

André Domingues dos Santos

Doutor pelo programa de História Social da FFLCH-USP. Trabalha como crítico musical em diversos veículos da imprensa paulista desde 2000, colaborando, atualmente, com o Diário do Comércio - SP. É autor dos livros Os 100 Melhores CDs da MPB (2004) e Caymmi Sem Folclore (2009)

Tropicaliança: Relações de força na colaboração de populares e eruditos na vanguarda tropicalista

RESUMO

O presente trabalho procura ir além da harmoniosa aparência de uma parceria entre músicos populares e intelectuais eruditos na vanguarda tropicalista, transcorrida no Brasil entre os anos de 1967 e 1969, identificando nessa relação um mecanismo de trocas estabelecido segundo um complexo jogo de interesses estéticos e políticos.

Palavras-chave: *Tropicalismo, Música Nova, Poesia Concreta*

ABSTRACT

This study seeks to go beyond the appearance of a harmonious partnership between popular musicians and scholar intellectuals in the Tropicalismo, a brazilian avant-garde movement elapsed between 1967 and 1969, identifying in this relationship a mechanism for exchanges established in a complex set of aesthetic and political interests.

Key-words: *Tropicalism, New Music, Concrete Poetry*

1.

Muito embora tenha havido relações próximas entre músicos populares e intelectuais eruditos de vanguarda desde o modernismo, parte considerável da crítica prefere considerar que os intercâmbios representativos nesse sentido no Brasil se iniciam ou concentram num ciclo que vai da bossa-nova ao tropicalismo (ou Tropicália), entre 1958 e 1969, tendo seu caso extremo neste último, transcorrido entre 1967 e 1969. Nessa tendência, ressaltam-se fortemente os vínculos de populares como os líderes tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil com os grupos eruditos da Música Nova e da poesia concreta, numa associação criativa que recebeu o nome lapidar de ‘tropicaliança’, cunhado pelo poeta concretista Augusto de Campos (CAMPOS, 2005, p, 290). O exemplo mais eloquente da tendência que enxerga ali um ciclo de vanguardas talvez seja o do próprio Augusto de Campos, que debateu o tema à exaustão nos ensaios (autorais ou de colaboradores) da coletânea *Balanço da Bossa*, de 1968, ampliada seis anos depois com o título *Balanço da bossa e outras bossas*. O epílogo reflexivo, “Balanço do Balanço”, de 1974, não deixou dúvidas sobre a eleição desse ciclo como a intersecção fundamental entre o vanguardismo culto (incluindo destacadamente a poesia concreta) e a música popular brasileira ao comentar o princípio estético de todos os ensaios nele contidos. Numa escrita que lembra o Oswald Andrade do “Manifesto Pau-Brasil” e do “Manifesto Antropofágico”, Campos se referiu à conversão da música popular numa fonte poderosa de inovação:

Nem a posição de conservador das tradições musicais, nem a eclética e/ou conciliatória dos autores de levantamentos indiferenciados. Uma opção drástica. Os radicais. Os inventores. Por isso mesmo, os mais incompreendidos. (...) Vista sob essa perspectiva, a moderna música popular brasileira apresenta dois marcos. 1958 – BOSSA NOVA. 1968 – TROPICÁLIA. (CAMPOS, 2005, p. 334)

O crítico literário, poeta e ensaísta Affonso Romano Sant’anna foi mais um comentarista a seguir essa trilha, vendo no tropicalismo o “*ponto de contato mais nítido entre a série literária e a música popular brasileira*” (SANT’ANNA, 2004, p, 77). Nesse rumo, pode-se, ainda, elencar autores como a antropóloga Santuza Cambraia Naves (NEVES, 2010, p. 20-25) e o maestro Júlio Medaglia (MEDAGLIA, 2003, p, 170).

A exaltação da cumplicidade entre artistas dessas duas esferas, porém, escamoteia alguns traços de afastamentos e tensões entre eles. É preciso

notar, inclusive, que a aliança entre eles não estava prevista no projeto inicial do tropicalismo (que ainda não tinha esse nome, assumido a partir do manifesto-artigo “A cruzada tropicalista”, publicado pelo jornalista e compositor Nelson Motta no início de 1968). O movimento, afinal, se formou estritamente no interior do campo da música popular, em contraposição, sobretudo, ao nacionalismo e ao engajamento político propostos pela ‘música de protesto’, forjada no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), que predominava no gosto do público mais intelectualizado. A chegada da primeira e maior colaboração erudita ao tropicalismo, a trazida pelo maestro Rogério Duprat em 1967, se deu quase por acaso. Desejosos de marcar uma posição estética que assimilasse o pop internacional, infundindo sonoridade de rock às canções apresentadas no III Festival da Música Brasileira, da TV Record, os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, encontraram formas muito diferentes de implementar suas ideias em “Alegría, alegría” e “Domingo no parque”. Enquanto o primeiro projetou ser apoiado pelo grupo de Roberto Carlos, RC-7, e acabou optando pelos argentinos dos Beat Boys, o segundo quis ter ao seu lado o Quarteto Novo – conjunto formado em torno de Geraldo Vandré, com objetivo nacionalista e politicamente engajado de depurar os estilemas jazzísticos da bossa-nova através de uma imersão no folclore nacional –, mas ouviu uma veemente negativa e ficou sem uma boa alternativa à mão. Foi, então, que o maestro do festival e amigo em comum Júlio Medaglia sugeriu Duprat, que Gil sequer conhecia (CALADO, 1997, p. 123-125; VELOSO, 1997, p. 171; MELLO, 2003, p. 208). A responsabilidade não era pequena. A Duprat – assim como Medaglia, egresso do grupo de vanguarda Música Nova –,

cabia não só escrever o arranjo, depois premiado no festival, como também determinar sua feição roqueira, indicando o grupo Os Mutantes para a performance. A descrição deixada por Duprat a respeito da chegada de “Domingo no parque” às suas mãos, aliás, foi enfática quanto à vagueza do entendimento que o compositor tinha sobre o acabamento final que a canção viria a ter: “*Gil estava muito preocupado, porque estava querendo ter a nova ideia do que fazer. Ele não queria mais entrar num esqueminha ‘Fino da Bossa: Estava torturado, realmente torturado’*” (FAVARETTO, 2007, p. 43).

O êxito da colaboração de Duprat em “Domingo no parque” impulsionou a parceria mais ampla dos tropicalistas com o grupo Música Nova. No primeiro LP solo de Caetano, *Caetano Veloso*, de 1968, por exemplo, os arranjos foram confiados a três outros integrantes do grupo Música Nova: Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzella. Também os tropicalistas Tom Zé, Os Mutantes e Gal Costa tiveram arranjadores do grupo Música Nova em seus LPs de estreia (respectivamente: *Grande Liquidação*, de 1968, *Os Mutantes*, de 1968, e *Gal Costa*, de 1969), com Hohagen e Cozzella, no primeiro, e Duprat, no segundo e no terceiro. O auge dessa parceria, sem dúvida, foi o disco coletivo *Tropicália ou panis et circencis*, em que, além dos arranjos, Duprat idealizou a foto e o texto do encarte. Era, já, um nome central no movimento.

2.

Comentando o disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, de 1968, Caetano observou que a colaboração de Rogério Duprat trazia “*algo mais fértil e para ser julgado por outros critérios que não o mero cotejo com a produção anglo-americana*” (VELOSO, 1997, p. 291). É uma observação muito reveladora para toda a atuação do maestro, pois mostra a reorganização no projeto tropicalista provocada pela sua entrada em cena. Acontece que Duprat – assim como seus colegas do grupo Música Nova – dominava uma técnica de vanguarda ignorada pelos músicos populares, tornando-se fundamental, dali em diante, na conformação de uma estética sonora para o tropicalismo.

Um exemplo emblemático dessa fértil colaboração foi a performance de “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, no *III Festival Internacional da Canção Popular*, da TV Globo, ocorrido em 1968. A participação do maestro, ali, motivou a própria apresentação da canção. Afinal, conforme conta o autor, a canção havia sido composta de má vontade, para atender aos pedidos insistentes de seu empresário, Guilherme Araújo, que achava oportuna uma canção sobre os acontecimentos do Maio de 68 francês (VELOSO, 1997, p. 297-299). O resultado, porém, só ficara bem a seu gosto com a potencialmente escandalosa intervenção de Duprat, que introduziu um *happening* em que o gosto da plateia podia ser agredido por sons aparentemente caóticos e em que havia liberdade para aparecer elementos inesperados, como o célebre discurso de Caetano feito na reapresentação da primeira eliminatória do certame.

O motivo de Caetano ter buscado “consertar” a canção com Duprat, ao invés de simplesmente

descartá-la, foi a decisão de participar irreverentemente da referida disputa musical, pouco estimulante do ponto de vista artístico (segundo ele), mas ainda tida como o principal reduto de seus adversários estético-políticos. Nos festivais, afinal, estava o epicentro da hegemonia da música de protesto, tão bem acomodada aos interesses comerciais e políticos dos meios de comunicação promotores, que delineavam, aos olhos de Caetano, uma grande estrutura cultural a ser implodida. Não era à toa que, no referido discurso, Caetano bradou:

Eu vim dizer aqui que quem teve a coragem de assumir a estrutura de festival, não com medo do [que o] senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura não foi ninguém, não! Foi Gilberto Gil e fui eu! Não foi ninguém: foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! (...) Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil... Gilberto Gil está comigo para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é, Gil? Não fingimos, não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim... entendeu? Eu só queria dizer isso, baby, sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. (VELOSO, 1968).

O recurso à expertise vanguardista de Duprat na preparação da performance da canção funcionou, assim, como um grande instrumento do choque planejado por Caetano. Não estando limitado aos elementos sedimentados no universo da canção popular, o conhecimento do maestro possibilitava driblar a incrível facilidade de apropriação de novos elementos dos meios de comunicação de massa e estender o choque inicial do tropicalismo.

Não por acaso, o próprio Caetano notava que o uso de guitarras já deixava de representar novidade naquele festival de 1968 ao interpelar a plateia: *“Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado!”* (VELOSO, 1968). A intervenção do maestro, enfim, assumiu importância semelhante à de uma coautoria, sem, contudo, implicar numa negação do meio de circulação eleito como arena pelos embates tropicalistas: a indústria cultural.

3.

Ante a atuação estético-política do tropicalismo, Rogério Duprat comportou-se de maneira inequivocamente colaborativa, embora não endossando, necessariamente, as propostas do grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. As descrições feitas pelos artistas populares coincidem com a postura receptiva descrita por Tom Zé e Regina Gaúna: *“Era fácil lidar com ele porque estava sempre bem humorado, pedia sugestões, estava sempre disposto a remodelar o que ele fazia”* (GAÚNA, 2002, p. 96). Gil, no mesmo diapasão, contou a Augusto de Campos que o famoso arranjo para *“Domingo no parque”* foi feito em grande cumplicidade: *“Nós nos sentamos, durante 4 ou 5 dias, em tardes consecutivas, e fomos discutindo, formulamos, reformulamos e até no estúdio ainda fizemos modificações em função das sonoridades que resultavam. Foi um trabalho realmente feito em conjunto”* (CAMPOS, 2005, p. 196). Na mesma entrevista, o compositor foi mais longe e assegurou que havia uma comunhão de propósitos entre ele e Duprat, igualando-se na proposição de uma estética vanguardista em seus respectivos campos:

Rogério tem, em relação à música erudita, uma posição muito semelhante à que nós temos em relação à música popular. Essa relação é a insatisfação ante os valores já impostos. Ele quer desenvolver a música erudita, ele não quer sujeitá-la a um sentido acadêmico. Eu acho que é, precisamente, por essa coincidência de propósitos, que a aproximação era inevitável. (CAMPOS, 2005, p. 195-196).

Ora, tal afirmação, embora muito plausível quanto à vontade genérica transformação e à eleição de inimigos comuns, é arriscada na irmanação de propósitos artísticos. Gaúna, aliás, observa o oposto na biografia do maestro em relação ao direcionamento artístico adotado naquele período, apoiada, inclusive, na entrevista citada há pouco, em que Duprat mostrava seu desinteresse pela música erudita. Gil, possivelmente, não conhecia os fatos elencados por Gaúna, mas é esclarecedora uma reavaliação desse

elo central da “tropicaliança” a partir deles. Segundo a autora, Duprat se encontrava desiludido com a música erudita em meados da década de 1960, iniciando uma pausa de dezessete anos em sua produção nesse campo, terminada só em 1983. Acontece que Duprat havia sofrido uma profunda decepção por ter sido demitido da Universidade de Brasília, onde havia ido trabalhar em 1964, junto aos amigos (e também demitidos) Décio Pignatari e Damiano Cozzella, com o intuito de implantar um programa vanguardista semelhante ao exposto no *Manifesto Música Nova*, no ano anterior. Essa demissão, orquestrada em consonância com a ditadura militar implantada em 1964, o lançou simultaneamente numa severa dificuldade financeira e num grande descrédito quanto à possibilidade de concretização de seus planos estético-políticos de vanguarda, agravado pela praticamente simultânea à interrupção do Festival de Música Nova pela Prefeitura de Santos, entre 1965 e 1967. Assim, a passagem para a música comercial foi para ele um recurso de sobrevivência financeira, mas também ideológica, através de uma adaptação dos propósitos de relação com a indústria cultural do grupo Música Nova. Nessa época, o maestro se entregou à produção de jingles publicitários, trilhas de desfiles de moda, um disco de músicas natalinas em ritmo de marcha-rancho e coisas do tipo (GAÚNA, 2002, p. 39-42, 56-60). Abriu, ainda, junto com os amigos Pignatari e Cozzella, uma empresa, a Aurimus, que tinha como objetivo “*produção de qualquer coisa que dependa do som*”, segundo José Maria Neves (NEVES, 1981, p. 164). Tal postura de ruptura das fronteiras entre os campos da produção musical, por mais que ecoe o neodadaísmo observado por Neves, tinha muito pouco do propósito pedagógico de reverter a alienação das massas preconizado anteriormente pelo grupo Música Nova. Agora, tratava-se de combater os efeitos nocivos da indústria dentro de sua própria estrutura, contrabandeando, assim, posturas negativas de ironia e choque, mas sem alimentar grandes expectativas de transcendência ao estágio evolutivo da música erudita.

A dupla necessidade de sobrevivência explica a receptividade de Duprat aos tropicalistas, num comprometimento sincero e decidido, mas também mostra as posições ocupadas nessa parceria. Ao contrário de todas as relações anteriores entre intelectuais eruditos e artistas populares no campo da música popular brasileira, esta traz o erudito numa posição de franca inferioridade no direcionamento das ações, legitimando as propostas vanguardistas dos populares, adequando-se a elas, aperfeiçoando-as e procurando nelas brechas e legitimação para implementação de seus projetos estético-políticos. Gaúna, seguindo um fluxo coerente com a his-

tória de vida de Duprat, nota essa desproporção de forças sem assombro, concluindo com uma frase não menos natural do maestro:

Assim como os tropicalistas encontraram em Duprat os elementos necessários para as transformações que desejavam operar na música popular brasileira, este, por sua vez, encontrou um ambiente propício para a viabilização de muitas de suas concepções estéticas, ou como ele mesmo comenta: “Foi a união da fome com a vontade de comer”. (GAÚNA, 2002, p. 99)

Posta em termos mais concretos, inclusive no emprego do termo ‘fome’, essa relação de interesses escapa à união natural e unívoca entre Duprat e os tropicalistas referida por Tom Zé e Gilberto Gil (que, aliás, usava a primeira pessoa do plural, falando em nome do grupo todo). Emerge aí, simultaneamente, um aspecto conflituoso na relação de Duprat com a música comercial, inclusive com repercussão direta num dos pilares do tropicalismo: o vínculo com a música pop. É preciso observar que, de um lado, Duprat se dispôs a ‘assumir a estrutura’ da música pop, renunciando não só ao ‘bom gosto’ da música erudita, mas também a seu rigor formal. Chegou até a provocar os músicos populares a tomar uma atitude semelhante no seu campo, renegando o cânone nacionalista da Era de Ouro e da bossa-nova (coisa que Caetano e Gil nunca fizeram, vale dizer), como no texto de encarte do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, atribuído a ele:

A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas a vocês, mal saídos do borrar, vocês baianos, terão coragem de se preocupar comigo? Terão coragem de fuçar o chão do real? Como receberão a notícia de que o disco é feito para vender? Com que olhar verão um jovem paulista nascido na época de Celly Campelo e que desconhece Aracy, Caymmi e Cia? Terão coragem para reconhecer que este jovem tem muita coisa para lhes ensinar... (VELOSO, GIL, COSTA, OS MUTANTES, DUPRAT, ZÉ & LEÃO, 1968)

De outro lado, nota-se que o desafio de assumir o pop teve um sabor amargo para Duprat. Afinal, enquanto os dois baianos mantinham uma identificação de campo com a música pop e a desfrutavam com volúpia e olhar crítico (VELOSO, 1997, p. 256), Duprat a tratava sem volúpia, apenas com ironia, seguindo uma linha inspirada no compositor francês Erik Satie, bem notada por Gonzalo Aguilar (AGUILAR, 2005, p. 120). Tanto era assim, que a ironia foi a marca maior no disco comercial que lançou durante o tropicalismo, *A banda tropicalista do Duprat*, de 1968, com participação especial de Os

Mutantes. Nele, abordou de canções tropicalistas a um foxe humorístico da década de 1930, passando por marchinha carnavalesca, bossa-nova, canção romântica e uma série de obras pop anglo-americanas sempre com um misto de simpatia e distanciamento crítico. O efeito ambíguo da ironia, contudo, não foi suficiente para deixá-lo completamente à vontade nesse repertório e no esquema de produção característico da música popular, conforme relatou à revista *Showbizz*:

Não gosto muito daquilo. Eles forçaram muito, aquela foto... O pai de Edu Lobo era produtor [executivo] – já falecido, Deus o tenha em bom lugar –, mas não entendia as coisas. Então me fizeram subir em cima da mesa para bater fotografia... Coisa tão boba, ingênua, cretina, mas, enfim, acabei fazendo porque queria, tem umas coisas que eu gosto. Mas ele sofreu um pouco do efeito desse negócio do repertório, de me forçarem um pouco alguma música internacional, mais comercializada. (GAÚNA, 2002, p. 97).

Quanto ao trabalho com os tropicalistas, não há notícias de tanto desconforto, mas é certo que implicou em certas contradições difíceis de resolver, como o próprio happening de “É proibido proibir”, que incorporou uma narrativa de elementos semânticos – ruídos corporais, gemidos, gritos – que, em princípio, distorcem a aleatoriedade preconizada por John Cage, que era a principal referência dos happenings de Duprat (GAÚNA, 2002, p. 55-59). Mais do que isso: no momento em que, seguindo sua origem e vocação comercial, foi apropriado pela indústria, nas duas gravações lançadas pela Philips (uma de estúdio e outra ao vivo), passou a ser o oposto do que Cage e o próprio Rogério esperavam dos happenings, conforme a descrição de Gaúna: “o happening não era para ser comercializado. Sua essência efêmera perderia o sentido caso existissem registros que visassem a esse fim” (GAÚNA, 2002, p. 200).

A questão do happening gerou, ainda, uma situação curiosa e reveladora do jogo de forças inscrito no tropicalismo: enquanto Caetano e Gil saíram do FIC para realizar por conta própria uma série de concorridos happenings na boate Sucata e na TV Tupi, Duprat viu fracassar nas bilheterias sua iniciativa de fazer um happening multimídia com os amigos Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Solano Ribeiro, o *Plug*, em 1970, em que participavam bandas de rock, grupos de teatro e mostras de fotografia e cinema. Por mais que as propostas dos happenings de uns e outros fossem semelhantes, seu meio de circulação definitivamente não era.

Mesmo não havendo menção direta a choques, então, parece bastante inocente pensar as fragmentárias e parciais apropriações do ideário vanguardista de Duprat feitas pelo tropicalismo, desmobilizadoras da funcionalidade orgânica que propunham originalmente, não tenham se misturado à sua ressalva contra a música comercial. As ácidas anotações de seu diário do dia 14 de abril de 1971 foram testemunhos de certo azedume resultante dessa experiência:

- E eu que fui artista e que fui antiartista, e que fui mass-man, e que fui, e que fui, e não cheguei.
- Tranquilizemo-nos, porém: nada mais a fazer, além de ficar nadafazendo.
- Uma bosta aqui, uma merda ali, uma cagada acolá e, está garantida a sobre-infra-vivência.
- A vanguarda histórica e a não histórica já nem me divertem mais. Nem as burrices da TV, nem as nem os, nem a, nem.
- Diz Décio Pignatari:
"a ideia velha-nova é que fatura.
Agora: loucura, bicho; cafonismo; guitarradas.
Nós não somos mais artistas, nem nada.
Outra geração que se per(fo)deu."
- Só o seríssimo pode ser engraçado. Puseram instinto de conservação na nossa programação, só por isso vivemos. (GAÚNA, 2002, p. 191)

4.

Apesar do desgosto manifesto nas anotações, o intercâmbio de Rogério Duprat com os artistas populares no tropicalismo lhe trouxe benefícios evidentes. Ganhou projeção de massa para algumas de suas ideias de vanguarda, fama, prestígio, prêmios diversos, oportunidades comerciais e dinheiro, com que comprou uma fração societária do grande estúdio de gravação Vice-Versa, fonte de renda da vida confortável que levou durante

a década de 1970 (ao final da qual decidiu abandonar esse tipo de trabalho, novamente desiludido com a pouca consistência da música de mercado, mas também sofrendo de uma surdez progressiva). Duprat colheu, enfim, os benefícios da cultura de massas, ainda que tenha visto ruir o que restava das expectativas de realizar organicamente seu projeto vanguardista.

A mesma desagregação programática se verificou em outra importantíssima referência de vanguarda erudita apropriada pelo tropicalismo: a poesia concreta. Talvez, até, de maneira mais dramática. Acontece que, segundo Gonzalo Aguilar, os concretistas, talvez inocentemente, apostaram numa disposição radical dos tropicalistas para a não-conciliação com o universo comum da indústria cultural, fixando-se na opinião de que, neles, o pop fosse apenas uma ampliação de repertório, um recurso para se contrapor circunstancialmente à noção de beleza como bem cultural, e não um elemento de íntima familiaridade. Perderam de vista, assim, que *"as escolhas tropicalistas tinham um duplo valor, seu uso alternadamente e no mesmo objeto, podia ir da paródia à identificação amorosa, da distância e inversão violenta que supõe a paródia à aproximação arrebatadora que sugere o amor"* (AGUILAR, 2005, p. 149). Em função disso, analogamente ao que ocorreu com o ideário do grupo Música Nova, ao mesmo tempo em que o concretismo se revigorou enquanto presença na cultura nacional através da aliança com o tropicalismo, também se dissolveu enquanto programa a partir dali. Tendo em vista exemplos como a canção "Bat Macumba", de Gilberto Gil e Caetano Veloso, em que nota uma apropriação da espacialidade concreta, mas em clima festivo, desvinculada da eficiência programática original, Aguilar argumenta:

A autossuficiência dos critérios modernistas enfrentava uma contrariedade insolúvel quando ingressava em um repertório –como sucedia nas canções do tropicalismo – junto aos nomes de Roberto Carlos e Gonçalves Dias. Os meios de comunicação de massa incorporavam estilemas das vanguardas, sem que isso afetasse sua forma ou constituísse um elemento não-conciliador. Nesse aspecto, o tropicalismo significou a consolidação da poesia concreta como parte do repertório da música de massa e da cultura letrada, mas também marcou o início de sua desintegração como movimento orgânico (fato que se comprova, ademais, na produção poética desses anos), porque o tropicalismo foi, entre outras coisas, um movimento de crítica paródica e, complementarmente, o sinal de que a cultura de massa desestabilizava tanto as culturas populares como as culturas de elite ou de alto repertório. (AGUILAR, 2005, p. 151-152)

A relação do tropicalismo com a poesia concreta, como se nota, apresentava traços muito semelhantes aos da relação que teve com Rogério Duprat. Nela, aliás, também se procurou enfatizar laços, como quando Caetano Veloso afirmou haver uma “*espantosa concordância de nossas posições com as ideias deles [os poetas concretos]*” (VELOSO, 1997, p. 221-222) ou quando Augusto de Campos observou uma modernidade de escrita que revelaria “*muitas afinidades entre os dois grupos*” (CAMPOS, 2005, p. 286). A única diferença foi a de que sua colaboração se deu menos no artesanato musical – ainda que a poesia concreta ocasionalmente influenciasse a escrita dos baianos –, do que na fundamental elaboração de um aparato teórico para o movimento, conforme notou Gonzalo Aguilar (AGUILAR, 2005, p., 154). O campo de relações, assim, tendia a manter-se na mesma troca de legitimação e expertise de vanguarda por visibilidade e legitimidade popular. A esse respeito, vem a calhar o texto que Caetano Veloso divulgou no encarte do LP *Outras palavras*, de 1980, trazendo uma negação de elementos importantes de tal intercâmbio com as vanguardas eruditas:

Detesto um papo que ouvi de gente importante dizendo que a minha amizade com Augusto de Campos é um estratagema de poder cultural onde eu entro para divulgar a inviável vanguarda dos paulistas e Augusto para legitimar intelectualmente minha produção comercial e irresponsável. É o argumento da inveja e da paranoia de quem faz indústria de diversão para massas mas finge que escreve o poema definitivo porque no fundo deseja ser o imperador despótico. (...) Augusto entendeu o que transo e entendeu bem cedo. O resto é conversa fiada. (VELOSO, 1980).

Por mais que a “tropicaliança” não tenha se dado num comércio tão simples de interesses, o fato de Caetano se prestar a rebater tal acusação,

misteriosamente mantendo seu autor no anonimato, sugere alguma pertinência na troca de visibilidade por legitimação que aí se delineia. Inclusive porque num meio bem próximo ao do surgimento do tropicalismo havia trocas frequentes de visibilidade por legitimação intelectual entre artistas populares e eruditos, como nos casos das parcerias de Dorival Caymmi e Jorge Amado, Tom Jobim e Vinícius de Moraes ou Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri. Não seria novidade nenhuma, então, que tal troca tivesse acontecido, inclusive porque os poetas concretos efetivamente tinham prestígio e poderiam desejar os benefícios do consumo massivo – Caetano, mesmo, os tomou como intelectuais de prestígio isolados numa “*cortina de silêncio*” por inimigos mais numerosos (VELOSO, 1997, 213). Os tropicalistas, por sua vez, tinham sólida presença nos meios de comunicação massivos e demandavam uma justificação intelectual, o que foi, aliás, a principal contribuição que receberam dos concretos, com a sistematização de sua estratégia crítica e cultural. Fica forçoso, então, assumir a pertinência desse elo rejeitado da “tropicaliança”, ainda que com o cuidado de não tomá-lo como síntese de todo o intercâmbio.

Ainda que os efeitos sejam semelhantes, o motivo do investimento dos concretos no tropicalismo era de natureza diferente da sobrevivência pessoal e intelectual buscada por Rogério Duprat. Tal aproximação não teve o agravante da necessidade de sustento financeiro, mas apenas um sentido semelhante de sobrevivência intelectual, na progressiva disputa estético-política travada no campo da literatura com a esquerda engajada dominante. Uma vez que tal embate tinha como centro os temas do nacional e da participação, e como arena, a cultura de massa, com relevo especial para a música popular,

tornava-se interessante, até indispensável, uma incursão crítica dos concretos nesse campo, cuja prática não dominavam. Tal incursão iniciou-se por volta de 1963, através de conferências, artigos na imprensa e poemas que buscavam desconstruir a defesa de um nacionalismo estreito e a suposta aversão popular à experimentação formal, características do discurso politicamente engajado do CPC-UNE e da série *Violão de Rua*, que pregava a simplificação e acomodação da poesia culta ao suposto primarismo da compreensão popular, tanto na forma folclórica rural, quanto na industrial urbana.

O primeiro aliado na música popular escolhido pela poesia concreta foi a bossa-nova, como se nota no texto de Brasil Rocha Britto, de 1963, que propõe uma ponte entre a bossa e o concretismo a partir de argumentos anteriormente oferecidos por Augusto de Campos (BRITTO, 2005, p. 32). Tal analogia, porém, não encontrou eco entre os bossa-novistas e resultou inerte. Em 1966, Augusto, pessoalmente, voltou à carga ao iniciar, pela imprensa, uma sofisticada série de artigos sobre música popular, tendo como alvo principal o abandono da pesquisa formal pela música de protesto e seu retrocesso populista e elegendo como aliado circunstancial o emergente iê-iê-iê. De imediato, não teve eco, novamente, mas logo no segundo artigo encontrou outro aliado, o maior, capaz de dar respaldo popular às suas práticas de vanguarda: Caetano Veloso, exaltado por Augusto no citado artigo “Boa palavra sobre música popular”, do mesmo ano. Através do baiano, finalmente, achou o contraexemplo legitimador da sua refutação do suposto conservadorismo formal e da xenofobia do povo. Não é de se estranhar, aliás, que, em 1969, Caetano tenha sido apresentado por seu irmão, o também poeta concreto Haroldo de Campos – também

intimamente ligado ao baiano –, a certa página de *Galáxias*, criada quatro anos antes, cujo tema era justamente a incapacidade de apreensão da invenção na música popular pela visão folclorizante convencional. Nem é de se estranhar que Caetano, passados quase trinta anos, tenha se aventurado a musicar justamente um trecho essa página, da qual nasceu a canção *Circuladô de Fulô*, gravada em seu álbum *Circuladô*, de 1992:

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá e viva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma é a magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco do desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de bordados rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para os patronos do povo mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalinguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tenteando a travessia azeitava o eixo do sol... (CAMPOS, 2004, s/n°)

A estreita relação com o tropicalismo rendeu aos poetas exposição massiva e legitimação. Seu interesse, contudo, estava bem mais no segundo benefício, visto que, a partir dessa experiência,

não se aventuraram na indústria cultural, mas cuidaram de organizar antologias e solidificar sua tradição no campo das letras (AGUILAR, 2005, p. 155-157). É interessante notar, nos textos de Augusto, que Caetano Veloso foi elevado à categoria mais alta da atividade artística, a de “inventor”, pelo grau de inovação de suas obras. Tal deferência, que o irmanaria aos próprios concretistas, contudo, também era acompanhada de uma sutil e nada inocente inferiorização, na observação de que se dava num campo que, segundo Augusto, ao contrário da literatura e da música erudita, “*não apresenta, senão em grau atenuado, o contraditório entre informação e redundância, produção e consumo*” (CAMPOS, 2005, p. 183). Era, enfim, um campo artisticamente bastante menos relevante para o progresso humano, uma vez que podia trazer pouca informação nova ao ouvinte. Dessa forma, os poetas concretos reconheciam nos tropicalistas o mesmo status de inventores radicais que tinham na poesia, postulando uma homologia dos campos que tinha por base a estrutura específica e autônoma de cada um, mas, ao mesmo tempo – e seguindo o mesmo critério quantitativo de informação –, rebaixavam sua faixa de atuação.

A postura dos poetas concretos, especialmente de Augusto de Campos, formalizou entre si e os artistas populares uma superioridade hierárquica que se entevia na ironia expressa por Duprat contra a música comercial. É de se notar que, tanto num caso, como noutro, não houve reações diretas por parte dos artistas populares. Uma rara reação surgiu na entrevista com Caetano Veloso publicada por Augusto de Campos em *Balanço da bossa e outras bossas*. O baiano, ali, afirmou a carga intrínseca de novidade de seu campo de atuação, indo contra as expectativas do entrevistador, que provavelmente esperava por um elo-

gio à incorporação das inovadoras informações eruditas à música popular. Nela, bem mais do que os laços com a pesquisa formal das vanguardas, Caetano afirmou um rigoroso compromisso com a procura de novidades no interior dos desenvolvimentos da indústria cultural:

Augusto de Campos – Você acha possível, Caetano, conciliar a necessidade de comunicação imediata (tendo em vista as grandes massas) com as inovações musicais?

Caetano Veloso – Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. (CAMPOS, 2005, p. 199).

Resta esclarecer por que os artistas populares, em aparente situação mais confortável, aceitaram os termos depreciativos de tal troca, em que se cristalizaria a superioridade estética dos procedimentos de vanguarda erudita. Antes de tudo, essa hierarquia poderia arriscar que a aceitação dessa hierarquia se devesse à ainda forte tradição cultural que conservava a arte erudita no ápice das conquistas humanas e também à formação específica de Caetano e Gil, dada sob certa influência do vanguardismo da Universidade Federal da Bahia. São motivos plausíveis para a submissão dos populares aos intelectuais eruditos, numa busca pela respeitável chancela dos concretistas em seus projetos intelectuais. Porém, dada a contante disputa entre populares e eruditos pela hegemonia cultural e política em meados do século XX, a simpatia e a obediência aos preceitos de criação não podem formar uma explicação suficiente para semelhante subordinação, ainda que, sem dúvida, possam colaborar nesse sentido. Há que se recordar, ainda, a utilidade da expertise sofisticada que detinham as vanguardas eruditas, capazes de aumentar a profundidade e a duração da intervenção vanguardista do tropicalismo, dificultando a absorção e a vulgarização pelos demais grupos e artistas da música popular. Era mais um elemento valioso de troca, mas igualmente insuficiente, dada a possibilidade de os artistas populares simplesmente se apropriarem e reproduzirem tais procedimentos por conta própria, sem preocupação com o rigor programático original, como, aliás, os próprios tropicalistas fizeram com o happening. A razão cabal de tal aceitação e do funcionamento do mecanismo de trocas aqui descrito poderia ser melhor definida como a combinação das duas anteriores com uma terceira: a inofensividade prática daquela posição hierárquica superior das vanguardas eruditas, graças, precisamente, ao reconhecimento da autonomia e homologia dos campos.

Acontece que, num tempo em que os intelectuais estavam afastados do poder decisório da nação, como naqueles primeiros anos pós-64, o mais viável espaço cultural de negociação política passou a ser o da cultura de massas. Em posição destacada no interior dessa esfera, e tendo sua autonomia e seu vanguardismo reconhecidos, o tropicalismo endossava, mas mantinha sem efeito prático, a primazia estética dos eruditos. Assim, naquela situação, e enquanto a cultura erudita não conseguisse reorganizar seus projetos de poder e nem conseguisse capitalizar por conta própria os benefícios da massividade, os tropicalistas ficavam na dianteira do processo político disponível.

5.

A experiência do tropicalismo, enquanto movimento, acabou em 1969, com o exílio forçado de Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres. Nos últimos shows antes da partida, cantaram com plateia lotada no Teatro Barra Velha, em Salvador, em que estiveram os literatos Augusto de Campos e Jorge Amado, mostrando uma leal e profunda cumplicidade. Rogério Duprat não pôde assistir, estava em São Paulo finalizando os novos discos dos dois artistas (CALADO, 1997, p. 260).

No período de menos de dois anos que durou, a vanguarda popular liderada pelos baianos estabeleceu laços com artistas populares e eruditos bastante originais na cultura nacional, e mundial. Legitimados intelectualmente pelas vanguardas eruditas e popularmente pelo contato com artistas de massa e folclóricos, mas também municiados com a expertise de cada um desses campos, os tropicalistas ergueram um tablado de onde passaram a iluminar fragmentariamente, através de apropriações racionais e emotivas, os elementos que lhes pareciam revolucionários no panorama cultural. Nesse processo, os artistas populares ganharam prestígio e os intelectuais de vanguarda erudita ganharam presença na indústria cultural, legitimação popular e certa sobrevida para seus projetos estético-políticos nos termos da cultura de massa. Por mais que houvesse um nem sempre amistoso jogo de tensões subjacente a esse acordo, os benefícios de lado a lado foram inegavelmente maiores. Não por acaso, nenhuma das partes jamais rompeu essa 'tropicaliança'.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo: Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.
- BRITTO, Brasil Rocha: "Bossa Nova", in CAMPOS, Augusto de: Balanço da Bossa e outras bossas, 5ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p.17-40.
- CALADO, Carlos: Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de: Balanço da Bossa e outras bossas, 5ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de: Galáxias, 2ª ed. revista. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FAVARETTO, Celso: Tropicália, Alegoria, alegria, 4ª edição. COTIA: Ateliê Editorial, 2007.
- GAÚNA, Regina: Rogério Duprat: Sonoridades Múltiplas. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- MEDAGLIA, Júlio: Música Impopular, 2ª Edição. São Paulo: Ed. Global, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de: A era dos festivais: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NEVES, José Maria: Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ed. Ricordi, 1981.
- NEVES, Santusa Cambraia: Canção Popular no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de: Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. São Paulo: Ed Landmark, 2004.
- VELOSO, Caetano: sem título (texto de encarte do LP Caetano Veloso). Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1968.
- _____: sem título (texto de encarte do LP Outras Palavras). Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1980. citado em PERRONE, Charles: "Poesia Concreta e Tropicalismo", 1985. Reproduzido em <http://tropicalia.com.br/en/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo> (acessos em 24/11/2013)
- _____: Verdade tropical. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.
- _____: "É proibido proibir/ É proibido proibir (ambiente de festival)" (C. Veloso) in A Era dos Festivais: 28 canções que marcaram uma época da MPB - CD. Rio de Janeiro: Grav. Universal Music, 2003, reproduzido em <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/s-mutantes-caetano-veloso/e-proibido-proibir/1119683?cmpid=clink-rad-ms> (acessos em 04/11/2013).
- VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; COSTA, Gal; OS MUTANTES, DUPRAT, Rogério; ZÉ, Tom & LEÃO, Nara: Tropicalia ou Panis et Ciircensis. Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1968.