conseguiu convencer quase ninguém.

Até que o anúncio das quatro classificadas da noite foi relativamente calmo, comparado à confusão das primeiras eliminatórias. Apoiado pelos estudantes da PUC, o frevo *Gabriela* (de Maranhão), defendido pelo grupo vocal MPB-4, foi uma das concorrentes mais aplaudidas da noite. A escolha de Geraldo Vandré, cantando sua *Ventania* (parceria com Hilton Acioly), também já era tida como certa. A única exceção foi *Beto Bom de Bola*, de Sérgio Ricardo, rejeitada com vaias por boa parte da platéia, especialmente os torcedores de *Canção do Cangaceiro que Viu a Lua Cor de Sangue* (de Carlos Castilho e Chico de Assis). Surpresos, o jornalista Sérgio Cabral e o psicanalista Roberto Freire quase foram atingidos por dois ovos, que estalaram muito perto dos dois jurados.

O júri — do qual também faziam parte o humorista Chico Anysio, o poeta Ferreira Gullar e a atriz Tereza Aragão — nem ficou sabendo, mas escapou por pouco de virar recheio de uma omelete malcheirosa. Depois de festejar o anúncio da classificação de *Ventania*, Telé, a folclórica líder de torcida, cochichou nos ouvidos de algumas colegas, que estavam a seu lado na primeira frisa. Abrindo a bolsa, mostrou a elas uma dúzia de ovos podres, cuidadosamente embrulhados para não quebrarem. Era a surpresa que ela reservara aos 12 jurados, caso eles não tivessem escolhido a canção de Vandré.

A reação da platéia à classificação de *Alegria, Alegria*, última das quatro canções escolhidas pelos jurados, também surpreendeu. Nas eliminatórias anteriores, a última canção anunciada para a final fora sempre a mais vaiada — bode espiatório das torcidas cujas canções foram rejeitadas. Com Caetano e os Mutantes foi diferente: aplaudida pela maioria do público, para irritação dos emepistas radicais, *Alegria, Alegria* foi para a final já com pinta de sucesso popular.

* * *

Para a tímida Gal, nunca tinha sido tão fácil dar uma entrevista, como no dia em que foi procurada pela reportagem do jornal *O Sol*, um tablóide diário recém-lançado, no Rio de Janeiro. Na verdade, a repórter nem precisaria esperar pelas respostas da entrevistada, para fazer suas anotações.

Ninguém conhecia Gal melhor do que a jornalista Dedé Gadelha, sua velha amiga de infância.

“Você mesma pode responder tudo”, brincou a cantora.

Dedé não pensara duas vezes quando Isabel Câmara a convidou a participar do projeto de um jornal-escola, bancado pelo *Jornal dos Sports*. Afinal, estava mesmo planejando se inscrever no vestibular para Jornalismo e a perspectiva de começar a trabalhar em uma redação, imediatamente, era excitante. Aprovada no teste de seleção, conduzido por uma banca com os jornalistas Reynaldo Jardim, Ana Arruda e a própria Isabel, Dedé disse adeus à chatice do emprego no banco.

Jardim, autor do projeto, idealizou uma espécie de jornal-escola que, além de formar na prática os repórteres-estagiários, também sugeria inovações na linguagem jornalística e uma linha editorial com ênfase na crítica. Trazendo pautas irreverentes, diagramação moderna e colaboradores como Nelson Rodrigues, Henfil, Mister Eco, Fernando Lobo e Torquato Neto (que escrevia uma coluna sobre música), *O Sol* estreou nas bancas em 12 de setembro de 1967.

Dedé foi indicada para a editoria de Artes e Espetáculos, que era dirigida por Martha Alencar. Começou como redatora, escrevendo sobre moda, música e comportamento. Mas logo se tornou repórter, ao descobrir a comodidade das entrevistas telefônicas. Para fugir dos concorridos aparelhos da redação, preferia fazer as entrevistas em casa. Utilizando a paciência da avó, que a ajudava a conseguir as ligações, entrevistou vários músicos e artistas, como Chico Buarque, Milton Nascimento e o artista plástico Lasar Segal.

Dois meses mais tarde, quando Dedé se afastou do jornal para preparar seu casamento com Caetano, a situação econômica da empresa já era bem difícil, não só por pressões políticas, mas principalmente pela falta de anunciantes. Parte da equipe ainda tentou levar o projeto adiante, quando o *Jornal dos Sports* cancelou a publicação, mas o fôlego dos remanescentes só durou mais dois meses.

Em janeiro de 68, *O Sol* deixou de circular, definitivamente. Foi uma experiência breve e, de certo modo, romântica em termos empresariais, mas que abriu caminho para outras publicações inovadoras e mais bem-sucedidas, como o *Opinião* e o *Pasquim*, que também investiram pesado na crítica.

* * *

A tirada de Nelson Rodrigues aplicava-se muito bem à barulhenta platéia presente à final do 3º Festival da Música Popular Brasileira. Como

as torcidas de futebol do Maracanã, as claqueas que lotaram o Teatro Paramount naquele sábado, 21 de outubro, seriam capazes de vaiar até um reverente minuto de silêncio. Com exceção de Chico Buarque e sua canção *Roda Viva*, todos os outros 11 concorrentes, em maior ou menor dose, não escaparam das vaias, naquela noite.

A expectativa, afinal, era muito grande. Os principais jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro concordavam ao apontar quatro concorrentes como as prováveis primeiras colocadas: além de *Roda Viva*, *Ponteio* (de Edu Lobo e Capinan), *Alegria*, *Alegria* e *Domingo no Parque* comandavam as prévias, com *Gabriela*, uma das favoritas do público, correndo por fora.

Nana Caymmi, cantando *Bom Dia*, e, em seguida, Nara Leão, defendendo *A Estrada e o Violeiro*, foram as primeiras sorteadas para entrar em cena. Ambas enfrentaram algumas vaias, mas acabaram se impondo no palco. Saíram aplaudidas e sorridentes.

A primeira surpresa da noite veio com o anúncio da terceira canção. A maioria da platéia nem esperou a entrada de Caetano para se levantar e começar a aplaudir. *Alegria*, *Alegria* foi cantada em coro, seguida por gritos de “já ganhou”. As vaias dos nacionalistas mais renitentes, que continuavam torcendo os narizes para as guitarras dos Beat Boys, acabaram murchando, frente à euforia geral.

Gil e os Mutantes não encontraram a mesma facilidade. A platéia já estava mais dividida: uma parte do público aplaudia; outra vaiava com gosto. Porém, a confiança do compositor e do trio roqueiro já era bem maior do que na eliminatória. Sorrindo para as vaias, os quatro acabaram conquistando a maioria da torcida. Para comemorar, num gesto bem festivo, Gil abriu os braços, ao final da canção.

A festa dos baianos parecia garantida, quando aconteceu o grande susto da noite. Oitavo concorrente sorteado, Sérgio Ricardo nem tinha surgido ainda no palco e a vaia já era muito forte. A intervenção de Blota Júnior, informando que o arranjo de *Beto Bom de Bola* tinha sido modificado, não adiantou. De nada valeram também os pedidos de “calma”, do compositor, que se resignou a apresentar a canção sob o coro de vaias. Inseguros, no meio da canção, ele e o conjunto se desentenderam e atravessaram o ritmo. Sérgio, já bastante irritado, parou a música e se dirigiu à platéia:

“Quando terminar o festival, vou mudar o nome da música pra *Beto Bom de Vaia...*”.

A ironia do compositor só fez aumentar as vaias. Vermelho de raiva, Sérgio levantou-se, foi até à beira do palco e gritou:



Roda Viva: acompanhado pelo MPB-4, Chico Buarque conquistou o 3º lugar com sua canção



Ponteio: os parceiros Capinan e Edu Lobo, ao lado da cantora Marília Medalha, felizes com a vitória no festival

“Você ganharam! Vocês ganharam! Isso é o Brasil subdesenvolvido! Vocês são uns animais!”.

Dêscontrolado, espatifou o violão sobre um banquinho de madeira e, sem que Blota Júnior conseguisse impedi-lo, atirou o resto do instrumento na direção da platéia. Saiu do palco furioso.

Na platéia, as reações variaram da perplexidade à indignação. Um coro de “prende, prende” chegou até a ser ensaiado. Mais exaltado, um espectador abordou o delegado Sérgio Paranhos Fleury, que comandava o policiamento, exigindo a prisão imediata do cantor. Já Paulinho Machado de Carvalho, adepto do princípio “o público sempre tem razão”, resolveu fazer justiça pelas próprias mãos: sem consultar o júri, desclassificou Sérgio Ricardo do festival. Nos bastidores, porém, a grande maioria dos artistas ficou do lado do compositor.

“Se o público desumanizou Sérgio no palco, como não aceitar seu comportamento desumano?”, apoiou Gil.

“Cada país tem o Sinatra que merece. O nosso é o Chacrinha”, alfinetou Elis.

Depois de evitar Gil desde a noite em que ouvira *Domingo no Parque* pela primeira vez, a Pimentinha aproveitou o clima de solidariedade entre a maioria dos compositores e intérpretes, para tentar desmentir as notas que andavam saindo na imprensa, como a publicada quatro dias antes, na coluna de Eli Halfoun, no *Última Hora*, com o sugestivo título *Roupa Suja*:

“De Elis Regina sobre Gilberto Gil: ‘Este homem é o maior traidor da música popular brasileira. Ele está deteriorando-se’. A declaração foi a propósito da apresentação de Gil com um conjunto de iê-iê-iê”.

Elis culpou um jornal gaúcho por ter psicografado sua decepção com a guinada pop dos baianos:

“Eu não disse nada. Vou até processar o jornal, porque isso não se faz”, afirmou a Pimentinha, antes de abraçar o suposto traidor.

Já no palco, a entrada de Edu Lobo e Marília Medalha, cantando a vibrante *Ponteio*, ajudou a amenizar os ânimos. A dupla saiu do palco sob os gritos de “já ganhou”, seguida por Chico Buarque, também bastante aplaudido.

O impacto do incidente com Sérgio Ricardo não impediu, porém, que as vaias voltassem a soar, na hora do anúncio dos vencedores. Começaram mais tímidas, com a entrada de Roberto Carlos, o quinto colocado, com o samba *Maria, Carnaval e Cinzas* (de Luiz Carlos Paraná). E aumentaram muito quando Caetano foi chamado para receber o prêmio de



Violão quebrado: Sérgio Ricardo reagiu às vaias destruindo seu instrumento e atirando-o na platéia do Teatro Paramount

quarto colocado. Uma boa parte dos descontentes vaiava por acreditarem que *Alegria Alegria* merecia mais; os restantes por acharem que Caetano e as guitarras dos Beat Boys nem deveriam fazer parte de um festival de MPB.

Gil e os Mutantes também não escaparam das vaias, mas tiveram mais sorte com o júri. Levaram o segundo prêmio, ficando à frente de Chico Buarque, o terceiro colocado. No momento em que o nome de Gil foi anunciado, a câmera da Record estava focalizando-o, quase sufocado pelos beijos de Nana Caymmi — uma cena inédita na TV brasileira, que animou as conversas de muitos preconceituosos, no dia seguinte.

Já no palco, a vaia era tão forte, que Gil mal conseguia entender o que os jurados, instalados no fosso da orquestra, estavam tentando lhe avisar. O júri decidira instituir uma nova modalidade, premiando também o arranjo de *Domingo no Parque*, escrito por Rogério Duprat. Eufóricos com a dupla vitória, Gil e os Mutantes repetiram a canção, sem dar bola à barulheira da platéia.

Quem levou o cobiçado cheque de 37 mil cruzeiros novos e o troféu Viola de Ouro foi mesmo Edu Lobo, junto com o parceiro Capinan e a cantora Marília Medalha. Para os xenófobos, esse resultado sinalizaria a vitória da MPB genuína contra a invasão das guitarras elétricas e os adeptos do iê-iê-iê. Mas quem tivesse um pouco mais de visão já poderia prever, após o violão destroçado de Sérgio Ricardo e as novas canções de Gil e Caetano, que a música brasileira estava prestes a enfrentar um período conturbado, carregado de inovações.

la. Porém, passada a indignação, dias depois, a resposta do acusado veio a público na coluna de Nelson Motta, no *Última Hora* carioca:

“Até hoje tem gente insinuando que ‘Sem Lenço Sem Documento’ é uma homenagem ao LSD. Caetano morre de rir e pergunta qual a ‘homenagem’ ao ácido lisérgico que existe em Louvado Seja Deus...”.

11.

TRAMANDO NO ESTÚDIO

A Philips não perdeu tempo. Aproveitando a enorme repercussão do festival da Record, a gravadora decidiu apressar a produção dos LPs de Caetano e Gil. Os dois tiveram sorte. Dificilmente encontrariam alguém mais receptivo às suas novas experiências musicais do que Manoel Barenbein, o produtor indicado para coordenar as gravações dos dois discos.

Para seus 25 anos de idade, o paranaense de Ponta Grossa tinha uma considerável folha de serviços. No melhor estilo *self-made man*, Barenbein começara a trabalhar na RGE como *office-boy*. Tempos depois, a eficiência do garotão alto e meio desengonçado já chamava a atenção dos chefões da gravadora. Especialmente quando conseguiu lançar um disco comemorativo do bi-campeonato mundial de futebol de 1962, no dia seguinte à vitória da seleção brasileira.

A carreira musical de Barenbein desenvolveu-se por dois caminhos paralelos. Produzindo shows ou gravando discos de artistas como Chico Buarque e Toquinho, ele conviveu com a MPB derivada da bossa nova. Por outro lado, acompanhando também de perto a evolução do iê-iê-iê, Barenbein tinha conhecimento do grande potencial dessa corrente no mercado brasileiro e internacional.

Alternando-se entre as duas áreas, o produtor já vinha pensando, havia tempos, como seria interessante aproximar mais a MPB da música pop, tornando-a “mais universal”. Algumas semanas antes do festival da Record, ao produzir os três LPs com as 36 canções selecionadas, na primeira conversa que teve com Gil e Caetano, Barenbein encontrou duas respostas concretas para sua inquietação musical: as canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*.

Rápido no gatilho, assim que conheceu os Mutantes, durante as gravações de *Bom Dia* e *Domingo no Parque*, Barenbein também os convidou a gravar seu LP de estréia. Além da qualidade musical do conjunto, Barenbein vislumbrou nos garotos a possibilidade de criar uma música pop com feição mais brasileira, diferente dos rockinhos primários e da versões açucaradas que infestavam a Jovem Guarda.

* * *

Caetano foi o primeiro a entrar em estúdio. Para cuidar dos arranjos de seu álbum, convidou o maestro Júlio Medaglia, que logo depois lhe apresentou outros dois parceiros no movimento Música Nova: Damiano Cozzela e Sandino Hohagen. A idéia de trabalhar com um grupo de músicos de vanguarda interessados no pop conquistou Caetano. Assim, decidiu-se que os arranjos orquestrais do LP (intitulado *Caetano Veloso*) seriam divididos entre os três maestros.

Nas primeiras conversas que teve com eles, para discutir o conceito do álbum e as idéias que tinha para cada uma das canções, Caetano não escondeu o tamanho de sua ambição. Deixou bem claro que queria criar um produto de altíssima qualidade musical, uma obra que se impusesse por si mesma, em qualquer parte do mundo. Em outras palavras, pretendia chegar a algo com o mesmo impacto do nascimento da bossa nova, que se equiparasse ao valor do primeiro álbum de João Gilberto, embora na área pop. Caetano queria um disco mais avançado que *Sgt. Pepper's*, dos Beatles, mas também muito brasileiro e de interesse internacional.

“Vai ser, Caetano”, garantiu o confiante Hohagen.

A primeira faixa gravada foi *Superbacana* (letra e música de Caetano), uma colagem repleta de imagens pop, na linha de *Alegria, Alegria*. Não foi à toa que, para o arranjo, Caetano decidiu retomar a idéia que tivera para o festival da Record, antes de conhecer os Beat Boys: cantar com o RC-7, o conjunto acompanhante de Roberto Carlos. Não faltou também um toque de humor. Fechando a letra com a irônica saudação “um instante, maestro”, Caetano alfinetou o paranóico Flávio Cavalcanti, que semanas antes o acusara de fazer propaganda alucinógena em *Alegria, Alegria*.

Outra faixa do disco que provocou polêmica antes mesmo de ser lançada (dessa vez com algum fundo de verdade), foi *Soy Loco por Ti, América*, uma dançante fusão de mambo, rumba e cumbia. Com parte da letra em espanhol, essa canção foi composta por Capinan e Gil em homenagem ao revolucionário Che Guevara, logo após a notícia de sua morte. Os nacionalistas mais xenófobos ficaram incomodados com o uso do *portunhol*, na quilométrica letra de Capinan. Já os direitistas denunciaram o “culto ao perigoso guerrilheiro”.

Da quase cafona *Onde Andarás* (música de Caetano e letra de Ferreira Gullar), canção tipo dor-de-cotovelo em que Caetano chegava a imitar a pronúncia e a voz empostada de Nelson Gonçalves, à ousada *Clara* (música e letra de Caetano), que exibia um dissonante arranjo de Hohagen



Quartel-general: inicialmente, as reuniões dos tropicalistas aconteciam no apto. 112 do Hotel Danúbio

com participação de Gal Costa, o disco misturava samba-canção, bossa nova, bolero, beguin, baião e iê-iê-iê, com pinceladas de Debussy, Stravinsky e Beatles, sem muita preocupação com unidade.

“Quem ousaria dedicar este disco a João Gilberto?”, perguntava Caetano, no poético e quase caótico texto que escreveu para a contracapa — o que não deixava de ser uma expressa homenagem ao pai da bossa nova.

Curiosamente, a canção favorita de Caetano, escolhida inclusive para abrir o disco, ainda não tinha título quando começou a ser gravada. O nome só surgiu dias depois, durante um almoço com amigos, em São Paulo. A pedido de Luís Carlos Barreto (o fotógrafo de *Vidas Secas* e *Terra em Transe*, que depois se tornou produtor de cinema), Caetano começou a mostrar suas canções mais recentes. A favorita do compositor também interessou o amigo:

“Como é o nome dessa?”, perguntou Barreto.

“Sabe que essa canção ainda não tem título? E essa é justamente a música central no que eu estou fazendo, é a música que diz tudo.”

“Bote o nome *Tropicália*.”

“*Tropicália*?!”

“Quando eu a ouvi, me lembrei imediatamente de um negócio que eu vi uns meses atrás, no MAM do Rio. Você conhece Hélio Oiticica?”

“Não.”

“Era uma coisa maravilhosa. Um labirinto cheio de plantas e pássaros onde, depois de atravessá-lo, você encontrava uma televisão.”

Caetano sentiu que havia mesmo algo em comum entre sua canção e a obra descrita por Barreto, mas a sugestão não o agradou muito. *Tropicália* poderia passar a idéia de uma música tropical, exótica, quando o que ele e Gil buscavam era algo universal, mais moderno. Além disso, a idéia de usar o título de uma obra que já existia não parecia correta. E se o autor não gostasse do empréstimo?

“Eu tenho certeza de que Hélio Oiticica vai ficar louco por essa música. Bote *Tropicália*!”, insistiu Barreto.

“É uma palavra forte”, apoiou Guilherme Araújo, já gostando da sugestão.

Apesar das objeções de Caetano, a canção estava batizada. Ao voltarem para o estúdio, Guilherme foi logo perguntar a opinião de Manoel Barenbein sobre o possível título. O produtor não teve dúvidas: já foi escrevendo *Tropicália* no rótulo da fita, com a gravação.

“Mas o nome não vai ser *Tropicália*”, ainda resistiu Caetano.

“Tudo bem. Até você arranjar outro nome, a gente deixa esse.”

Predestinada a ser uma espécie de manifesto, *Tropicália* recebeu também uma bem-sacada e espontânea contribuição do percussionista Dirceu. Para testar o som do microfone, sem nem mesmo conhecer a letra da canção, Dirceu começou a narrar, em tom de gozação, o lendário episódio da descoberta do Brasil:

“Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei. Tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou”.

Acostumado às sacadas instantâneas dos *happenings* e da música aleatória, Júlio Medaglia pediu na hora ao técnico Rogério Gauss que ligasse o gravador — o bem-humorado improvisado de Dirceu tinha tudo a ver com a canção. A tirada do percussionista transformou-se na introdução da *Tropicália* de Caetano.

* * *

Exibida pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, a *Tropicália* de Hélio Oiticica consistia em um ambiente formado por duas tendas, que o autor chamava de penetráveis. Areia e brita espalhadas pelo chão, araras e vasos com plantas criavam um cenário tropical. Depois de atravessar uma espécie de labirinto, já dentro da tenda principal, quase às escuras, o público encontrava um aparelho de televisão, devidamente ligado.

Como o próprio Oiticica observou, um ano mais tarde, *Tropicália* era uma “tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”. Confrontando essa imagem com movimentos artísticos internacionais, como o op e o pop, Oiticica pretendia combater o velho colonialismo infiltrado na cultura brasileira.

“Na verdade, quis eu com a *Tropicália* criar o mito da miscigenação — somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo —, nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver a consciência disso que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio”, escreveu o artista, em março de 68, num ensaio também intitulado *Tropicália*.



Tropicália: a obra de Hélio Oiticica, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967, era um ambiente formado por dois penetráveis, cercados por areia, brita e plantas tropicais

Neto de Josué Oiticica, um dos teóricos do anarquismo no Brasil, Hélio também se considerava um anarquista. Inconformado com os padrões tradicionais de escultura e pintura, ele construiu uma obra radical, em que vida e arte não se separavam. Suas obras mais originais tiveram como ponto de partida o ano de 1964, quando Hélio começou a freqüentar os ensaios da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Além de se tornar passista da “Ala Vê Se Me Entende”, com presença infalível nos desfiles do carnaval (muito antes que eles se tornassem mastodônticas vitrines anuais para exibição de *socialites*, modelos e atores de TV), Hélio passou também a acompanhar por dentro o dia-a-dia da comunidade do morro.

Entre as várias amizades que cultivou nesse meio, havia tanto sambistas como marginais. Um deles, o temido bandido Cara de Cavalo, procurado por assaltos e outros crimes audaciosos, virou tema de uma obra-tributo, depois de ser morto pela polícia carioca, em 1964, com mais de 100 tiros. *Homenagem a Cara de Cavalo* (1965) é quase uma peça litúrgica. Numa caixa, em cujas faces internas repete-se a foto do cadáver do bandido, Hélio depositou um pequeno saco, que recebeu uma inscrição com pigmentos avermelhados:

“Aqui está e aqui ficará. Contemplai o seu silêncio heróico!”

Provocando o que hoje se chamaria de uma situação “saia justa”, foi na companhia de seus parceiros do morro da Mangueira que Hélio invadiu a mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1965, para exibir uma de suas invenções mais originais: os *Parangolés*. Criados artesanalmente, com telas, panos, plásticos e outros materiais pintados, de início essas peças tinham formatos de estandartes, bandeiras e tendas. Depois, ganharam formas de grandes capas, para serem vestidas. Algo entre roupa, fantasia e escultura móvel, os *Parangolés* exploravam uma nova relação com o espaço.

O envolvimento de Hélio com o cotidiano do morro e a marginalidade também estava na origem de sua *Tropicália*. Foi a arquitetura das favelas do Rio de Janeiro, com suas construções espontâneas, que serviu de modelo e inspiração para seus penetráveis. Hélio queria que o público vivenciasse, como ele, a sensação de andar pelas *quebradas* de uma favela. Afinal, para o Marcel Duchamp carioca, vida e arte não se dissociavam.

“O próprio dia-a-dia é a construção de uma obra de arte”, dizia.

* * *

Uma nova conexão se estabeleceu durante as gravações do disco de Caetano. Interessado em conhecê-lo pessoalmente, para trocar idéias, o



O descanso do guerreiro: para Hélio Oiticica, arte e vida não se dissociavam



Parangolé: Caetano vestindo uma das criações mais originais de Hélio Oiticica

poeta Augusto de Campos foi levado ao estúdio por Júlio Medaglia, que o apresentou aos baianos. O poeta concreto deu sorte: na única sessão de gravação que assistiu, teve a oportunidade de presenciar o inesperado *happening* comandado pelo percussionista Dirceu, incorporado à gravação de *Tropicália*.

O interesse de Augusto de Campos pela canções de Caetano começou em meados de 1966, durante os festivais de MPB da TV Excelsior e da TV Record. As premiadas *Boa Palavra* e *Um Dia* já traziam uma certa estranheza poética e intervalos melódicos pouco comuns na música brasileira, que chamaram a atenção do poeta — fã das dissonâncias da música contemporânea, nessa época ele já se considerava um apreciador “de ouvido torto”.

Pouco tempo depois, Augusto mencionou Caetano em um artigo que escreveu para o *Correio da Manhã* (*Boa Palavra Sobre a Música Popular*, incluído posteriormente no livro *O Balanço da Bossa*). Nesse texto, chamava atenção para um depoimento do baiano, publicado alguns meses antes pela *Revista Civilização Brasileira*. Usando João Gilberto como exemplo supremo, Caetano defendia a retomada da “linha evolutiva” da música popular brasileira. Para “dar um passo à frente”, renovar a música brasileira, ele sugeria o uso de um instrumento: “a informação da modernidade musical”. Era um ponto de vista radical e polêmico, que animou posteriores discussões e debates durante muito tempo no meio musical brasileiro.

Alegria, Alegria e *Domingo no Parque* só vieram confirmar que o *feeling* inicial do poeta fazia sentido. Com toda a polêmica deflagrada por essas canções, o interesse musical acabou virando simpatia. Ao lançarem o movimento concretista, nos anos 50, Augusto, seu irmão Haroldo e Décio Pignatari tinham sofrido ataques e reações semelhantes aos que Caetano e Gil estavam enfrentando naquele momento.

Foi a empatia por um projeto de renovação artística mais ou menos semelhante ao seu que levou Augusto de Campos a escrever outros artigos sobre as contribuições musicais de Caetano e Gil (enfrentando inclusive resistência no erudito suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, que na época ainda tratava a música popular com uma boa dose de esnobismo).

Caetano até chegara a ler alguns desses artigos, mas não sabia quem era exatamente Augusto de Campos — na verdade, nem mesmo tinha muita noção do que era o movimento de poesia concreta. No dia em que Augusto deixou um recado com a telefonista do Hotel Danúbio, dizendo

que tinha interesse em encontrar Caetano para uma conversa, foi Dedé quem explicou ao marido que não se tratava exatamente de um jornalista. As aulas de História da Arte, ministradas por Yulo Brandão, ainda estavam bem frescas na memória da ex-aluna da Escola de Dança da Bahia, que até já tentara escrever algumas poesias concretas.

Augusto deixou bem claro que não estava ali apenas para falar sobre música. Logo no primeiro encontro, já ofereceu a Caetano um exemplar da revista *Invenção*, iniciando uma espécie de diálogo sobre poesia — afinal, também via o compositor de *Alegria, Alegria e Tropicália* como um poeta. O método da aproximação foi mantido: em ocasiões posteriores, Augusto voltou a presentear Caetano com livros de Oswald de Andrade, e. e. cummings e James Joyce, entre outros.

Especialmente o livro de Oswald — uma coletânea de poesias e textos comentados por Haroldo de Campos, que incluía o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928) — impressionou muito Caetano. As idéias do modernista contribuíram bastante para enriquecer como novos argumentos seu inconformismo frente à seriedade e a estagnação da bossa nova e suas derivações mais politizadas.

Começou assim um intercâmbio que não só influenciou ativamente o universo poético dos tropicalistas, como também acabou abrindo um novo caminho para a atuação dos concretos.

* * *

Com o decorrer das gravações, Caetano foi ficando frustrado. Logo tomou consciência de que não tinha a mínima idéia de como fazer um disco, nem conhecimento musical suficiente para transmitir suas idéias — algumas, no fundo, eram mais sonhos do que sugestões musicais concretas, propriamente.

Caetano não gostava de sua voz, nem de seu jeito de cantar, que ainda considerava amadorístico. Achava o som do disco excessivamente emplastrado e confuso (o fato de as gravações ainda serem feitas em um único canal prejudicava bastante o resultado sonoro final). O compositor sentia que a maioria dos arranjos ficara aquém do que imaginava, porém não sabia como levar Medaglia, Cozzella e Hohagen a realizarem o que tinha em mente. Reconhecia que o disco poderia até soar inovador para o Brasil, mas achava que, em termos internacionais, a marca do subdesenvolvimento continuava evidente na gravação.

Claro que Caetano não negava o valor do trabalho dos maestros — achava que Medaglia, por exemplo, tinha feito um excelente arranjo para

a canção *Tropicália*. Reconhecia que os três tinham criado algo bem melhor do que ele seria capaz de fazer sozinho, com seu reduzido conhecimento musical, mas isso não o impediu de ficar descontente. E quanto mais aumentava sua frustração, mais Caetano foi ficando tímido e retraído no estúdio.

Uma das conseqüências desse retraimento foi a gravação de *Clarice*. Na verdade, Caetano não queria nem ter incluído no disco essa canção, feita em parceria com Capinan, mais de um ano antes, por considerá-la tradicional, MPB demais, ao ponto de desvirtuar o próprio espírito do disco. Em lugar dela, Caetano planejava gravar *Dora* (de Dorival Caymmi), acompanhado apenas pelo violão de Dori Caymmi — o melhor seguidor de João Gilberto, em sua opinião.

A gravação de *Dora* chegou até a acontecer, mas resultou em completo fiasco. Como se estivesse desinteressado, ou mesmo tocando de má vontade, Dori esquecia a harmonia, no meio da canção. Achando o amigo esquisito, Caetano ficou mais inseguro e cantou muito mal. Depois de algumas tentativas, sem conseguirem chegar ao final da canção, os dois decidiram parar. Dori foi embora, sem nem mesmo terminar a gravação. Saiu do estúdio fazendo piadas, completamente *blasé*. A idéia morreu ali, deixando Caetano mais frustrado ainda.

Foi a chance para que Barenbein voltasse a discutir com ele a inclusão de *Clarice*. O produtor gostava muito daquela canção e achava que ela poderia ajudar o disco ser veiculado nas rádios. Falou e argumentou tanto, que acabou convencendo Caetano a gravá-la, ainda que a contragosto.

Algumas semanas depois que o disco foi lançado, Caetano recebeu uma irônica prova de que o *feeling* inicial de não querer gravá-la tinha sentido. Uma noite, estava jantando com Dedé no Patachou, um restaurante francês que os dois costumavam freqüentar, na Rua Augusta, quando o simpático Gianfrancesco Guarnieri sentou à mesa, já um pouco “alto”. Em tom de confissão, o ator e dramaturgo do Teatro de Arena fez um comentário:

“Você era uma das minhas maiores esperanças na música popular brasileira, Caetano. Fiquei decepcionado quando você abandonou a poesia e a música verdadeiras para se entregar ao comercialismo, mas você não me engana. Tem uma música no seu disco que é realmente o que você quer fazer: *Clarice*”.

Caetano teve que se segurar para não rir, ao lembrar que a canção tão elogiada por Guarnieri fora a única que entrara em seu disco por pressão do produtor.

* * *

Gilberto Gil também não ficou totalmente satisfeito com o resultado sonoro de seu LP, mas se divertiu bem mais que Caetano, durante os trabalhos de estúdio. A aproximação maior com o maestro Rogério Duprat e os Mutantes resultou não apenas em uma consistente parceria, que se desdobrou nas 10 faixas do álbum. Rendeu também muitas risadas durante as gravações.

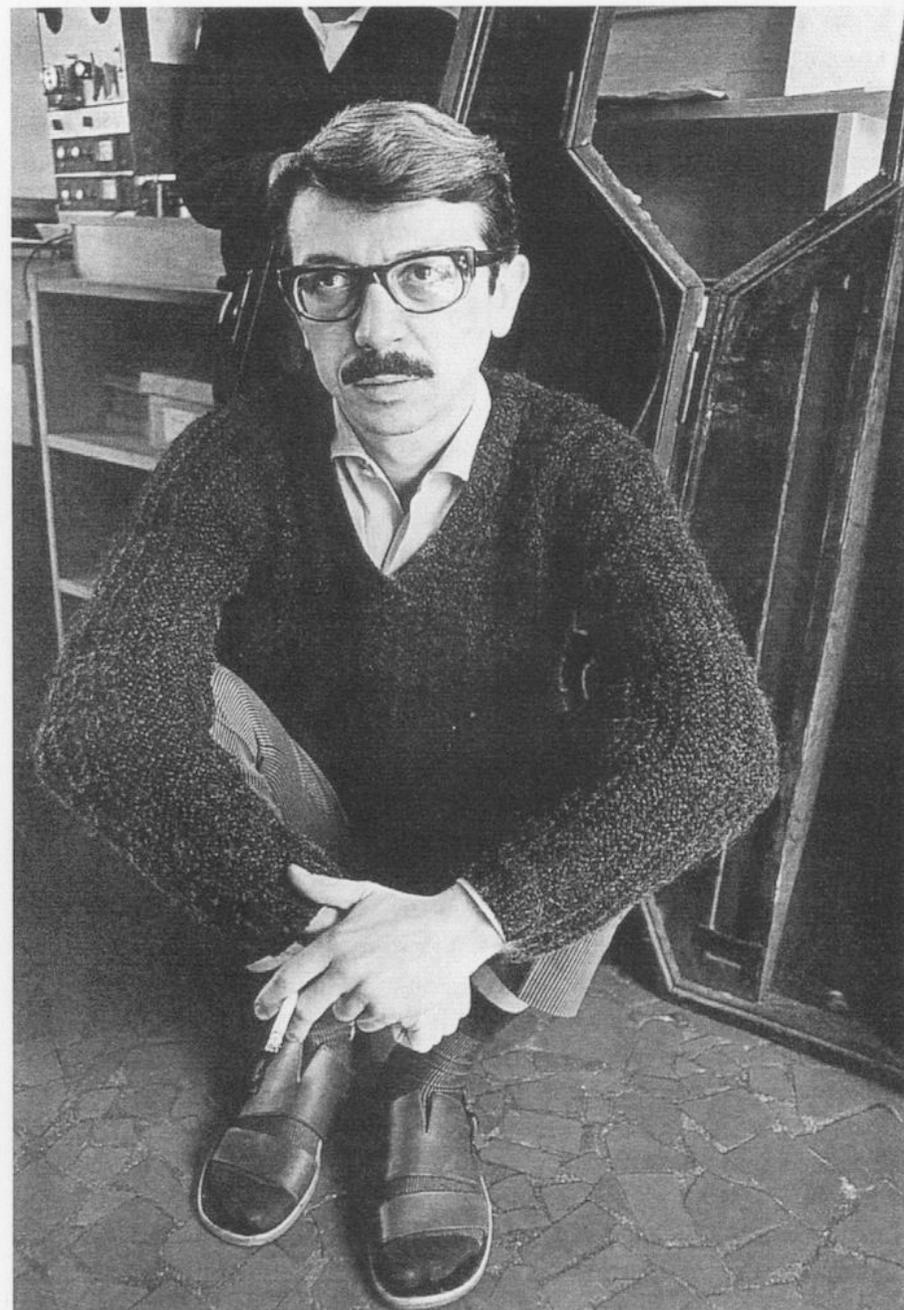
A irreverência do álbum *Gilberto Gil* já vinha estampada na capa, criada por Rogério Duarte (que também criara a capa do disco de Caetano) e Antônio Dias, com fotos de David Drew Zingg. Entre grafismos, em berribantes tons de verde, amarelo e vermelho, Gil surgia em três poses: no centro, com um fardão semelhante ao usado na Academia Brasileira de Letras; em fotos menores, como um militar cheio de condecorações (qualquer semelhança com as fardas militares dos Beatles, em *Sgt. Pepper's*, não foi mera coincidência), ou na pele de um debochado piloto, que segura apenas o volante de seu automóvel.

A exemplo da gravação de *Domingo no Parque*, que inaugurara a associação entre Gil e Duprat, os outros arranjos do disco também foram feitos em conjunto. Na primeira parceria, antes que as partituras fossem escritas pelo maestro, ele e Gil reuniram-se durante quatro ou cinco tardes, para planejar os tipos de instrumentos mais apropriados a cada parte da canção, definir os climas e emoções a serem explorados, ou mesmo a montagem geral do arranjo.

Ao contrário dos arranjadores tradicionais, que costumam chegar no estúdio com as partituras prontas, Duprat fazia questão de ouvir antes as idéias de Gil — no caso de *Domingo no Parque*, foi o próprio compositor que sugeriu os ruídos de um parque de diversões, que aparecem na gravação. Só depois de discutirem muito, Duprat colocava em prática seus conhecimentos técnicos de orquestração e harmonia, para escrever a partitura. Na volta ao estúdio, os dois ainda faziam modificações, até chegarem à forma final.

A relação de Gil com os Mutantes também foi de troca. Se mostrou ao trio a possibilidade real de se fazer música pop em português, alternativa que os garotos jamais tinham levado a sério antes, Gil também aprendeu muito com eles. A começar pelo exemplo de Serginho, que aos 16 anos de idade não estava nem um pouco preocupado com o que poderiam pensar de sua música. O garoto tocava simplesmente tudo o que gostasse ou lhe viesse à cabeça: Beatles, Mozart, Rolling Stones, Bach ou The Mamas and the Papas, sem jamais pensar nas reações que sua atitude poderia provocar.

Esse grau de descompromisso musical era quase impensável para Gil, que vivia preocupado com as opiniões negativas dos emepibistas a respeito



Maestro irreverente: Rogério Duprat foi o diretor musical e arranjador da grande maioria dos trabalhos tropicalistas

de suas novas canções. O baiano sonhava poder espantar de vez o fantasma da aprovação dos colegas e, nesse aspecto, a convivência com os garotos foi bastante educativa. O humor adolescente e a alegria iconoclasta dos Mutantes, sempre prontos para fazer piadas em qualquer situação, acabavam provocando o “padrinho”. Incitavam Gil a se soltar cada vez mais.

Sem essas “más influências”, Gil dificilmente teria chegado a incluir no disco algo como *Pega a Voga, Cabeludo* — canção do folclore amazense recolhida por Juan Arcon, que ele e os Mutantes transformaram em uma descontraída embolada pop. A gravação já começa em tom de deboche:

“Atenção, bicões! Gravando!”, convoca o técnico de som Rogério Gauss, antecipando os 4 minutos e meio recheados de improviso e irreverência que se seguem.

Liderando os vocais, Gil não canta apenas os versos da letra. Também ri, grita e provoca os parceiros (“Serginho, cabeludo danado, vamos lá! Quem foi que disse que você toca bem guitarra, rapaz?”). Numa referência ao inesperado improviso que acabou incorporado ao disco de Caetano, Gil pede a Dirceu que faça outro discurso. Mais uma vez, o abusado percussionista não negou fogo, disparando com sotaque nordestino:

“Esse som psicodélico é redondo que só uma gota!”.

Nem mesmo Manoel Barenbein escapou. Parodiando uma expressão que o produtor costumava usar sempre que as brincadeiras e malquices dos Mutantes ameaçavam extrapolar, Gil emprestou a melodia de *Pobre Menina* (o sucesso da dupla iê-iê-iê Leno e Lilian), para criar um refrão-gozação:

“Ê Manoel, pára de encher!”.

Gozadoras também são as frases dos metais que Duprat escreveu para o arranjo de *Marginália 2* (de Gil e Torquato Neto), canção que já revelava uma evidente afinidade temática, ou mesmo poética, com *Tropicália*. Como a canção de Caetano, a letra de Torquato extraía um *insight* crítico e bastante irônico do Brasil, em meio a um cenário de bananeiras, palmeiras e cascatas. “Aqui é o fim do mundo”, concluía.

Como se não quisesse deixar dúvidas sobre sua guinada musical, Gil também incluiu no disco uma nova versão de *Procissão*. A canção — composta por ele em 1964, resgatando a atmosfera das festas religiosas do interior da Bahia, com um ponto de vista próximo ao da crítica social do Centro Popular de Cultura — voltou totalmente reformulada, com ritmo mais pop e o auxílio irreverente da guitarra e do baixo elétrico dos Mutantes. Uma gravação que decepcionou bastante os fãs mais politizados do inflamado Gilberto Gil de *Louvação* e *Roda*.

12.

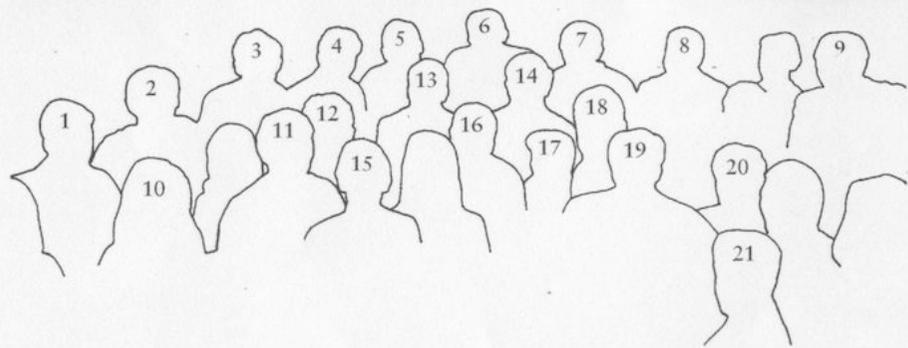
UMA FESTA DE BATISMO

Nenhum deles imaginou que um simples papo entre amigos, divertido e devidamente regado a chope, acabaria levado tão a sério. Naquela noite quente de verão carioca, os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Arnaldo Jabor, o fotógrafo Luís Carlos Barreto e o repórter Nelson Motta divertiam-se em uma mesa do restaurante Alpino, no Jardim de Alah, imaginando uma grande festa. Quase aos gritos, rindo muito a cada nova tirada, os seis começaram a planejar um extravagante banquete à Oswald de Andrade.

A idéia era celebrar algo que ninguém sabia ainda explicar muito bem, mas já estava acontecendo. Os amigos não precisaram de muita conversa para concluir que *Tropicália* — a recém-lançada canção de Caetano Veloso, que o próprio Barreto ajudara a batizar, semanas antes, ligando-a à obra homônima de Hélio Oiticica — tinha tudo a ver com o delírio tropical de *Terra em Transe*, de Glauber, ou com a antropofagia oswaldiana da peça *O Rei da Vela*, cuja temporada carioca começara havia três semanas. Algo de novo parecia estar ocorrendo na cultura brasileira e, na falta de outro nome, entre risadas e inúmeras rodadas de chope, a coisa foi chamada de Tropicalismo.

No dia seguinte, Nelson Motta decidiu estender a cortiça daquela noite à coluna que escrevia diariamente para o *Última Hora* carioca. Em geral, *Roda Viva* reunia pequenas reportagens e notas variadas sobre música, cinema, teatro, artes plásticas e cultura em geral. Convivendo intimamente com as turmas do Cinema Novo, da Bossa Nova e da MPB, o bem-relacionado repórter e letrista carioca podia se dar ao luxo de preencher boa parte de seu espaço no jornal com novidades recém-colhidas em encontros com amigos ou durante as inúmeras festinhas que freqüentava.

Ao dedicar toda a coluna a um único assunto, naquele 5 de fevereiro de 1968, Nelson acabou reforçando a idéia de que algo extraordinário estava para acontecer na vida cultural do país. Ilustrada com uma sombria foto de Vicente Celestino (o veterano compositor e intérprete de canções melodramáticas como *Coração Materno* ou *O Ébrio*), a coluna recebeu o título *A Cruzada Tropicalista*. O lide, meio rocambolesco e



Cercado pela MPB: o jornalista e letrista Nelson Motta (15) com Edu Lobo (1), Tom Jobim (2), Torquato Neto (3), Caetano Veloso (4), Capinan (5), Paulinho da Viola (6), Sidney Miller (7), Zé Kéti (8), Eumir Deodato (9), Olívia Hime (10), Francis Hime (11), Luiz Eça (12), João Araújo (13), Dori Caymmi (14), Linda Batista (17), Chico Buarque (18), Luis Bonfá (19), Tuca (20) e Braguinha (21), na casa do poeta Vinicius de Moraes (16), em agosto de 1967

destacado em letras maiores, anunciava um novo e ambicioso movimento cultural:

“O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo *pop*, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo.

Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido”.

Segundo o texto, o lançamento da Cruzada Tropicalista aconteceria em uma festa no Hotel Copacabana Palace. Com toques de ironia ou até de deboche, Nelson seguia descrevendo a decoração e o heterodoxo menu da comemoração — uma mistura de palmeiras, vitórias-régias, abacaxis, vatapá, maria-mole e xarope Bromil.

Recomendado como traje típico da nova tendência cultural, o terno de linho branco deveria ser acompanhado por camisa de *nylon*, abotoaduras com pedras semipreciosas e brilhantina nos cabelos. Para as mulheres, vestidos rodados nas cores turquesa, laranja, maravilha e verde-amarelo, anáguas engomadas e grandes penteados à base de litros de laquê. A gozação prosseguia no item “A Arte”. Sugerindo o resgate das naturezas mortas e da pureza das formas nas artes plásticas, o manifesto brandia um “fora com Portinari e Antônio Dias!”. Já na área musical, a plataforma elegia o romantismo do samba-canção:

“O samba-canção, forma nacional de música, viverá o seu grande esplendor e o cavaquinho será eleito o instrumento da moda, em substituição às antiquadas e estrangeiras guitarras elétricas. Cada jovem terá em seu quarto um cavaquinho e muitos conjuntos surgirão, muitos regionais, todos uniformizados e com o indispensável chapéu de palhinha, já que o chapéu-chile é só para usar na rua, com o terno de linho”.

A bossa nova também não escapou de ser mencionada, mais uma vez com ironia. “Enquanto existir Tom Jobim e Vinicius, o tropicalismo estará furado. Que grandes retratos de Vicente Celestino e Gilda de Abreu iluminem os quartos dos jovens e sirvam como ideal inatingível de amor perfeito e visão do mundo”.

Já a suposta filosofia do movimento era enunciada através de uma

Uma festa debochada: em 5 de fevereiro de 1968, Nelson Motta lançou publicamente o tropicalismo em sua coluna (abaixo e na página seguinte) do jornal *Última Hora*

NELSON MOTTA

Roda viva

A cruzada tropicalista

O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo "pop", com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo.

Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido.



Quadros de Vicente Celestino interpretando "Coração Materno" serão colocados nas paredes. Delé e de muitos outros.

A festa

O lançamento da Cruzada Tropicalista seria feito em uma festa no Capocabana Palace. Apiciana estaria coberta de vitórias-régias, palmeiras por toda a pérgula, bebida servida em abacaxis ou cocos, abacaxis que também serviriam de abajur, iluminados por dentro.

A música baseada em samba-canção da década de 50 e em menu, sofisticadíssimo: aperitivo; batida de ovo; entrada; sanduíche de mortadela com queijo de Minas (facilitativo); vintão como prato forte e maria-mole de sobremesa. Ao final, em vez de licor, seria servido xarope Bromil em pequena cálices.

A moda

O termo de linho branco, requiste supremo. Mas cuidado com as lapelas, que devem ser o mais largas possível. Também é permitido o azul-marinho listradinho de branco, mas apenas quando usado com gravata vermelha de "rayon".

A camisa deve ser de "nylon", de preferência com abotoaduras de grandes pedras. Na gravata, pérola, é claro, podendo os mais sofisticados usar uma esmeralda ou uma água marinha, que como se sabe, é a pedra da moda...

Há uma corrente que defende o lançamento de calças idênticas às de Renato Borghi em *O Rei da Vela*, as calças pan-sexuais.

Para a praia, a moda seria calção de "nylon" mas com seu comprimento reduzido por dobrax manuais, assim como a camisa de linho branco que teria suas mangas também dobradinhas com esmero. Bonés, muitas bonés na praia do Mito 4. Bonés brancos com palas de plástico verde transparente (para proteger do sol). Para os mais requintados: óculos ray-ban. Ou de espelho.

Turquesa, laranja, maravilha e verde-amarélo seriam as cores da moda, usadas pelas mulheres em vestidos pelo meio das pernas se abrindo em grandes rodas. Anáguas, muitas e esponsadas antigas, sempre é bom. Laque, luros de água, para todas as mulheres fazerem grandes, penteados, quanto mais alto o cabelo, mais bonito. O tropicalismo vence.

Para os homens não ficarem atrás, a grande novidade é tintura para o cabelo, mesmo aqueles que não têm cabelos brancos, só para dar "aquele" tomalidade levemente axilada. Para os cabelos a cor é "asa de gradina" e muita brilhantina Royal Hair e Giostora resultam e perturram o penteado.

A vida

Já é tempo de abandonar as influências estrangeiras e criar nossos próprios grandes rotativos. Quem tem é Arigó não precisa de Marianeshi Masabi para nada. Lançadas cartazes com grandes figuras nacionais do tropicalismo, para todo mundo colocar em suas salas gigantescas fotografias de Ademir de Barros, Leonel Britzola, Benedito Valadarez, grandes asas precursoras do tropicalismo.

Um dia estoura a notícia: "Chico Buarque o MPB é carteira para Jad, onde Ricardo meditando com Jôelzinho da Guedes". Logo milhares de jovens estarão invadindo Jad — a nova cidade-santuário de Brasil.

Magalé e Maia estarão utilizando um novo estilo de publicidade, baseado no das Casas Pernambucanas que existem em programas de teatro e, principalmente no "veja ilustre passageiro que belo tipo feitor..."

Fotografia só preto e branco mas pintada à mão. Atenção principalmente no leve rubor das faces. Abaixo o *sketchromel*!

A arte

Precisamos renovar a arte no Brasil. É preciso mais que nunca ressaltar Oswaldo Teixeira, trazer de novo para os lares as naturezas mortas, os techos de estanho e de cobre,

frutas espalhadas pelo meio. Que volte a pureza de formas, a mestria e delicadeza do traço. Fora com Portinari e Antonio Dias!

Para o Conselho Federal de Teatro os nomes indicados serão Gomes Leal e Américo Leal, o genial inventor do "strip-show" do meio dia à meia noite: o "strip-tease" começa quando você chega.

Palasanda estará às músicas enquanto que o Cineac viverá seus momentos de glória maior e pecado ao alcance de todos, o verdadeiro cinema-verdade.

O samba-canção, forma nacional de música, viverá o seu grande esplendor e o cavaquinho será eleito o instrumento da moda, em substituição às espiquadas e estrangeiras guitarras elétricas. Cada jovem terá um seu quarto um cavaquinho e muitos conjuntos surgirão, muitos regionais, todos uniformizados e com o indispensável chapéu de palhinha, já que o chapéu Chile é só para usar na rua, com o termo de linho.

Enquanto existir Tom Jobim e Vinícius, o tropicalismo estará furado. Que grandes retratos de Vicente Celestino o Gilda de Abreu iluminem os quartos dos jovens e sirvam como ídolo! Instigável de amor perfeito e visão do mundo.

Está decretada a falência de qualquer outra forma de iluminação que não seja abajur de vidro que roda e sai fumacinha do desenhado trem ou ainda o modêlo de caramujo ou concha.

Iluminação também válida é a luz vermelha ou verde que acompanha a imagem de São Jorge, que deve estar sempre em cima da cristaleira.

Pingim de louça, só em cima da geladeira. Em cima da geladeira é também tolerado qualquer outro bicho, desde que de louça recoberta de camurça.

No liquidificador, uma grande sala de balança de plástico e para e puxador da geladeira nada mais certo que um grande peixe, também de plástico. O plástico e a louça são materiais do tropicalismo por excelência.

A filosofia

"Diga-me com quem anda e te direi quem és." "Eu sou um homem que trabalha há dez anos e nunca tirou férias." "Graças a Deus não devo nada a ninguém e não tenho casa não falta nada." "Já criei meus filhos e casei minhas filhas e posso descansar em paz." "Os melhores portugueses estão nos menores fracos."

"Verde assim que dirá maduro." "O cachorrinho tem telefone?" "Esta era a hora que mamãe queria." "Filha minha jamais fará isto." "Desajustada e vagabunda pra mim é tudo a mesma coisa." "Arte moderna é para enganar os trouxas." "Está pensando que eu sou otário?" "No meu tempo não havia disto."

Estas e muitas outras frases de gênero, além de quase todos os provérbios de língua portuguesa, formarão a linha mestra da filosofia de vida tropicalista. Dia das Mães, Reveillon e Natal são festividades da maior importância, porque o tropicalismo existe somente nestas datas. As comemorações serão feitas ao ar livre, em contato com a Natureza, em lindíssimas piqueniques onde estarão sempre presentes laranjas, bananas, fritadas de vagem e gorraças de guaraná com leite dentro, rólhas de panel de pão. Abaixo os jantares e coquetéis. Viva o piquenique!

Não percam batidos e paradas de São de Setembro. É chiquerrimo!

Não Jerge é o nosso santo e Carnaval a nossa festa.

Por um mundo tropical! Pela sol! Pela ginga de brasileiro!

Viva o trópico! Viva o trópico! Viva o trópico!

Pi — Não esquecendo que os sapatos de homem devem ter sempre duas cores e o material sobre é crocodile ou cobra. Para mulheres, forradas de cetim, o salto bem fino e alto e o bico mais aguçado possível.

coleção de provérbios, chavões e até cantadas da época: “Verde assim, que dirá madura.” ‘O cachorrinho tem telefone?’ ‘Esta era a nora que mãe queria.’ ‘Filha minha jamais fará isto.’ ‘Desquitada e vagabunda pra mim é tudo a mesma coisa.’ ‘Arte moderna é para enganar os trouxas.’ ‘Está pensando que eu sou otário?’ ‘No meu tempo não havia disto’”.

Antes de terminar com uma série de exortações (“Por um mundo tropical! Pelo sol! Pela ginga do brasileiro! Viva o trópico!”), o disparatado manifesto ainda elegia o Dia das Mães, o *reveillon* e o Natal como “festividades da maior importância” para o tropicalismo, que deveriam ser comemoradas “em infindáveis piqueniques onde estarão sempre presentes laranjas, bananas, fritadas de vagem e garrafas de guaraná com leite dentro, rolas de papel de pão. Abaixo os jantares e coquetéis. Viva o piquenique”.

Pelo visto, ao lançar a Cruzada Tropicalista, a coluna de Nelson tinha mais interesse em provocar sorrisos do que propriamente apontar uma nova tendência na cultura do país.

* * *

No início de 1968, Nelson Motta já era reconhecido como um ativo simpatizante das novas músicas dos baianos, especialmente depois que passara a defendê-las, em cadeia nacional, no programa de Flávio Cavalcanti. Como membro do júri do *Um Instante, Maestro!*, dominado por jornalistas bastante conservadores como Mister Eco, Sérgio Bittencourt e Hugo Dupin, sem falar no pedante crítico José Fernandes, Nelson chamava atenção por ser o mais jovem (tinha 23 anos) e o mais avesso a preconceitos musicais.

Três dias antes de lançar a gozadora Cruzada Tropicalista, Nelson saíra outra vez em defesa dos baianos, no *Última Hora*. Em um texto intitulado “A Edu Lobo”, praticamente encostara o amigo compositor na parede, questionando sua intolerância frente à nova fase musical de Gil e Caetano:

“É estranho que um homem sensível, espírito permanentemente aberto às novas experiências, reaja assim diante da linguagem de *Tropicália* ou *Soy Loco Por Ti, América*. É certo que as melodias são fracas, primárias, quase ridículas diante da obra anterior de Gil e Caetano, mas é tão importante o que dizem as letras que as melodias ali funcionam como meros acessórios. Como gostar de *Pierrot Le Fou* e não entender *Superbacana*? Como aplaudir *O Rei da Vela* e negar *Tropicália*? Aceitar estas novas experiências não implica em negar Tom, Carlos Lyra, Baden ou

Chico Buarque. Pelo contrário, é mais uma frente aberta pela música brasileira em busca de uma linguagem atual e coerente com a nossa época, buscando uma visão crítica do mundo”.

Defesa semelhante Nelson Motta fizera também na coluna de 23 de janeiro, anunciando o lançamento do LP de Caetano:

“Desonesto seria aproveitar o sucesso de *Alegria, Alegria* e sair com um chorrilho de musiquinhas fáceis de aprender, com letras lineares, água-com-açúcar, que teriam um sucesso maior, garantido. Não, ao contrário, ele vem com *Tropicália*, com uma letra de difícil compreensão para seu público. Vem com uma preocupação de nova linguagem, de uma visão dos mitos brasileiros, de busca de uma expressão poética coerente com a nossa realidade. A realidade brasileira é agressiva, é cafona, é mal acabada, é forte, e o caminho para a efetiva comunicação com o nosso público deve ser através de uma forma que expresse a realidade a que ele está acostumado. O grupo do Teatro Oficina utiliza atualmente um estilo de interpretação brasileiro e sua aceitação vem sendo enorme. Montar um texto brasileiro mas com um estilo de interpretação europeu?”.

Por essas e outras, apesar do evidente tom humorístico do suposto manifesto, o lançamento do Tropicalismo acabou sendo levado a sério por muita gente — inclusive porque Caetano Veloso era a grande sensação da música brasileira naquele momento. Outros jornais não demoraram a repercutir a novidade:

“Por falar em concepção, Nelson Motta acaba de lançar o manifesto tropicalista, a cruzada tropicalista cuja característica é a volta da cafonice brasileira. O papa será Caetano Veloso e terá roupa assim: terno de linho branco (S-120), lapelas largas, ou azul-marinho listadinho de branco, gravata vermelha de rayon, chapéu-chile, sapato bicolor crocodilo etc.” (*Tribuna da Imprensa*, 8 de fevereiro de 68).

“Caetano Veloso, o *hippie* de Santo Amaro da Purificação, resolveu aderir ao tropicalismo, lançado pelos cineastas Glauber Rocha e Cacá Diegues. Já no próximo dia 12, Caetano promete trocar os seus camisolões pelo terno branco e sapatos de duas cores para comparecer ao coquetel de *Gente Nova, Nova Gente*, no Drugstore, onde será lançado oficialmente o tropicalismo” (*Correio da Manhã*, 8 de fevereiro de 68).

Sério ou não, o movimento estava definitivamente lançado. Torquato Neto, que acabara de se mudar para São Paulo, não demorou a escrever sobre o assunto. Em um artigo intitulado *Tropicalismo Para os Principiantes*, nomeou os líderes da nova tendência, depois de reproduzir algumas passagens do texto de Nelson:

“Porta-voz do tropicalismo, por enquanto, é o jornalista e compositor Nelson Motta, que divulgou esta semana, num vespertino carioca, o primeiro manifesto do movimento. E fazem parte dele, entre outros: Caetano Veloso, Rogério Duarte, Gilberto Gil, Nara Leão, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Antônio Dias, Chico Buarque, Valter Lima Jr. e José Carlos Capinan. Muitas adesões estão sendo esperadas de São Paulo e é possível que Rogério Duprat, Júlio Medaglia e muita gente mais (os irmãos Haroldo e Augusto, Renato Borghi etc.) tenham suas inscrições efetuadas imediatamente. O papa do Tropicalismo — e não poderia faltar um — pode ser José Celso Martinez Corrêa. Um deus do movimento: Nelson Rodrigues. Uma musa: Vicente Celestino. Outra musa: Gilda de Abreu”.

Já sentindo o tom de oba-oba que começava a se estabelecer em torno do assunto, na imprensa, Torquato não escondia sua descrença no futuro ou mesmo na seriedade do suposto movimento:

“... No fundo, é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), os ídolos continuarão os mesmos — Beatles, Marilyn, Che, Sinatra. E o verdadeiro, grande tropicalismo estará demonstrado. Isso, o que se pretende e o que se pergunta: como adorar Godard e *Pierrôt Le Fou* e não aceitar *Superbacana*? Como achar Felinni genial e não gostar de *Zé do Caixão*? Por que o Mariaaschi Maeschi é mais místico do que Arigó? O Tropicalismo pode responder: porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o Tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade”.

* * *

Depois de passarem quase um mês hospedados no Hotel Danúbio, Caetano e Dedé encontraram um lugar para morar que os agradou. Na verdade, os dois preferiam o Rio de Janeiro, como Maria Bethânia, mas Guilherme Araújo convencerá Caetano de que, se quisesse assumir seriamente um esquema profissional, teria que evitar a desorganização carioca e se fixar em São Paulo. O apartamento ficava no mesmo edifício em que o empresário já morava, no nº 43 da elegante Avenida São Luís, quase

esquina com a Avenida Ipiranga, no centro da cidade. Guilherme morava no 18º andar; Caetano e Dedé mudaram-se para o 20º.

Nas primeiras semanas, durante o mês de janeiro, o casal viveu apenas com a cama, a geladeira e uma mesa na cozinha. Era um apartamento enorme, com duas grandes salas ligadas por um pórtico. Caetano adorava sentar no chão e ver a luz da janela refletida nos tacos do soalho da sala de visitas. Como não queriam nada convencional, os dois só decidiram começar a decorar o lugar quando conheceram Piero, um italiano desbundado que sugeriu algumas idéias malucas.

Sob o pórtico que unia as duas salas, o decorador colocou um manequim de vitrine — semelhante a um corpo feminino sem cabelos e braços, em tamanho natural, feito de fibra de vidro translúcida, que resultava em um efeito meio pop. Lâmpadas coloridas foram dispostas sobre a boneca, penduradas em diferentes alturas, como uma espécie de instalação. Conectadas com o aparelho de som, as luzes indicavam as frequências da música tocada naquele momento: as lâmpadas vermelhas acendiam-se com os sons graves; as verdes piscavam com os médios e as azuis traduziam os sons agudos. Tanto os donos da casa, como os visitantes mais interessados em música, divertiam-se comparando os efeitos luminosos que resultavam de discos diferentes, como os das cantoras Mahalia Jackson e Janis Joplin. Outra diversão coletiva ficava por conta do artista plástico Antônio Peticov, que, bem ao estilo psicodélico, costumava promover sessões de projeção de luz bolha no apartamento.

Para decorar a sala de estar, Piero mandou fazer móveis de plástico transparente, em cores cítricas, cujas arestas provocavam um estranho efeito com a refração da luz. Já para a sala de jantar, Dedé não quis saber de sugestões. Fanática por pingue-pongue, instalou uma mesa de jogo que funcionava noite e dia. Na hora das refeições, ela assumia outra função: saía a rede e entravam os pratos e talheres.

No apartamento, havia também um velho gramofone de corda, evidentemente acompanhado por uma coleção de discos em 78 rotações — somente clássicos da canção brasileira, como Carmen Miranda, Orlando Silva, Francisco Alves e Aracy de Almeida. Já o aparelho de som mais moderno servia para ouvir música pop, de Beatles e Jimi Hendrix a James Brown, além de discos da música popular brasileira mais atual, como Chico Buarque, Jorge Ben e Roberto Carlos.

Em poucas semanas, o apartamento da família Veloso transformou-se no novo ponto de encontro diário dos tropicalistas, tomando o lugar do Hotel Danúbio. Gilberto Gil, Nana Caymmi, Guilherme Araújo, Torquato



Eu e meu violão: os primeiros tempos do apartamento na Avenida São Luís, em São Paulo



Estética tropicalista: Dedé e Caetano, na área externa do apartamento em que moravam, no centro da capital paulista

Neto, Tom Zé, Capinan, Gal, os Mutantes, os Beat Boys, Rogério Duarte, Zé Celso Martinez Corrêa, Waly Salomão e José Agrippino de Paula costumavam frequentá-lo, sem falar em amigos fora do circuito artístico, como o psicanalista Luís Tenório de Oliveira Lima ou o então estudante de filosofia Péricles Cavalcanti. Caetano, que já tinha o hábito de dormir muito tarde, estava sempre disposto a acompanhar os últimos visitantes até o sol raiar.

Quem também aparecia de vez em quando, ao sair do expediente no Palácio da Saúde, que ficava ali ao lado, no nº 99 da Avenida São Luís, era Augusto de Campos. A formalidade do poeta — vestido obrigatoriamente com terno e gravata, como mandava o figurino de seu cargo de advogado do Estado — provocava um certo curto-circuito, ao circular entre as garotas de minissaia e os rapazes cabeludos.

Após essas visitas, Augusto divertia-se perguntando a si mesmo se aqueles jovens não se assustariam mais com o seu visual sizudo e tradicional, comum para alguém de uma geração que era obrigada a usar terno e gravata até para ir ao cinema, do que ele próprio se assustava ao se ver cercado por todos aqueles floridos hippies.

* * *

O prognóstico de Torquato Neto acabou falhando: o Tropicalismo pegou sim e com muita força. Em poucas semanas, a nova moda conquistou espaços consideráveis não só nos jornais, nas revistas, rádios e TVs. Aproveitando a onda, eventos de vários tipos, supostamente tropicalistas, começaram a acontecer ou, pelo menos, a ser anunciados. Os cariocas saíram na frente: primeiro foram os foliões da tradicional Banda de Ipanema, que desfilaram pelas ruas do bairro com ternos de linho branco, chapéus de palha e outros itens do figurino divulgado por Nelson Motta. Logo depois, surgiu a idéia de se organizar um novo bloco carnavalesco, o Exaltação à Banana. Finalmente, instituiu-se o concurso de beleza Miss Banana Real.

A Rhodia, indústria têxtil que todos os anos produzia grandes shows-desfiles para promover seus novos produtos, aproveitou a carona: foi logo batizando sua coleção 68 de *Tropicália*. A Philips também não dormiu no ponto: além de acelerar a produção de um LP com todos os expoentes da Tropicália, anunciou uma campanha publicitária, que incluiria até a divulgação de discos e folhetos promocionais do novo movimento, nas linhas aéreas internacionais.

O Tropicalismo virou o assunto do momento. Até mesmo pela dificuldade de explicar aos leitores o que seria exatamente aquele misto de

moda e tendência cultural, os veículos de comunicação passaram a promover debates. A revista *O Cruzeiro*, em sua edição de 20 de abril, recorreu até a um pesquisador do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, para tentar avaliar o emergente movimento:

“Pode ser uma boa mercadoria que já está alcançando altos preços nos mais vulgares veículos de comunicação de massas e talvez, como querem alguns de seus profetas, algo que chegue até a produzir divisas, como parece que Carmen Miranda produziu a seu tempo. Mas nada desses cacoetes alambicados e gongóricos tem a ver com o verdadeiro Brasil, o Brasil jovem e trabalhador, o Brasil de amanhã”, afirmava o sociólogo Maurício Vinhas de Queirós.

Mesmo concordando que, por causa da *badalação* excessiva, o Tropicalismo corria o risco de se transformar em mero artigo de consumo, Nelson Motta continuou defendendo o movimento. Respondendo às críticas do sociólogo, Nelson ressaltava como filosofia do movimento a tentativa de oferecer uma visão crítica da realidade brasileira. “Não da realidade que alguns fingem que existe, mas de alguma coisa que, se é cafo-na, de mau gosto, cafajeste ou grossa, deve ser assumida e criticada dessa maneira e através desse caminho”.

Sempre antenado, Hélio Oiticica fora um dos primeiros a alertar para o perigo da banalização do movimento, em um artigo escrito em 4 de março de 68, intitulado *Tropicália*, que não chegou a ser publicado na época.

“E agora o que se vê? Burgueses, sub-intelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) — enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda), etc. Muito bom, mas não se esqueçam de que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem.”

Apesar da simpatia que já tinha por Caetano (foram apresentados pela jornalista Marisa Alvarez Lima, outra defensora do movimento na imprensa carioca), Gil e pelo resto do grupo baiano, o radical inventor da *Tropicália* e dos *Parangolés* não gostou de ver sua obra associada a algo que estava se transformando rapidamente em um mero modismo.

13.

A SÍNDROME DAS BANANAS

“Quer dizer que nós fazemos parte do *tropicalismo*? Mas o que é isso? Tropicalismo vem de onde?”

Ao ler as primeiras notícias sobre o lançamento da “cruzada tropicalista”, Gilberto Gil ficou surpreso. Sua primeira atitude foi procurar os parceiros, para que o ajudassem a entender exatamente o que era aquilo. Menos ligado ao universo dos livros e das discussões estéticas do que Caetano, Torquato ou Capinan, Gil estranhou ver sua música relacionada a um amplo movimento cultural, sobre o qual jamais ouvira falar. Na verdade, para o pragmático Gil, a própria noção de cultura ainda soava como algo muito abstrato naquela época. Para ele, as artes funcionavam, antes de tudo, como entretenimento.

Caetano até achou simpática a iniciativa de Nelson Motta, lançando a “cruzada tropicalista”, mas o artigo em si não o agradou. Se já resistira bastante a adotar *Tropicália*, como título de sua canção-manifesto, Caetano gostou menos ainda de ver seu projeto musical rotulado de Tropicalismo, confundido com aquele folclore todo de ternos de linho, chapéu de palha, xarope Bromil e sambas-canções.

A dificuldade para encontrar um nome apropriado ao tipo de experiência musical que ele e Gil estavam desenvolvendo já vinha de algum tempo. De início, os dois chegaram a utilizar, especialmente em entrevistas, a expressão “som universal”. Porém, mesmo este rótulo não satisfazia Caetano. Pouco depois, ele trocou-o pelo termo “som livre”, que passou a usar sempre que possível. No entanto, depois que o termo tropicalismo se espalhou definitivamente, com uma velocidade típica das modas de verão, Caetano chegou à conclusão de que não valeria mais a pena ficarem brigando com o rótulo:

“Se essa é a palavra que ficou, então vamos andar com ela”, disse a Gil, sugerindo que aproveitassem o circo já armado pela mídia.

Mesmo que o rótulo Tropicalismo tivesse pouco a ver com o que vislumbravam em termos musicais, Caetano e seus parceiros avaliaram que a propaganda poderia ser útil de alguma maneira. Apesar das ressalvas, os baianos acabaram aceitando virar tropicalistas.

moda e tendência cultural, os veículos de comunicação passaram a promover debates. A revista *O Cruzeiro*, em sua edição de 20 de abril, recorreu até a um pesquisador do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, para tentar avaliar o emergente movimento:

“Pode ser uma boa mercadoria que já está alcançando altos preços nos mais vulgares veículos de comunicação de massas e talvez, como querem alguns de seus profetas, algo que chegue até a produzir divisas, como parece que Carmen Miranda produziu a seu tempo. Mas nada desses cacotes alambicados e gongóricos tem a ver com o verdadeiro Brasil, o Brasil jovem e trabalhador, o Brasil de amanhã”, afirmava o sociólogo Maurício Vinhas de Queirós.

Mesmo concordando que, por causa da *badalação* excessiva, o Tropicalismo corria o risco de se transformar em mero artigo de consumo, Nelson Motta continuou defendendo o movimento. Respondendo às críticas do sociólogo, Nelson ressaltava como filosofia do movimento a tentativa de oferecer uma visão crítica da realidade brasileira. “Não da realidade que alguns fingem que existe, mas de alguma coisa que, se é cafona, de mau gosto, cafajeste ou grossa, deve ser assumida e criticada dessa maneira e através desse caminho”.

Sempre antenado, Hélio Oiticica fora um dos primeiros a alertar para o perigo da banalização do movimento, em um artigo escrito em 4 de março de 68, intitulado *Tropicália*, que não chegou a ser publicado na época.

“E agora o que se vê? Burgueses, sub-intelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) — enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda), etc. Muito bom, mas não se esqueçam de que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem.”

Apesar da simpatia que já tinha por Caetano (foram apresentados pela jornalista Marisa Alvarez Lima, outra defensora do movimento na imprensa carioca), Gil e pelo resto do grupo baiano, o radical inventor da *Tropicália* e dos *Parangolés* não gostou de ver sua obra associada a algo que estava se transformando rapidamente em um mero modismo.

13.

A SÍNDROME DAS BANANAS

“Quer dizer que nós fazemos parte do *tropicalismo*? Mas o que é isso? Tropicalismo vem de onde?”

Ao ler as primeiras notícias sobre o lançamento da “cruzada tropicalista”, Gilberto Gil ficou surpreso. Sua primeira atitude foi procurar os parceiros, para que o ajudassem a entender exatamente o que era aquilo. Menos ligado ao universo dos livros e das discussões estéticas do que Caetano, Torquato ou Capinan, Gil estranhou ver sua música relacionada a um amplo movimento cultural, sobre o qual jamais ouvira falar. Na verdade, para o pragmático Gil, a própria noção de cultura ainda soava como algo muito abstrato naquela época. Para ele, as artes funcionavam, antes de tudo, como entretenimento.

Caetano até achou simpática a iniciativa de Nelson Motta, lançando a “cruzada tropicalista”, mas o artigo em si não o agradou. Se já resistira bastante a adotar *Tropicália*, como título de sua canção-manifesto, Caetano gostou menos ainda de ver seu projeto musical rotulado de Tropicalismo, confundido com aquele folclore todo de ternos de linho, chapéu de palha, xarope Bromil e sambas-canções.

A dificuldade para encontrar um nome apropriado ao tipo de experiência musical que ele e Gil estavam desenvolvendo já vinha de algum tempo. De início, os dois chegaram a utilizar, especialmente em entrevistas, a expressão “som universal”. Porém, mesmo este rótulo não satisfazia Caetano. Pouco depois, ele trocou-o pelo termo “som livre”, que passou a usar sempre que possível. No entanto, depois que o termo tropicalismo se espalhou definitivamente, com uma velocidade típica das modas de verão, Caetano chegou à conclusão de que não valeria mais a pena ficarem brigando com o rótulo:

“Se essa é a palavra que ficou, então vamos andar com ela”, disse a Gil, sugerindo que aproveitassem o circo já armado pela mídia.

Mesmo que o rótulo Tropicalismo tivesse pouco a ver com o que vislumbravam em termos musicais, Caetano e seus parceiros avaliaram que a propaganda poderia ser útil de alguma maneira. Apesar das ressalvas, os baianos acabaram aceitando virar tropicalistas.

Vestindo um camisolão estampado com bananas estilizadas, lá estava o sorridente Caetano Veloso, naquele 9 de abril de 68, como astro principal da *Discoteca do Chacrinha*, o anárquico programa de auditório de Abelardo “Chacrinha” Barbosa. Decorado a caráter para a anunciada *Noite da Banana*, o palco da TV Globo, no Rio de Janeiro, mais parecia um depósito de bananas. Além de cantar sua *Tropicália*, Caetano tirou do baú algo perfeito para a ocasião: a marchinha *Yes, Nós Temos Bananas* (de Braguinha e Alberto Ribeiro).

Decididos a aproveitar a onda deflagrada nos jornais, os baianos puseram as mãos à obra com vontade. Duas semanas antes, Caetano e Gil tinham se desligado definitivamente da TV Record, em meio a um bate-boca com Paulinho Machado de Carvalho, que chegou à imprensa. Sem papas na língua, em entrevista ao *Jornal da Tarde*, o diretor da emissora paulista culpava Guilherme Araújo pelos desentendimentos. Carvalho acusava o empresário de ter prejudicado a imagem pública dos baianos. Até mesmo o fato de Caetano ter acabado de comprar um Mercedes 59 entrou na lista de críticas:

“Nenhum produtor daqui concordava com a nova imagem criada nos últimos seis meses: terninho inglês, chofer, Mercedes Bens, camisolão e um apartamento na São Luís. Veloso deixou de ser o menino simples e querido por esta simplicidade”, apontava o chefe da Record.

Na verdade, Caetano, Gil e Guilherme já andavam descontentes havia alguns meses com a direção da emissora. A promessa de um programa liderado por Caetano — feita logo após a explosão de *Alegria, Alegria* — foi protelada várias vezes, sem motivos convincentes. Enquanto isso, cada vez mais insatisfeitos, ele e Gil seguiram fazendo aparições esparsas nos programas musicais da casa.

O pivô do último desentendimento foi Gal. Avisado de que faria um número junto com ela no *Jovem Guarda*, quando chegou ao Teatro Record, Caetano notou que nem seu nome, nem o de Gal, constavam da pauta. Ao reclamar, foi informado de que dariam um jeito para que ele ainda entrasse no programa, mas sem a companhia de Gal. Caetano ficou furioso. Vendo a decepção da amiga, que saíra do Rio só para participar do programa, explodiu:

“Então você diga a Paulinho Machado de Carvalho que ele meta a televisão dele no cu! Eu estou saindo agora da TV Record!”.

Em meio ao bate-boca que se seguiu entre Guilherme Araújo e a direção da emissora, Jorge Ben, o mais novo contratado do empresário,

também decidiu deixar a Record. Dias depois, Guilherme iniciou conversações com a TV Globo, propondo que esta produzisse um programa com Caetano, Gil e outros tropicalistas.

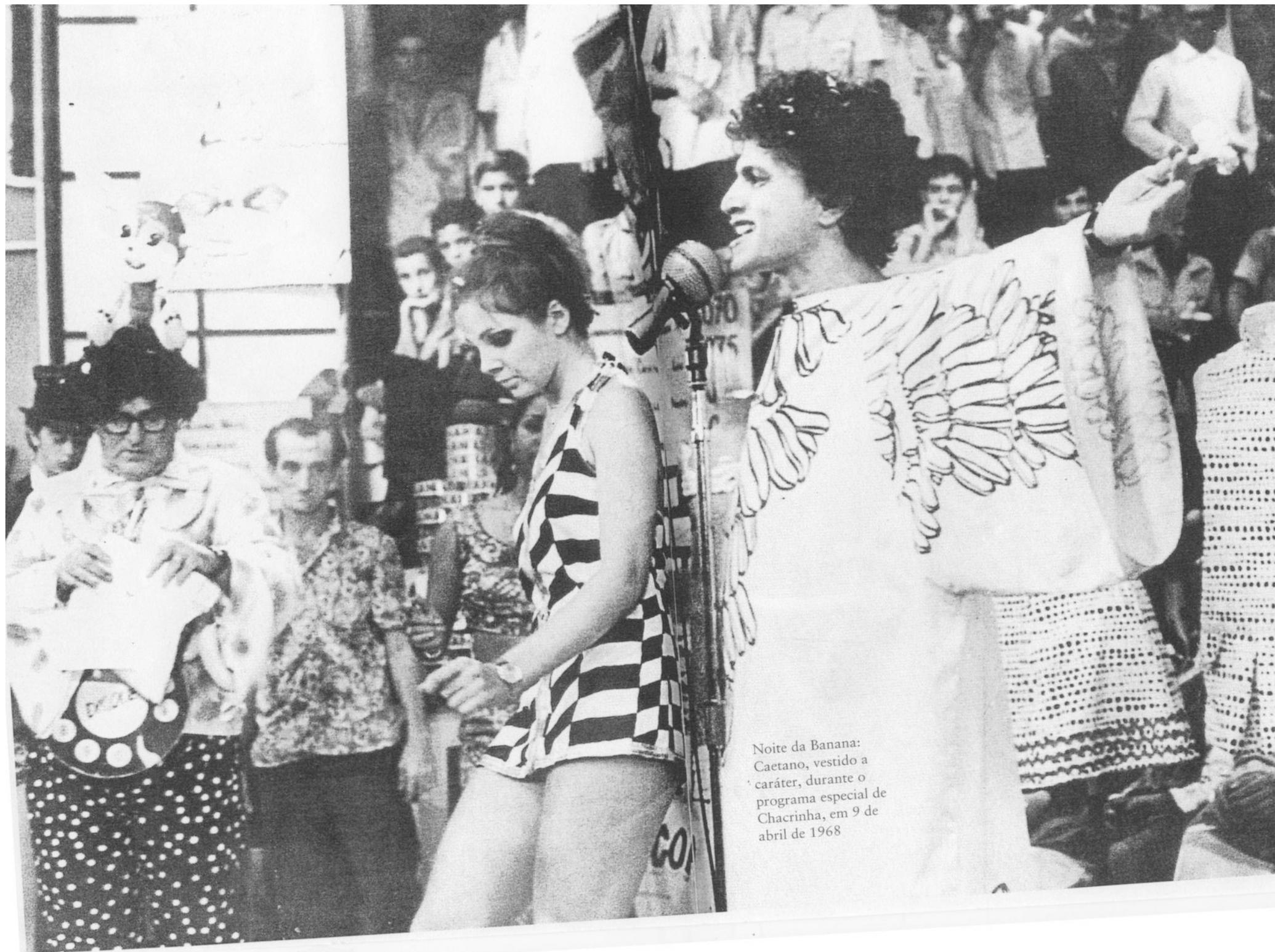
Críticas a Guilherme, na mesma linha das feitas por Paulinho Machado de Carvalho, passaram a ser freqüentes, tanto nos meios musicais, como na imprensa paulista e carioca. Influente na mudança do visual de Caetano e Gil (não só dava palpites no guarda-roupa de ambos, como até chegava a comprar algumas peças), Guilherme era responsabilizado, por vários desafetos, de ter sido o culpado pela guinada musical dos baianos. Apesar da semelhança das críticas, nem todos eram tão agressivos como Stanislaw Ponte Preta, em sua coluna no jornal *Última Hora*:

“No Rio, o costureiro Guilherme Guimarães tornava-se um tremendo machão, ao declarar à imprensa: ‘Minissaia nunca foi coisa pra homem’. Em São Paulo, outro Guilherme, porém Araújo, tornava-se o grande vigarista da música popular brasileira de 1967, inventando uma besteira chamada ‘som universal’. E o pior é que arrumou dois cúmplices: Caetano Veloso e Gilberto Gil, ambos baianos”.

Quando tinha a chance de se defender, o empresário-produtor mostrava saber exatamente o que estava fazendo. Como numa reportagem da séria revista *Visão*, publicada em 12 de abril de 68, que apontava o fato de o aumento da popularidade de Caetano e Gil ter coincidido com a mudança de imagem dos dois artistas. “É evidente que a nova linha musical assumida por eles muito contribuiu para isso, mas é indiscutível também que a nova imagem ajudou”, observava a revista.

“Quando a máquina publicitária propõe um artista que não corresponde a uma necessidade do público no momento, o artista não resiste”, dizia Guilherme. “O tempo desgasta o interesse que pode haver em torno de uma nova cara por mais estranha e bela que seja. Se o artista não tiver valor ou capacidade de renovar-se, nada adiantará o impacto da imagem.”

Já no final de abril, Caetano, Gil, os Mutantes e Jorge Ben acabaram assinando um contrato com a Rede Globo de Televisão, a Standard Propaganda e a Rhodia. O ponto principal das negociações, conduzidas por Guilherme Araújo, era a produção de um programa mensal, o *Banana Especial*, que seria apresentado por Caetano e Gil, com participações de outros tropicalistas. A direção do programa ficaria a cargo de José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina. Como parte de suas obrigações no contrato, Caetano e Gil deveriam participar de um show-desfile da Rhodia, também dirigido por José Celso, com apresentações em vários Estados do país.



Noite da Banana:
Caetano, vestido a
caráter, durante o
programa especial de
Chacrinha, em 9 de
abril de 1968

Começou assim um tumultuado processo de discussões entre a emissora, o patrocinador, os artistas e o empresário, que se arrastou por meses. O principal ponto de atrito era justamente a presença do diretor do Oficina, cujas idéias radicais preocupavam a direção da Rhodia (em tom de piada, dizia-se que Lívio Rangan, o diretor de eventos institucionais da empresa, teria receio de que Zé Celso repetisse o tom agressivo e caótico da montagem de *Roda Viva*; talvez decidisse rasgar e queimar os vestidos da coleção, transformando o show-desfile em uma *Rhodia Viva*). Assim, o programa tropicalista não só mudou de nome, como teve sua produção adiada várias vezes.

Enquanto isso, Caetano, Gil e os Mutantes passaram a ser atrações freqüentes nos programas de Chacrinha. O sucesso da primeira *Noite da Banana* provocou mais uma *Discoteca* dedicada aos tropicalistas, dessa vez contando também com Nana Caymmi, que até ajudou o apresentador a distribuir bananas para a platéia. Outra convidada especial foi a veterana cantora Aracy de Almeida, escolhida pessoalmente por Caetano.

A produção do programa caprichou nas atrações extravagantes. Horas antes da gravação, caminhões carregados ficaram à frente da TV Globo, distribuindo bananas aos interessados. O tema da noite também gerou dois concursos: quem comesse mais bananas durante o programa ganharia um prêmio de 100 cruzeiros novos; quem passasse mais tempo plantando bananeira (de cabeça para baixo, com as pernas para cima) levaria 200 mangos.

A participação em eventos e programas debochados, como o de Chacrinha, certamente ajudou a popularizar a imagem e as canções dos tropicalistas, mas também serviu de motivo para críticas mais indignadas ainda. O próprio Nelson Motta acabou se irritando com o oba-oba geral. Na coluna de 3 de maio, com o título “Abaixo o Tropicalismo”, o repórter e letrista criticou duramente o desvio do movimento, unindo-se, de certo modo, às críticas que Hélio Oiticica e Torquato Neto já haviam feito:

“Imediatamente foi criada a confusão e esse ‘tropicalismo’ foi rapidamente industrializado e consumido, sem qualquer proposição política ou cultural, simplesmente como mais um produto lucrativo no mercado de consumo. Ligado imediatamente ao mau gosto e ao antigo, fora de moda. Sem qualquer cogitação da origem desse mau gosto ou desse antigo e fora de moda, que ainda existe porque o Brasil parou no tempo.

“O que está aí, esse ‘tropicalismo’ comercial e apenas incoerente e divertido, não tem qualquer semelhança com a seriedade de José Celso, de Oswald ou de Caetano Veloso, às vezes. Sim, porque Caetano, inten-



Empresário-produtor: Guilherme Araújo (à frente de Jorge Ben) ajudou a criar as novas imagens de Gil e Caetano



Violência no palco: em 68, José Celso Martinez Corrêa defendia a tese de que o teatro brasileiro deveria ser mais cruel e anárquico

cionalmente ou não, colaborou muitas vezes para confundir o público, tomando atitudes contraditórias e perigosas, longe da idéia séria e profundamente inquietante da sua *Tropicália*. Um pouco de seriedade não faz mal a ninguém”.

Mas a vertigem das bananas prosseguiu com toda força. Em 31 de maio, foi a vez da Noite da Chiquita Bacana — uma festa criada por Capinan, no Grêmio Recreativo Norte-Sul, uma gafieira da Praça Onze, no Rio. O convite para o evento já deixava claro seu tom de *cafonice*: permitia-se levar radinho de pilha, lanche e quantos acompanhantes o convidado desejasse.

Além do tradicional baile, animado pela orquestra Bananas Boys, também foi programado um concurso de fantasias. O próprio convite sugeria alguns trajes convencionais: rumbeira, havaiana, borboleta, fada, pirata, chinês ou tirolês. Para quem quisesse algo mais “realista”, as sugestões de trajes incluíam: Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Rui Barbosa e Luz del Fuego. Os prêmios para os vencedores acompanhavam o espírito da festa: discos de Vicente Celestino, Teixeira, Nelson Gonçalves e Emilinha Borba; livros de Ibrahim Sued e J.G. de Araújo Jorge; imagens de São Jorge; flores de plástico; abacaxis e, para, variar, bananas.

Longe de querer emprestar qualquer caráter mais sério ao evento, Capinan não deixava dúvidas sobre suas intenções: “A festa não tem outro objetivo se não sair da rotina da vidinha noturna da Zona Sul. Alguma coisa que seja diferente do chope geladinho dos bares de Ipanema, das conversas sobre o Vietnã e a nova Revolução Francesa”, dizia o letrista à reportagem do *Jornal da Tarde*.

* * *

Gal e Caetano estavam felicíssimos naquela noite. Sentados ao lado de Dedé e outro amigos, em uma mesa do Patachou, ainda comentavam os detalhes da sessão de gravação que acontecera pouco antes. Emocionados, os dois chegaram a chorar, no estúdio da RGE, quando Gal terminou de gravar o vocal de *Baby*, uma canção que Caetano fizera para o álbum coletivo dos tropicalistas.

Não bastasse o belo arranjo orquestral de Rogério Duprat, que misturava bossa nova e música pop, compondo uma delicada obra-prima tropicalista, havia também um detalhe curioso sobre a canção, que só poderia ser explicado como obra do destino. Caetano compusera *Baby*, originalmente, imaginando que ela seria interpretada por Maria Bethânia, que até dera sugestões para a letra. No entanto, dias antes da gravação, a irmã

desistiu do projeto. Só assim Gal tivera a chance de gravar *Baby*, aliás, com uma interpretação tão sublime que a canção mais parecia ter sido feita sob encomenda para sua voz.

Para Caetano, era natural que sua irmã participasse do disco-manifesto dos tropicalistas. Afinal, mesmo com uma relativa distância, ela acompanhara — inclusive dando dicas importantes — todo o processo que o levava a essa nova fase musical. No entanto, escaldada pela situação que enfrentara dois anos antes, quando fora transformada, contra sua vontade, em musa da canção de protesto, Bethânia acabou decidindo não mais participar de grupos ou movimentos artísticos.

“Eu posso cantar todas as canções que vocês me apresentarem, desde que eu goste delas, mas não quero estar no disco da *Tropicália*, no show da *Tropicália*, nem no programa de TV da *Tropicália*. Amanhã ou depois, eu posso não querer cantar mais nada disso. Prefiro ficar livre”, justificou a decidida Berré.

Quando Geraldo Vandré se aproximou da mesa, com uma de suas costumeiras provocações, Caetano e Gal nem se perturbaram.

“E então, Caetano, quais são as novidades? Como vão as maluquices que vocês andam fazendo por aí?”

“Não sei se você sabe, mas estamos gravando um disco coletivo, com todos os baianos mais a Nara Leão. Ainda estamos emocionados, porque Gal acabou de gravar uma canção minha, com um arranjo de Rogério Duprat, que ficou uma coisa linda!”

“Como é, Gal? Cante!”, pediu Vandré.

Tímida como sempre, Gal baixou os olhos e, com a voz pequena e delicada, começou a cantar. Vandré nem esperou que ela cantasse a segunda parte da canção. Interrompeu-a de modo bastante agressivo, dando um murro na mesa e gritando:

“Isto é uma merda!”.

Por muito pouco, Caetano não pulou no pescoço de Vandré. Furioso, com o dedo em riste, retrucou no mesmo instante a agressão:

“Respeite pelo menos Gal, seu filho da puta! Saia imediatamente daqui e nunca mais fale comigo!”.

(A mágoa de Caetano demorou a passar. Os dois só voltaram a se falar anos mais tarde, quando Vandré o procurou para se desculpar, na época em que ambos estavam vivendo no exílio.)

* * *

Baby era uma das 12 faixas incluídas em *Tropicália ou Panis et Cir-*

censis, o disco coletivo que os tropicalistas gravaram em São Paulo, ao longo do mês de maio de 68. Caetano coordenou o projeto e selecionou o repertório, que também destacava canções inéditas de Gil, Torquato Neto, Capinan e Tom Zé. Os arranjos ficaram por conta de Rogério Duprat, com a produção mais uma vez conduzida por Manoel Barenbein.

Apesar do título, a canção homônima de Caetano, que puxara seu primeiro disco tropicalista, não fez parte desse álbum. Mas o mesmo tom de manifesto estava presente em duas faixas. Um sarcástico retrato do Brasil — misturando “céu de anil”, bandeiras, aeromoças e o rótulo “made in Brazil” — era esboçado em *Parque Industrial*, canção de Tom Zé, interpretada por Gil, Caetano, Gal, Mutantes e pelo próprio compositor.

Sem o tradicional intervalo entre as faixas, *Parque Industrial* acabava soando como um prólogo da canção seguinte. *Geléia Geral* (música de Gil e letra de Torquato) era uma típica canção-manifesto que, fundindo baião e rock, desenhava um painel mais alegórico do país.

“Um poeta desfolha a bandeira / E a manhã tropical se inicia / Resplandente, candente, fagueira / Num calor girassol com alegria / Na geléia geral brasileira / Que o Jornal do Brasil anuncia / Ê, bumba-iê-iê-boi / Ano que vem, mês que foi / Ê, bumba-iê-iê-iê / É a mesma dança, meu boi / A alegria é a prova dos nove / E a tristeza é teu porto seguro / Minha terra é onde o sol é mais limpo / E Mangueira é onde o samba é mais puro / Tumbadora na selva selvagem / Pindorama, país do futuro”

Se já havia uma natural afinidade poética entre as duas canções, os arranjos de Duprat reforçaram mais ainda a ligação. O maestro criou debochados contrapontos às melodias e letras dessas canções, injetando várias citações musicais nas partituras. Em *Parque Industrial*, alternou frases do *Hino Nacional Brasileiro* com um trecho do popular *jingle* do analgésico Melhoral. Na mesma linha, o arranjo de *Geléia Geral* ganhou citações da ópera *O Guarany* (de Carlos Gomes) e de duas conhecidas canções: *All the Way* (de James Van Heusen e Sammy Cahn), sucesso na voz de Frank Sinatra (citado textualmente na letra); e *Pata Pata*, o então recente *hit* da cantora sul-africana Miriam Makeba.

Na verdade, as próprias letras das canções estavam recheadas de citações. A expressão “geléia geral”, por exemplo, foi extraída de uma idéia do concretista Décio Pignatari (“na geléia geral brasileira, alguém tem que exercer as funções de medula e osso”). E o verso “a alegria é a prova dos

nove”, da mesma canção, repete literalmente uma frase do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.

Já a gravação de *Coração Materno*, clássica canção-dramalhão do cantor e compositor Vicente Celestino (a letra narra a patética história de um camponês que, para provar a veracidade de sua paixão por uma mulher, assassina a própria mãe), resultou em um dos mais bem-acabados produtos da tática tropicalista de reler obras *cafonas*. Caetano conseguiu isso com uma interpretação suave, que atenuou a pieguice original da canção, criando um contraste com o tom melodramático do arranjo de cordas de Duprat.

Um efeito parecido surgia em *Lindonéia* (de Gil e Caetano), canção composta por sugestão de Nara Leão, impressionada por um quadro do pintor Rubens Gershman, *Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio*. Nessa gravação, o contraste ficou por conta da voz suave de Nara e do ritmo meio cafona de bolero, entrando em choque com as imagens violentas da letra de Caetano, que mistura policiais, cachorros atropelados e sangue.

Presentes em cinco faixas do disco coletivo, a essa altura os Mutantes já tinham se firmado como uma espécie de espinha dorsal do grupo tropicalista. Além de participar dos discos de Gil, Caetano e Duprat (um LP com arranjos orquestrais para algumas canções de Caetano e Gil, temas de música pop e música popular brasileira, que o maestro gravou meio a contragosto, por insistência da Philips, intitulado *A Banda Tropicalista do Duprat*), os garotos passaram a ser convocados com frequência para acompanhar os baianos em shows e programas de TV.

A faixa em que os Mutantes mais chamavam atenção era *Panis et Circensis* (música de Gil com letra de Caetano). A gravação refletia bem o clima totalmente descontraído e aberto a experiências sonoras, que marcaram a produção do primeiro LP do trio, também registrado nessa época. Todos os músicos e técnicos presentes no estúdio ajudaram a simular o ambiente de um animado jantar em família, que introduz a canção. Entre ruídos de pratos, copos e talheres, ouve-se a voz do próprio Manoel Barenbein, que pede salada e pão.

Por sinal, o produtor surpreendeu-se várias vezes, com a irreverência e a criatividade dos Mutantes durante as sessões de gravação do primeiro LP do trio. Especialmente no dia em que viu Rita Lee entrar no estúdio com uma bomba de Flit (um popular inseticida da época, que era utilizado com o auxílio de um vaporizador bastante primitivo, pré-embalagem aerosol). A idéia dos garotos consistia em usar o ruído do vaporizador para substituir o som do chimbau da bateria, na gravação da can-

ção *Le Premier Bonheur du Jour*. Uma invenção para deixar qualquer produtor mais convencional com os cabelos em pé.

* * *

Ao contrário do que imaginaram alguns ensaístas, em suas tentativas de analisar (ou mesmo “decifrar”) a capa de *Tropicália ou Panis et Circensis*, a foto com os integrantes do grupo tropicalista não foi realizada com um conceito muito definido. Na verdade, a sessão de fotos que deu o tom da capa do disco-manifesto foi quase um *happening*.

Olivier Perroy, que na época fotografava para a Editora Abril, foi convidado a fazer as fotos por sugestão de Rogério Duprat. A sessão acabou sendo marcada na própria residência do fotógrafo. Era uma casa colonial, que ficava na pequena Praça Buritama, próxima à Avenida Brigadeiro Faria Lima, na altura do Esporte Clube Pinheiros. Um grande vitral, que fazia parte do jardim de inverno da casa, serviu de moldura para as poses dos artistas.

O trabalho foi feito de forma coletiva. Rita Lee e Guilherme Araújo deram mais palpites nas roupas, escolhidas de modo que os tons de verde e amarelo sobressaíssem. Para compor um cenário tropicalista, banneiras de papel crepom até chegaram a ser feitas, mas acabaram ficando de fora, no *design* final da capa.

Na verdade, o acaso acabou influenciando bastante no resultado final. A começar pelo curto prazo para a finalização da capa, que impediu a ida de Nara Leão e Capinan para São Paulo, a tempo de participarem da sessão de fotos. Surgiu assim a idéia de usar molduras com as imagens dos dois ausentes — a do quase garoto Capinan, por sinal, era a imponente foto de sua formatura no Instituto Normal da Bahia.

“Você está muito mal-vestido, Tom Zé. Pegue esta valise, que vai parecer que você está chegando agora do Nordeste”, sugeriu Guilherme Araújo, descontente com o terno escolhido pelo compositor.

Já Rogério Duprat fez questão de incluir na foto um objeto que encontrara dias antes, na casa de uma tia idosa: um prosaico penico, que ele segurou como se fosse uma xícara de chá. Uma idéia que alguns analistas interpretaram como uma citação do dadaísta Marcel Duchamp, mas que também sintetizava a irreverência dos próprios arranjos do maestro tropicalista.

Caetano, por outro lado, preocupou-se mais com a contracapa. Para ela, escreveu, com alguma ajuda de Torquato, uma espécie de roteiro cinematográfico (suprimido, inexplicavelmente, na primeira edição em CD



Happening visual: o estado-maior tropicalista, na histórica pose para a capa do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*

do álbum, lançada em 93), cujos personagens são os próprios tropicalistas. Com grandes doses de ironia, deboche ou mesmo *nonsense*, o filme imaginário seguia, de certo modo, um *slogan* de Chacrinha (“Estou aqui para confundir e não para explicar”).

Entre as várias *falas* dos personagens, Torquato gozava os puristas, referindo-se ao refrão de *Geléia Geral* (“será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba-meu-boi e iê-iê-iê são a mesma dança?”); Duprat dessacralizava o lado artístico da música (“como receberão a notícia de que um disco é feito para vender?”); e Caetano fazia piada com a canção de Vicente Celestino (“você são contra ou a favor do transplante de coração materno?”).

Fechando o suposto filme, não poderia faltar mais uma camuflada homenagem a João Gilberto. Parafrazeando um recado que o mestre da bossa mandara recentemente a Caetano (“diga que eu vou ficar olhando pra ele”), durante um encontro com Augusto de Campos, nos EUA, o roteiro concluía:

“AUGUSTO — E o que é que eu digo a eles?

JOÃO — Diga que eu estou daqui olhando pra eles”.

Depois de olharem tanto para o mestre, os discípulos tropicalistas de João continuavam fazendo questão de seu aval.

14.

FESTIVAL DE PROVOCAÇÕES

Quando as vaias soaram no auditório, junto com as primeiras bombinhas que estouraram perto da mesa dos debatedores, eles perceberam que haviam caído em uma armadilha. Convidados oficialmente para discutir suas idéias tropicalistas, só então Caetano, Gil e Torquato tiveram certeza de que estavam ali, antes de tudo, para serem provocados e agredidos.

O debate daquela noite — 6 de junho de 68 — fora organizado pelos estudantes da FAU, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que funcionava na Rua Maranhão. Um panfleto distribuído à platéia, na porta do auditório, já indicava as intenções do evento. Era uma espécie de manifesto contra o Tropicalismo, que Augusto Boal escrevera por ocasião do espetáculo *1ª Feira Paulista de Opinião*, cuja estréia acontecera na noite anterior, no Teatro Ruth Escobar.

Nesse texto, intitulado “Chacrinha e Dercy de Sapato Branco”, o diretor do Teatro de Arena expunha suas críticas aos tropicalistas, obviamente incluindo as idéias e o teatro de Zé Celso Martinez Corrêa, do Oficina, no centro de sua mira. Depois de taxar o movimento de “neoromântico” (acusando-o de atacar apenas as aparências da sociedade) e “inarticulado” (por limitar-se somente a “espinafrar”, sem ligar-se a nenhum “sistema”), Boal lançava um desafio irônico:

“Eu vou começar a acreditar um pouco mais nesse movimento quando um tropicalista tiver a coragem de fazer o que Baudelaire já fazia no século passado: andava com cabelos pintados de verde, com uma tartaruga colorida atada por uma fitinha cor-de-rosa. No dia em que um deles fizer coisa parecida é capaz até de dar uma boa dor de cabeça a algum policial... (Será sem dúvida uma contribuição para a revolução brasileira)”.

Com uma recepção tão amistosa, o circo já estava armado para pegar fogo. Não foi à toa que, ao noticiar o evento, na edição daquela quinta-feira, a *Folha de S. Paulo* antecipara a temperatura no auditório da FAU: “Dizem que vai esquentar”. Para polemizar com os convidados, os organizadores escalaram dois conhecidos opositores do Tropicalismo: o compositor Maranhão (também aluno da FAU) e o jornalista Chico de Assis. Pressentindo que o ambiente seria desfavorável, Guilherme Araújo deci-



Reencontro feliz: depois de cantarem juntos no disco comemorativo *Tropicália 30 Anos*, Tom Zé, Gilberto Gil e Caetano Veloso gravaram o programa *Som Brasil* (TV Globo), em 11 de novembro de 1997

“O Tropicalismo quis e conseguiu ser uma chuva de verão que alagasse infinita enquanto durasse.”

A metáfora de Capinan não se refere apenas à breve existência da Tropicália — um movimento mais ou menos organizado que, entre outubro de 67 e dezembro de 68, mal chegou a completar dois verões de vida. A imagem do alagamento sintetiza também a intenção principal dos tropicalistas, decididos a desafinar o tom hegemônico das canções de protesto e da MPB politizada em meados dos anos 60.

De certo modo, a Tropicália já nasceu como um movimento com a vocação para extinguir de vez os movimentos na música brasileira. Por isso, não demorou a promover seu próprio enterro — numa primeira tentativa, durante o abortado *Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo*, especial de TV escrito por Capinan e Torquato Neto, e, em seguida, no programa *Divino, Maravilhoso*, comandado por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Para combater o aristocratismo musical da época, o apoio à Jovem Guarda e a conexão com a música pop internacional foram estratégias para a vitória da Tropicália. O mesmo valia para a relação do movimento com Chacrinha, verdadeiro ícone tropicalista. O “velho guerreiro” era o exemplo mais perfeito de como se poderia atingir, ao mesmo tempo, dois segmentos tão diversos de público: as chamadas classes C e A.

Quem achou que os tropicalistas teriam a pretensão de superar a sofisticada Bossa Nova estava enganado. “Para se fazer o novo, não é preciso destruir o velho. O novo, por si só, pela importância do seu esforço, arrebenta o velho”, explicava Gilberto Gil, já naquela época. Diferentemente da Bossa Nova, da qual eram discípulos assumidos, os tropicalistas tinha pouco a ver com a criação de novas formas musicais. Utilizando estilos e formas já existentes no repertório da música popular brasileira, o movimento estava mais interessado em expor e implantar uma nova atitude. Antes de tudo, sua intervenção era crítica.

Trinta anos após a eclosão de *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*, não há dúvida de que os efeitos da rebelde enchente tropicalista fo-

ram bem mais abrangentes e duradouros do que poderiam imaginar, na época, aqueles que a consideravam um simples modismo oportunista. Caetano, Gil e Gal Costa foram rapidamente integrados ao veio principal da música popular brasileira. Alternando fases de maior ou menor popularidade, jamais saíram de cena. Além de continuarem produzindo discos e shows com regularidade, os três tropicalistas vêm servindo até hoje como modelos estéticos ou fontes de inspiração para compositores e intérpretes das gerações posteriores.

Até mesmo Chico Buarque, cujos sambas e canções ainda eram tomados no final dos anos 60 como antíteses do “som universal” tropicalista, acabou aderindo a certas liberdades estéticas propagadas pelo movimento, como fundir baião com rock ou mesmo se aproximar do blues. Elis Regina, quem diria, seguiu um caminho semelhante. Depois de liderar os emepebistas mais ortodoxos em seus confrontos com a Jovem Guarda na época dos programas *O Fino* e *Frente Única*, ela passou a incluir em seu repertório canções da dupla Roberto e Erasmo Carlos, junto com outras que Caetano e Gil lhe mandavam do exílio, antes mesmo que a década de 60 terminasse. Elis chegou até a gravar *Golden Slumbers*, dos Beatles.

Sem o “alagamento” musical desencadeado pela Tropicália, também seria difícil imaginar, já no início da década de 70, um Milton Nascimento cantando *Para Lennon & McCartney*, acompanhado por guitarras elétricas. Era o prenúncio do lendário Clube da Esquina, que lançou um original grupo de compositores mineiros, como Toninho Horta, Wagner Tiso, Lô Borges, Fernando Brant, Beto Guedes, Márcio Borges e Ronaldo Bastos.

A partir dos anos 70, a crescente eletrificação da música popular brasileira — instalada pelos tropicalistas, depois de ser deflagrada pela Jovem Guarda de Roberto Carlos — espalhou-se pelo país junto com uma abertura maior do mercado musical frente aos sotaques regionais. Do paraibano Zé Ramalho ao pernambucano Alceu Valença, passando pela dupla gaúcha Kleiton e Kledir, o pop e o rock continuaram sendo misturados, em maiores ou menores doses, aos ritmos nativos.

Inspirados nos “velhos baianos” da Tropicália e estimulados por ninguém menos que João Gilberto, os Novos Baianos investiram nas fusões plugadas com o frevo, o choro e o samba. Assim, abriram caminho para a expansão dos trios elétricos, responsáveis diretos por uma verdadeira reciclagem do carnaval da Bahia.

Também de inspiração tropicalista, a parceria de Jards Macalé com Waly Salomão (registrada no álbum *Aprender a Nadar*, em 1974) resul-

tou na “linha de morbeza romântica”, uma nova abordagem das canções dor-de-cotovelo. Luiz Melodia, Walter Franco, Jorge Mautner e Ney Matogrosso foram outros dos inúmeros compositores e intérpretes dessa década que se beneficiaram das conquistas tropicalistas.

Houve até quem rotulasse de neo-tropicalista a geração de músicos revelada em São Paulo, no final dos anos 70, que terminou mais conhecida como “vanguarda paulistana”. Tendo o compositor Arrigo Barnabé (um paranaense de Londrina) como sua figura mais popular, tratava-se não de um movimento articulado, mas de um grupo de compositores e conjuntos musicais que costumavam se apresentar no já extinto teatro — e selo — Lira Paulistana.

Afinidades pessoais à parte, a chamada vanguarda paulistana era bem heterogênea. Arrigo, que chegou a estabelecer contato com os irmãos Campos e Décio Pignatari, começou misturando rock e procedimentos da música dodecafônica com o universo fantástico das histórias em quadrinhos. Por sua banda, a Sabor de Veneno, passaram as cantoras Vânia Bastos, Susana Sales e Tetê Espíndola, que mais tarde trilharam carreiras próprias. Ao lado de Arrigo surgiu ainda o baixista e compositor Itamar Assumpção, que depois de formar a banda Isca de Polícia seguiu por um caminho bastante original, fundindo elementos de reggae, soul, funk e ritmos brasileiros.

Diferente também era a concepção musical do Rumo, grupo que combinava material próprio com arranjos de clássicos de Noel Rosa e Lamartine Babo. Além dos vocais de Ná Ozzetti, que enveredou pela carreira solo posteriormente, outro toque original do grupo estava na utilização do canto falado, que o professor universitário e compositor Luiz Tatit experimenta em suas canções. Já o grupo Premê (Premeditando o Breque, originalmente) começou com formação de conjunto regional e passou a englobar instrumentos eletrificados, mas sempre manteve o humor e a sátira como suas marcas mais típicas. Mais próximo do deboche era o Língua de Trapo, grupo especialista em canções paródicas recheadas com muito escracho e teatralidade.

Talvez até por uma necessidade de afirmar suas diferenças frente à hegemonia da MPB nos anos 70, a onda roqueira que se estabeleceu no país ao longo da década de 80 tinha pouco a ver com a atitude estética dos tropicalistas. Afinal, a partir de 73, até os Mutantes abandonaram o deboche crítico e a convivência com os ritmos brasileiros, característicos de seus cinco primeiros anos. A saída de Rita Lee, que acabou se transformando na primeira dama do rock nacional, e a adesão às firulas me-

galomaníacas do rock progressivo transformaram a banda paulistana em uma sombra de si mesma.

A década de 90 começou assistindo à irônica mas merecidíssima redescoberta de Tom Zé. Foi preciso que o produtor pop norte-americano David Byrne o apadrinhasse, para que o radical tropicalista de Irará tivesse a chance de voltar a gravar e a fazer shows, tanto no Brasil como no exterior. Duas décadas de forçado *underground* quase levaram Tom Zé a abandonar definitivamente a carreira.

Uma das novidades musicais mais excitantes desta década foi o surgimento do mangue-beat. Constituído por compositores e bandas de Pernambuco, que misturam ritmos locais, como o maracatu, o pastoril, a ciranda e a embolada, com hip-hop, funk, hardcore e outros ritmos do pop contemporâneo, esse movimento tinha como principal porta-voz o compositor e *band leader* Chico Science, tirado de cena prematuramente por um acidente automobilístico, no início de 97. Admitindo ter sofrido alguma influência musical da Tropicália, Chico ainda teve tempo para iniciar uma rápida parceria com Gilberto Gil, que viu seu sonho musical dos anos 60 ser revigorado nos anos 90. Essa tem sido, aliás, uma tônica desta década: os ritmos nativos estão na base de jovens bandas roqueiras de vários cantos do país, como as mineiras Virna Lisi e Pato Fu e a pernambucana Mundo Livre S/A.

Outro expoente da música pop brasileira nos anos 90, o percussionista e compositor baiano Carlinhos Brown é um declarado admirador da Tropicália. Antes de se tornar conhecido como o criador das bandas Timbalada e Bolacha Maria, ou autor de sucessos gravados por cantoras como Maria Bethânia e Marisa Monte, Brown já chamava atenção na banda de Caetano Veloso. Fundindo a riqueza dos ritmos afro-baianos com a universalidade do pop-rock, Brown é um escancarado exemplo de como a música produzida no Brasil pode ser apreciada nos mais diversos cantos do planeta.

Também não é difícil perceber influências tropicalistas na música de Chico César, autor e intérprete cujos vocais chegam a lembrar Caetano Veloso. Nas composições desse paraibano de Catolé da Rocha, os elementos do universo folclórico dos repentes, cirandas e carimbós costumam misturar-se com o rock, o pop ou mesmo ritmos africanos.

Foi reivindicando a condição de “órfãos da Tropicália”, que um grupo de talentosos compositores do Rio de Janeiro se lançou, no início de 93. Misturando influências de Caetano, Gil e Mutantes, os compositores Mathilda Kóvak, Suely Mesquita, Pedro Luís, Antonio Saraiva, Luís

Capucho e Arícia Mess criaram, com uma boa dose de humor e oportunismo, a “Retropicália”. Esse suposto movimento não chegou a decolar, mas através de gravações de cantoras como Fernanda Abreu e Rosana, ou do próprio Pedro Luís, as primeiras composições do grupo começaram a atingir um público mais amplo.

Na verdade, a Tropicália não deixou herdeiros diretos ou eleitos. Assim como as inovações musicais introduzidas pela Bossa Nova no final dos anos 50, as atitudes estéticas dos tropicalistas foram herdadas e usufruídas, em maior ou menor medida, por quase todos os artistas que se dedicaram à música popular brasileira durante as últimas três décadas.

Para aqueles que ainda sonham com um movimento que resgate o espírito renovador e a iconoclastia dos tropicalistas, a realidade do mercado musical brasileiro nos anos 90 indica que isso é algo bastante improvável. Os acordos comerciais que transformaram as programações das rádios e TVs em um jogo de cartas marcadas, no qual geralmente só faz sucesso o artista que estiver amparado por um maciço investimento financeiro, tornaram a idéia de um movimento espontâneo e rebelde algo quase impossível. Ainda assim, o exemplo da Tropicália permanece.

Outubro de 1997