



SÃO PAULO

a capital tropicalista

UM Mergulho Naquela Época em Ebulição	4
Espaçonaves, Guerrilhas, Margarinas e Louvações	6
Questão de Desordem	9
Viver como se Asas Possuísse	10
Balanço do Tropicalismo	13
Programação	19



Caetano e sua mulher
Dedé morando em SP
em 1968
foto: divulgação

UM MERGULHO NAQUELA ÉPOCA EM EBULIÇÃO

A passagem dos baianos por São Paulo reconfigurou a música brasileira

Cadão Volpato

Em julho de 1968, dois meses depois das manifestações de maio na França, um coletivo de artistas brasileiros lançava um disco chamado *Panis et Circenses*. Isso aconteceu cinco meses antes do lendário *Álbum Branco* dos Beatles, e é impossível não ligar esses fios soltos. *Panis et Circenses*, com Caetano, Gil, Tom Zé, Mutantes, Torquato Neto, Rogério Duprat e companhia já era por si só uma revolução musical. O Tropicalismo nasceu na Bahia, foi batizado no Rio de Janeiro e passou a infância em São Paulo, tendo uma existência efêmera.

Foi em São Paulo que Caetano e Gil juntaram os fios soltos de sua revolução. Aqui, eles se alimentaram do concretismo de seus poetas, da piração única de seus escritores e da graça pop e suburbana de seus roqueiros primordiais. Aqui eles conheceram os irmãos Campos, Augusto e Haroldo, que lhes apresentaram a grandeza pantagruélica de Oswald de Andrade, até então um escritor subestimado, coberto de pedras e tratado como uma palhaço sem graça desde antes de sua morte, em 1954.

São Paulo descortinou aos baianos a *PanAmérica* de José Agrippino de Paula, um romance vulcânico, surreal, antenado com o mundo em ebulição. Eles também conheceram os Mutantes. Tente imaginar as fantásticas aparições de Caetano e Gil nos festivais da Record sem aquele trio de moleques atrevidos da Pompeia e da Vila Mariana (tudo bem que Caetano tenha usado uma banda de rock argentina para se acompanhar em "Alegria, Alegria": o espírito era o mesmo).

São Paulo atropelou Tom Zé, aliás – literalmente (ele se lembra de Torquato perguntando a ele se os seus sapatos haviam voado longe, como costuma acontecer com os atropelados). Tom Zé, felizmente, não saiu mais daqui, ainda que David Byrne o tenha redescoberto em Nova York.

Do alto do arranha-céu da avenida São Luís onde morava com a mulher Dedé, usando batas africanas no conforto do lar, Caetano tomou suas lições concretas. Ele e Gil e parte daquela geração estavam na faixa dos vinte e poucos anos, o que não deixa de ser notável. Em São Paulo, eles puderam reinar no apogeu de sua juventude. Aqui, eles detonaram sua revolução. São Paulo foi a capital tropicalista.

Cadão Volpato é diretor do Centro Cultural São Paulo

ESPAÇONAVES, GUERRILHAS, MARGARINAS E LOUVAÇÕES

O que aconteceu no número 43 da Avenida São Luís repercute 50 anos depois

Isa Pessoa

Foi um difícil começo – mas logo que se estabeleceu, o caso de amor dos tropicalistas com a cidade de São Paulo se deu no patamar das relações transformadoras. Aconteceu porque foi aqui ou foi aqui porque aconteceu. Eles sonhavam com uma intervenção radical na música popular brasileira. Recém-chegados da Bahia, aos 23, 24 anos de idade, aparentemente não dispunham de recursos necessários para alcançar tamanha ambição – jovens demais, preconceitos demais, 50 anos atrás. Mas a cidade era grande e acolheu, os que não pensavam pequeno.

São Paulo - A Capital Tropicalista é uma proposta de imersão naquele mundo, tão longe tão perto. Ao contrário das exposições tradicionais, essa Mostra objeto algum mostrará – a não ser imagens e sons, a serem projetados simultaneamente em vários anteparos de grandes dimensões. A partir de 5 de abril e só até 6 de maio, a Sala Tarsila do Amaral vai ser totalmente vedada à luz exterior, e nos conduzir pelo espetáculo como se entrássemos por um cinema onírico de várias telas, um túnel do tempo, uma nave pela cidade que abre as asas sobre nós.

Baby, Coca Cola, Margarina, bandeiras, caras de presidente. Pela primeira vez na história da nossa música, o imprevisto da realidade urbana, múltipla no último, seria captado através de uma sintaxe nova, cinematográfica, como um mosaico informativo do mundo, por uma geração que parecia ter diante de si a oportunidade de mudar profundamente a ordem das coisas.

São Paulo estava na fase bola da vez, como definiu Rita Lee, uma das musas do movimento, a mais perfeita tradução da cidade em que os baianos acabavam de chegar. Para quem sonhava com a indústria cultural, não parecia haver opção melhor do que a Nova York tropical, cidade com menos qualidade folclórica do país. A vida fervilhava nos teatros, casas de shows, bares, hotéis. As emissoras de televisão transmitiam ao vivo os programas de auditório e os festivais da canção, que se consagraram como palco das disputas mais excitantes do showbiz da época.

Uma imersão em um ambiente supercriativo

Músico desde criança e formado em administração de empresas, Gil já havia morado em São Paulo antes de 1967, quando veio trabalhar na Gessy Lever. Depois fez uma viagem ao Nordeste, ouviu muitas bandas e cantadores, voltando disposto a desencadear as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira. Ele queria um programa de ação, queria mudar tudo, e foi determinante para que o amigo Caetano Veloso também se mudasse para SP, que ele frequentava desde quando vinha acompanhar a irmã Maria Bethânia, a primeira a fazer sucesso como cantora nos espetáculos da cidade.

Os tropicalistas queriam desarmar o sistema fechado de preconceitos do Brasil do final dos anos 1960, desafiando o nacionalismo dos intelectuais de esquerda, enquanto mera reação ao imperialismo norte-americano, ao mesmo tempo em que gostavam das coisas do Brasil e da poesia da cultura de massas. Queriam pesquisar, experimentar, fazer uma música que conseguisse se comunicar de forma simples como um cartaz, uma história em quadrinhos.

Para além das canções de protesto que então dominavam corações e mentes, a meta era se encharcar de presente, se envolver diretamente com o cotidiano urbano, absorver, fundir: o melhor da música que se fazia no mundo lá fora com o que se fazia aqui dentro, no interior do país e também nas grandes cidades brasileiras. Uma geia geral diabolicamente sedutora, inovadora.

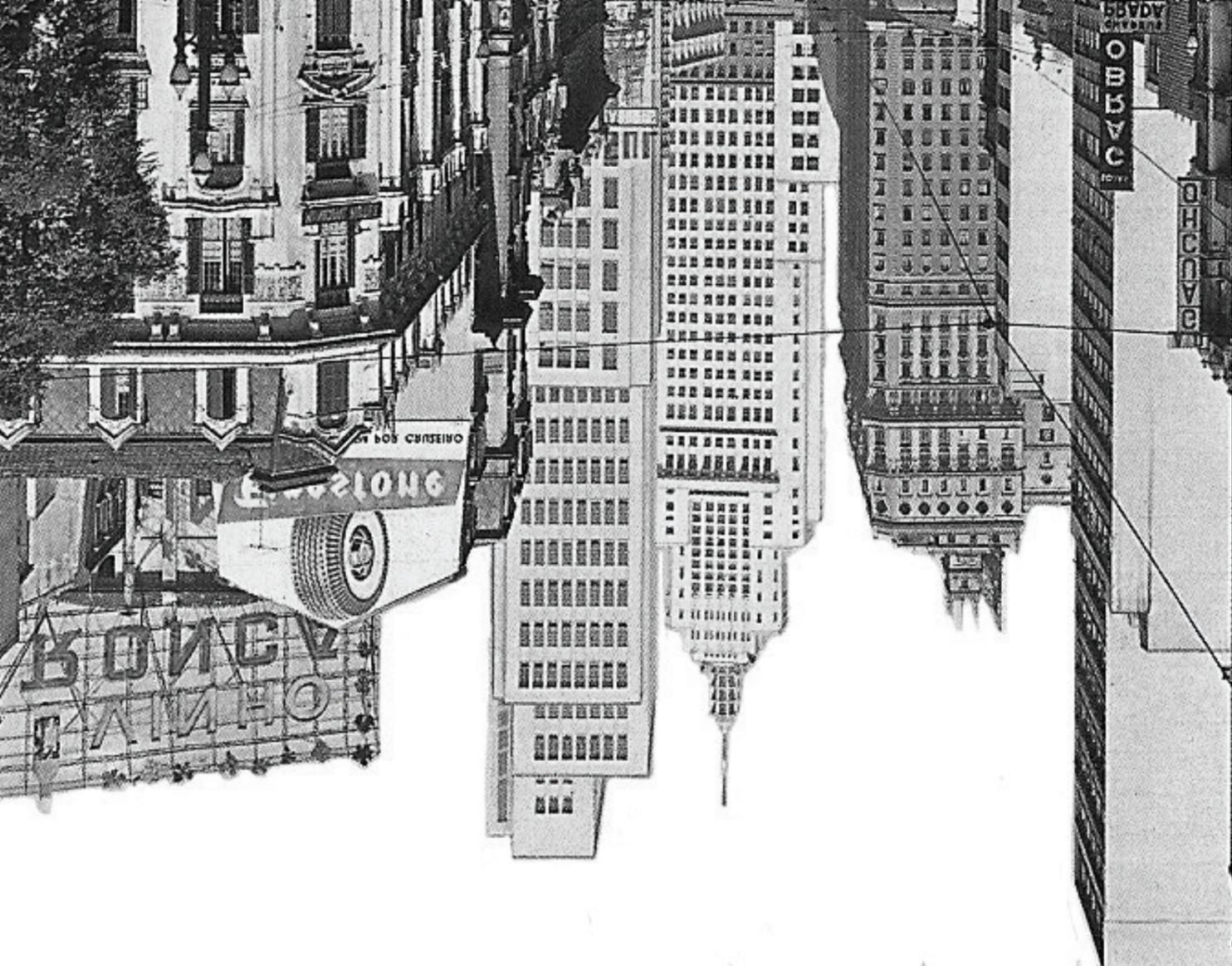
Instalados na maior capital do país, os baianos fizeram seu QG no prédio 43 da Avenida São Luís – onde o empresário Guilherme Araújo morava, e para onde Caetano também se mudou com a mulher Dedé, ocupando um outro apartamento no vigésimo andar. No 2002, de onde o skyline da cidade se descortinava em muitos ângulos, como mais uma promessa excitante, a turma se encontrava com deliciosa frequência. E que turma: Tom Zé, Rita e os Mutantes, Capinam, Torquato Neto, Rogério Duprat, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Gal Costa. Todos dispostos a desafiar a mesmice, o marasmo, a estagnação.

Foram antológicas as apresentações tropicalistas nos festivais da canção em 1967 e 1968, transmitidos pela TV Record, em São Paulo, quando conseguiram quebrar paradigmas musicais, culturais, sociais. Em tudo eram diferente dos comportados cantores da época – ousadia nos arranjos, nas roupas, nas letras, nos cabelos. Num ritmo profuso de imagens, a plateia via emergir uma “realidade brasileira” intrigante, onde o lirismo podia se mesclar com uma proposta de subversão social.

O sistema de vídeo-mapping a ser usado na exposição da Sala Tarsila pretende reproduzir, em alguma medida, uma experiência tropicalista – canções que se constituem num desenrolar de imagens, nascidas da justaposição de objetos e desejos. Um dos mais importantes VJs do país, com trabalhos realizados para grandes audiências, como o da abertura das Olimpíadas do Rio, Spetto criou um vídeo de 12 minutos especialmente para a exposição, a partir da preciosa trilha sonora do período.

Na Sala Tarsila do Amaral, de 617 metros quadrados, esse vídeo será projetado simultaneamente em 13 anteparos, com cerca de três metros de altura cada um – criando cenários distintos, de realidade e sonho, em que o visitante poderá circular entre imagens de época, as espaçonaves e guerrilhas do final dos anos 60, até filmes e fotos dos artistas em grandes performances. Se os tropicalistas queriam usar toda a tecnologia então disponível nos seus arranjos, montagens e instrumentos elétricos, a exposição pretende apresentar o que existe de mais avançado hoje, nas técnicas conhecidas como “projeccionismo”. O mago Spetto destacou alguns recortes do cenário a ser visto na exposição, que reproduzimos a seguir. Melhor ainda será checar in loco – só vendo, e ouvindo e sentindo. Como afirmou Caetano Veloso ao se lembrar do movimento tropicalista na cidade, “você sente que São Paulo pode. E que São Paulo ter reunido essa energia dá muita força ao projeto Brasil”.

Isa Pessoa é editora e curadora



QUESTÃO DE DESORDEM

A Tropicália, derivada diretamente do Modernismo antropofagista e interlocutora do Concretismo, provocou polêmicas, agitação cultural - e sustenta as bases da cultura brasileira até hoje

Cid Campos

Em 1968, dez anos após o lançamento do primeiro grande movimento da música moderna brasileira, a bossa nova, surgiu, em São Paulo, um grupo que daria um segundo grande impulso aos rumos da nossa música popular constituindo um novo movimento: o tropicalismo. Formado em grande parte por músicos do nordeste - os baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e o paraibano Torquato Neto -, o grupo incorporou os músicos paulistas que compunham o conjunto Os Mutantes - Rita Lee, Arnaldo e Sérgio Dias Batista -, associando, ainda, nos arranjos e orquestrações músicos de formação erudita moderna ligada à poesia concreta: Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Julio Medaglia e Sandino Hohagen.

A partir de influências da bossa nova e da música pop internacional e assimilando, também, elementos da poesia concreta e da música erudita moderna, os tropicalistas abriram a música popular brasileira à livre experimentação de formas e linguagens com uma intensidade sem precedentes. Ao mesmo tempo, o movimento envolveu uma atuação cênica que resultou em mudanças de comportamento relacionadas com os movimentos de juventude que então ocorriam em outras partes do mundo, no quadro da chamada contracultura (hippies, ativistas de variados matizes, movimentos políticos da juventude européia, etc).

Trazendo como uma de suas inovações o uso dos instrumentos eletro-acústicos, o tropicalismo entrou em choque com as correntes nacionalistas da nossa música provocando polêmicas e agitação cultural. Ainda em 1968, ano em que transcorreu o período de fixação do movimento, deu-se o maior confronto da radicalização das idéias do grupo com a recepção do público, como ficou registrado no compacto com a música "Proibido Proibir", de Caetano, apresentada na terceira edição do Festival Internacional da Canção, o FIC, da TV Globo, juntamente com "Questão de Ordem", de Gilberto Gil, então desclassificada pelo júri.

Em dezembro deste mesmo ano, o agravamento da situação política brasileira, com a edição do Ato Institucional, precipitaria o fim do movimento como fase histórica. Caetano e Gil foram presos e obrigados a exilar-se em Londres. Regressando ao Brasil, Caetano produziria, ainda, um disco extremamente significativo relativamente à face experimental do tropicalismo: *Araçá Azul*, em que se tornam visíveis as suas ligações com a música e a poesia de vanguarda. Um capítulo especial nesta área seria o compacto com a oralização dos poemas: "Dias, dias, dias" e "Pulsar", de Augusto de Campos, inseridos nas publicações do poeta: *Caixa Preta e Viva, Vaia*.

Esgotada a fase inicial do Movimento, Caetano e Gil prosseguiram em carreiras individuais, que vieram confirmá-los entre os maiores expoentes de sua geração. Da mesma forma, Gal Costa se impôs como uma de nossas maiores intérpretes modernas. Os outros componentes do grupo inicial continuaram, também, com êxito, suas atividades musicais, como Rita Lee. A influência do tropicalismo, abrindo novos caminhos na música popular, se fez sentir não só nos seus companheiros de geração como nos desenvolvimentos posteriores, inspirando músicos como Walter Franco e Arrigo Barnabé, estendendo-se às mais diversas modalidades da música popular moderna, do samba ao rock.

Cid Campos é músico. O material a seguir foi reunido por ele em 1986, quando foi pesquisador no CCSP

VIVER COMO SE ASAS POSSUÍSSE

Em junho de 1986, o músico Tom Zé recebeu o pesquisador Cid Campos em sua residência

Tom Zé, qual a sua visão do Movimento Tropicalista em 68 e em 86? Bom, visão é substantivo, né? Aproveito o substantivo visão pra trazer uma das inspirações, um dos condicionadores que nos forneceram idéias: o problema da perspectiva. O jeito de viver naquele tempo criava um problema interessante. Você perguntava a uma pessoa assim: 'Você mora onde, no Rio ou São Paulo?' A pessoa dizia: 'Não, moro na ponte aérea'. Por que naquele tempo tinha uma TV no Rio e uma TV em São Paulo, absolutamente separadas, com características próprias. Não existia nem transmissão direta nem videotape. E você, sendo artista, vivia atendendo a essas duas demandas de seu trabalho. O resultado é que você passava muito tempo no avião. Ora, quem fica no avião muito tempo tem uma visão - por isso que eu falei que queria aproveitar o substantivo - que não é comum a nós, seres que não transamos asas. Nós nos movimentamos sobre a Terra com pernas, né!, com olhos e tal, com fantasias e tal, mas não transamos asas. Ora, esse jeito de viver criava no ser humano um apêndice, membros que ele não tinha - viver como se asas possuísse. E vivendo como quem possui asas, nós estávamos tendo sempre uma perspectiva das cidades, das regiões, das linguagens que a cidade fala enquanto organização urbana e arquitetônica, agrupada de uma maneira que não t[n]harnos quando transitamos na face da Terra.

Por exemplo, aqui em São Paulo, se você pensar no Morumbi e na favela Ordem e Progresso, que tá aqui à minha direita, outra à minha esquerda, parecem sem distantes, completamente impossíveis de conversar. Mas vistos de cima, tanto as árvores que fazem um certo conforto de viver no Morumbi ou as bandeiras desfraldadas - me esqueço agora o verso lá que fala, da música antiga que fala em nossas roupas comuns dependuradas pareciam bandeiras e tal e tal e tal -, essas duas coisas parecem se unir numa certa irmandade. Agora, do mesmo modo, da mesma maneira, o mundo joãogilbertiano da sensibilidade sofisticada parecia muito distante da emotividade latina, digamos assim, brasileira, de um "Churrasquinho de mãe", do compositor do Rio Grande do Sul, ou do "Berro" do Vicente Celestino e tal. E nós, digamos assim, alçados com asas a ver tudo de uma perspectiva distante, também, no concerto das emoções nacionais e das alternativas de construir linguagens refinadas ou mais relevantes, podámos também tanto juntar, da mesma maneira que o avião nos proporcionava juntar o Morumbi à favela Ordem e Progresso, que era uma coisa fina com uma coisa grossa, a gente podia juntar João Gilberto com "Churrasquinho de mãe", que eram, digamos assim, sacos do mesmo gato, maneiras só de falar sobre emoções de um mesmo povo e tal.

Também tinha outra coisa: eu, pessoalmente, estava alçado a uma distância que era aquilo que me condicionava: o lugar e a maneira onde nasci. Porque nasci na Bahia em 1936 e quem nasceu na Bahia, numa cidade de interior, em 1936, nasceu em outro século. Quer dizer, eu tava muito distante tanto do rádio quanto do computador. Pra mim, tanto era uma lâmpada elétrica e um computador coisas absolutamente misteriosas. E talvez por isso eu me aproximasse dos dois com uma aparente intimidade que, na verdade, era mais uma confissão, digamos assim, de absoluta distância e absoluta incompreensão. Então se no "2001" eu tava falando de computadores e galáxias e coisas que mais ou menos naquele tempo andava-se tendo um contato um pouco mais aproximado pela do palomar dos binóculos e coisa e tal e a proximidade dos computadores, ao contrário, eu falava de tudo aquilo porque pra mim aquilo tudo era muito estranho como uma lâmpada elétrica era estranha pra mim.

Eu também estava à distância do ponto de vista de perspectiva. Eu tinha asas de distância e tal. Isso deu ao tropicalismo um caráter que as pessoas até hoje estranham: o tropicalismo foi uma coisa muito crítica, muito de observação crítica. Outro dia vi uma entrevista do Naná Vasconcelos, na rádio USP, e ele fazendo uma adequação disso à sua capacidade intelectual, dizia que o tropicalismo era uma coisa mais letra do que música, quer dizer, como a coisa crítica geralmente pode ser mais transada ao nível da linguagem literária, é claro que não foi só nesse nível que o tropicalismo atuou, ele disse que o tropicalismo foi um movimento mais de letras em vez de músicas e que a bossa nova foi um movimento mais de músicas, o que é uma visão naturalmente deturpada, mas interessante. Então isso levanta uma questão que outras pessoas poderão discutir mais.

E a sua participação propriamente dita, assim, no movimento, como aconteceu?

Vou levantar outra questão que inclusive seja depois discutida e até perguntada a outras pessoas. Tenho a impressão que a minha participação foi mais no pré-tropicalismo, que quando chegou o tropicalismo eu já t[n]h dado grande parte da contribuição. Por exemplo, teve um tempo em que a preocupação... uma frase que o Augusto de Campos pegou no ar, aquela do... Caetano, entrevistado junto a outros novos músicos em 1966, pela revista Realidade, se não me engano, falou aquela expressão: "Devemos retomar a linha evolutiva de João Gilberto" e tal e tal e tal, uma coisa que o Augusto apreendeu, pegou, pescou e a que deu grande valor e importância, naquele tempo eu realmente convivia com Caetano, Gil e as meninas e tal e eles elaboravam um biscoito fino. Eles trabalhavam de uma maneira refinada, faziam uma coisa mais próxima da bossa nova, consequências da bossa nova, mas ainda ligadas àquele fio condutor, né!, aquele leitmotiv. E eu não, eu era um ignorante. Trabalhava a multifacetada possibilidade que me oferecia o fato de estar sendo levado a estudar no seminário de música da Universidade Federal da Bahia.

Isso me mostrava ângulos desde a linguagem não tonal, serial e dodecafônica, até as coisas que eu trazia do Nordeste, o modalismo com que eu tinha sido criado e tal, e eu tentava pilheriar com isso no campo mais restrito da mp, onde o serialismo já não tem nada a ver e tal e tal e então eu procurava falar daquelas coisas novas como eu acabei de apontar na outra resposta sobre computador e tal. Então eram a cidade, os cortes, as mudanças de ritmo ou então os assuntos não transados o que me interessava, o dia a dia da cidade de Salvador que a gente vivia, o incêndio do Teatro Castro Alves, Maria do Colégio da Bahia, essas coisas. Talvez eu ficasse durante esse tempo todo fazendo uma coisa que depois, um dia, no primeiro disco de Caetano, ele diz uma coisa interessante na contracapa. Ele diz assim:

"Agora que a minha sensibilidade ou a minha atenção está deixando de apontar para uma certa nostalgia de tempos e lugares...". E aí, eu, fazendo uma ligação aqui cinematográfica, levaria o trabalho dele para: "Quem lê tanta revista, o sol nas bancas de revista me dá tanta alegria e preguiça, quem lê tanta notícia, pernas e dentes, bandeiras e tal e tal e tal". Realmente era um assunto que eu tentava lidar com ele por volta de 65... e por isso é interessante o que certas pessoas uma vez disseram:

"Pô, como é que sobem no palco Caetano e Tom Zé? Uma coisa que não tem nada a ver!". E Caetano disse assim: "Acho que quando eu cheguei aqui em 68, quando foi lançado o produto tropicalismo com esse rótulo, com esse invólucro e tal, eu já teria dado a colaboração mais importante que eu teria, mas ainda assim tinha rescaldos como o assunto cidade, né!, que em "São São Paulo meu amor" é tratado de uma maneira diferente do aqui e agora tratado pelo trabalho de Gil e trabalho de Caetano, o "Parque industrial", também ainda é uma coisa relativamente da coisa maravilhosa que eles fazem, que de uma pluralidade de faces encantadora.

BALANÇO DO TROPICALISMO

E na sequência do seu trabalho, da sua carreira, você passou por uma fase utilizando aparelhos eletrodomésticos, fazendo uma mistura de sons com ruídos. Teria alguma relação, de certa forma, com o experimentalismo do tropicalismo ou já seria uma outra etapa? Bom, acredito que tudo tenha um pouco a ver, mesmo que a gente não tenha observado, os fios que fizeram a ligação. Mas esse trabalho assim na minha pessoa se refere à exploração de uma coisa que eu amava muito: eu tenho uma paixão por invenções. Às vezes fico horas pensando no camarada que descobriu um abridor de garrafa. Como é que chamava o homem que falou lá "Me dê uma alavanca que eu levanto o mundo"?

E também tinha uma coisa que me apaixonava: pensar o tempo em que eu estava em Irará, ouvindo na Rádio Nacional, Maisa Matarazzo, Nora Ney, que naquele tempo... é claro que eu não sabia sobre isso naquele tempo, mas o que elas estavam praticando, diminuindo o volume do uso da sua voz, era praticar a conversa, algo em que o brasileiro sempre foi um hábil aproveitador, estabelecendo um diálogo com as invenções daquele tempo. Ora, tinham acabado de inventar o microfone dinâmico, e então Maisa Matarazzo descobriu que a respiração dela podia sair no disco. E isso foi uma maravilha! Muita gente, eu acho, que não se apercebeu da loucura que dava nas pessoas ouvir a respiração de um artista - que antigamente era um ser tão afastado de nós que nem respiração tinha. Era um Deus que não respirava. E, e repente, esse sinal, esse signo, esse índice, veio no disco de Maisa Matarazzo. E nós, lá, conversávamos isso com uma paixão muito grande. Enfim foi esse lado, essa parte da minha sensibilidade que me levou a fazer aqueles aparelhos e tal, Se terá a ver alguma coisa com o tropicalismo... possivelmente tenha. Não é proposital. Não é uma coisa que estudei pra fazer isso.

Como você vê a MPB hoje, e como vê seu trabalho? Naquele tempo, trouxemos coisas barrocas para a canção popular. É como se a gente tivesse... "eu não quero saber nada"... a pureza do desconhecer. Pô, isso é uma maneira de fazer linguagem, de produzir linguagem. É uma coisa tão severa quanto um rigorosíssimo soneto. Dizia: puxa, mas que coisa interessante recusar a reconhecer um encadeamento de acordes, e como isso é rigoroso. Não querer saber do encadeamento de tônica, subdominante, dominante da tônica, elevada a sofisticadas como a bossa nova tratou isso, todo esse problema. E outra coisa que é mais profunda ainda, que parece também negada na música nova da juventude brasileira, é o negócio da tensão e repouso, uma coisa que sobreviveu a séculos de mp e erudita e que é um problema que desaparece também com a música de Schoenberg, com a música atonal. O problema de tensão e repouso, pelo menos da maneira com que ele vinha sendo tratado, elaborado e usado nos tempos da música renascentista pra cá, da música tonal pra cá, foram abandonadas, e parece que isso também foi abandonado na música nova, no rock. Nisso eu tenho interesse.

É interessante que eu, uma pessoa tão velha - faço 50 anos em 1986 - ainda seja ouvido por esses mesmos meninos, né? Às vezes quando eu chego em rádio, digo: "Puxa, mas eu sou um estrangeiro". Me lembra do Arthur Clarke, quando fez aquele livro *O Fim da Infância*, romance lindo de ficção científica em que ele põe uma criatura que fez uma malandragem aí com umas pessoas que viajavam pra fora da Terra e passou 80 anos fora da Terra. Ele voltou com a mesma idade que ele saiu daqui e não encontrou ninguém da idade dele. Encontrou uma Terra modificada cujo problema de tempo ainda estava mais aguçado, mais exacerbado, e então ficou numa solidão profunda. Às vezes chego em rádio, vejo as coisas tocando e meu material em disco, e sinto essa solidão. Mas quando subo no palco pra cantar, não sinto, e os jovens se identificam comigo. Então parece que sou um dos novos também, e de alguma maneira fico à vontade com os meninos, né? (Risos.)

Cid Campos entrevista Augusto de Campos em maio de 1986

Qual a sua visão a respeito do movimento tropicalista em 1968? A música moderna brasileira tem um primeiro momento extremamente significativo que é a bossa nova, que se constituiu propriamente em 1958, quando saem os primeiros discos com as músicas de Tom Jobim e a interpretação de João Gilberto. O tropicalismo acontece, historicamente como movimento, dez anos depois, exatamente em 68, e acontece, por outro lado, com propostas inteiramente novas. Essa filiação à bossa nova é menos visível num primeiro momento, já que as diferenças exteriores são muito grandes, não é isso! Na bossa nova você tem aquele quadro de uma música intimista, uma música entre quatro paredes, uma música de câmara, o cantor com o seu violão, o protótipo é o próprio João Gilberto, que canta sentado, cantando com aquela voz caracteristicamente anti-operística, com a voz que não é auto-demonstrativa, canta quase falando. E você tem musicalmente um fato importante da música brasileira que é a expansão das harmonias musicais que não eram muito patentes do quadro da música anterior, ainda que a música anterior brasileira sempre tivesse sido muito rica.

No tropicalismo você tem um movimento musical que vem dentro do quadro de uma mudança comportamental, característica do fim dos anos 60, quando há uma transformação dos costumes, não só das artes, na área da geração jovem. Época dos Beatles, que tem grande influência no movimento tropicalista. Dos hippies, dos movimentos contestatórios contraculturais, que implicam numa mudança comportamental de atitudes relativamente à vida, ao sexo, ao próprio comportamento individual em termos de maior liberdade de expressão física ou fisionômica - os cabelos compridos, as roupas coloridas e tudo isso. Então o Tropicalismo tem um aspecto em que se apresenta muito divergente da bossa nova - um movimento intimista, nascido na zona sul, com determinado tipo de comportamento dos anos 50, e o tropicalismo mostra uma face inteiramente diversa. Por outro lado há uma linha dele que, no fundo, procede da bossa nova, uma linha de pesquisa que vai aparecer no estilo de interpretação do Caetano, do Gil, da Gal - os maiores intérpretes do tropicalismo, e mesmo no caso da Maria Bethânia, e que vai fazer com que eles se sintam profundamente radicados no João Gilberto, que por sinal, é baiano como eles.

Há uma linha também anterior, uma das linhas do tropicalismo que radica não no samba carioca, mas no samba baiano: Dorival Caymmi e João Gilberto. Para situar a coisa do tropicalismo, é interessante ter em vista esses aspectos ao mesmo tempo divergentes e convergentes da bossa nova, que foi o primeiro grande movimento da virada de página da MPB moderna. Agora o tropicalismo entra

com uma proposta mais anárquica em relação à bossa nova, algumas informações, como o João Gilberto cantando "Beguine", e também ao mesmo tempo assimilando certas influências do jazz, no caso do Tom Jobim, nos dando uma outra feição a essas influências, que vão explodir na tropicália, na medida em que ela faz uma assimilação da música pop internacional, especialmente dos Beatles, de uma maneira muito radical e de uma maneira que vai levar a MPB a um plano de experimentação, de liberdade e de contato com outras áreas das artes ainda maior do que aquele já delineado pela bossa nova.

Em outras fases da música popular mais antiga nunca houve uma coisa que integrasse as artes de forma tão global como o tropicalismo, que envolveu artes plásticas, poesia, inclusive o a poesia concreta. A MPB sempre foi muito rica, desde Pixinguinha, Noel Rosa e Assis Valente, mas ao mesmo tempo sempre foi muito distante de outras áreas culturais, inclusive na alta cultura. Noel Rosa apresenta as composições dele, as mais belas composições na área de 1930, na mesma época em que o modernismo caminhava para uma certa classicização do Movimento de 22, quando surgem Drummond, Murilo Mendes, mas não há nenhum contacto entre a música e a poesia da música popular. Eram coisas diferentes, cada um nos seus caminhos, nos seus desenvolvimentos. Na bossa nova surge uma aproximação maior, na medida em que o Vinicius de Moraes, um poeta culto, parte para uma integração muito grande com o Tom Jobim. Ele é autor de muitas letras do Tom Jobim. Mas há um dado mais episódico: ainda que a bossa nova seja música sofisticada, classe média, tanto que de certo modo ela se alimenta da MPB, da música produzida no morro por aquelas classes mais pobres, ela sofisticou esse processo com influências do jazz, influências de alta cultura, uma vez que o jazz acabou influenciando até a música erudita, como compositores como Stravinsky, Kurt Weil...

Houve uma grande relação entre os tropicalistas e os músicos eruditos aqui, como o Rogério Duprat. Na entrevista que você fez com o Gil em 1968 [usada no livro *Balanço da Bossa*], o Gil falava de Bach e citava nomes da área erudita. E houve uma influência dos arranjos e concepções da música erudita no Tropicalismo. Exatamente. De certa maneira alguma coisa disso estava delineada já na bossa nova. O Tom Jobim foi aluno do Koellreutter, estudou música erudita. No caso do tropicalismo, se abriu muito mais à intervenção dos músicos eruditos, porque o Júlio Medaglia, o Rogério Duprat, o Cozzella, contribuíram para o primeiro disco tropicalista do Caetano, e eram músicos que precediam da área de vanguarda da música nova em São Paulo, onde o Koellreutter, desde os anos 50, mantinha uma Escola Livre de Música, frequentada também pelos poetas concretos. Frequentávamos a Escola Livre, que ficava na rua Sergipe, aqui em São Paulo e conhecemos o Cozzella nessa escola... o Diogo Pacheco, e mais tarde o Júlio Medaglia. E o Koellreutter foi o introdutor do dodecafonismo no Brasil nos anos 40. Teve até uma famosa polêmica com o músico Camargo Guarnieri por causa exatamente disso: ele achava que era uma influência alienígena, estranha à tradição brasileira. Muito dessa discussão que surgiu no campo da música popular em torno do que é nacional e do que não é nacional já havia ocorrido num plano mais discreto e mais fechado na música erudita moderna no Brasil.

Fato é que a Tropicália explodiu tudo isso, pôs tudo isso muito mais em evidência, talvez até por um fato de cunho social: todos os músicos que participaram da grande efervecência musical no fim dos anos 60 eram uni-versitários, para universitários ou egressos da universidade, os chamados 'drop-out', os caras que abandonaram a universidade. Você vê, o Chico Buarque estava fazendo arquitetura e saiu, o Gil formou-se em administração de empresas, Caetano estudava filosofia, queria ser crítico de cinema e abandonou a filosofia no 2o ano, Vandrê era formado em direito, Sérgio Ricardo fazia cinema. Todos eram músicos cultos, das cidades, tinham contacto com as fontes da música e da poesia popular mas ao mesmo tempo tinham acesso à cultura superior. O Caetano era influenciado por García Lorca, João Cabral, ele mesmo diz isso na entrevista que me deu em 68. Todos tinham acesso à cultura da música erudita, a cultura da música moderna, música pop internacional. Não era aquele tipo de músico ingênuo que tá numa casinha fazendo sua música, às vezes muito bonita, mas que não tem acesso a essas informações. Eram músicos da cidade, jovens, ligados à universidade, com acesso a existencialismo, política, Marx, Sartre.

E um fato muito importante do qual fui testemunha e participante foi quando eu estava preparando o *Balanço da Bossa*, deixei o livro pronto e fui com Haroldo de Campos aos Estados Unidos convidado para fazer um ciclo de apresentações sobre literatura brasileira e também uma apresentação da poesia concreta, e em Nova York fiz uma entrevista com o João Gilberto e dali saiu quase que uma benção do João Gilberto ao movimento tropicalista. Àquela altura, o João Gilberto estava completamente distante, essa ligação umbilical com o João Gilberto não era visível, era uma coisa de linha interior do movimento, porque exteriormente o movimento parecia meio anti bossa nova, parecia que não tinha nada que ver, porque eles se apresentavam ostensivamente com guitarras elétricas, um visual agressivo. E o João Gilberto me disse lá: "Diga que eu vou ficar olhando pra eles" (risos). Ele já tinha conhecimento de algumas coisas, do disco que o Caetano fez com a Gal, que é muito bossa nova, e percebeu musicalmente esse tipo de relação. Ao mesmo tempo, se mostrou um artista aberto às contradições, percebeu por trás das diferenças o que havia de comum e de renovador e achou saudável a relação que estava acontecendo.

Qual o legado do tropicalismo na MPB? O movimento tropicalista, como todos os movimentos, tem um momento que a gente chama de heróico, um momento em que todos estão juntos, há uma espécie de alegria, de euforia ou de atuação coletiva, grupal. Isto também aconteceu com a Poesia Concreta, e aconteceu com os Beatles. Então esse movimento quase que de arregimentação grupal se fez necessário muitas vezes pra você conseguir passar uma idéia muito nova, que se for levada em termos individuais às vezes demora muito pra conseguir uma impregnação, pra conseguir se impor num determinado momento. Então houve um momento, como dizem o próprio Gil e o Torquato na entrevista que me deram em 1968, depois que as coisas começaram a surgir do diálogo entre eles, das composições que eles fizeram, chegou um momento que eles entenderam precisavam assumir aquilo como um movimento.

Foi a época em que surgiu o disco coletivo *Tropicália* e os primeiros discos individuais, já com o espírito do movimento. Isso ocupou um espaço de tempo de menos de um ano, em 68. Já no fim do ano, quando estavam fazendo o programa da TV Tupi, um programa ainda do movimento porque girava todo em torno daquela constelação de autores, compositores e músicos, veio o Ato Institucional que os atingiu diretamente, porque foram presos, e depois de quatro ou cinco meses voltaram para a Bahia, mas com prisão domiciliar ainda, e finalmente foram obrigados a sair do país. Isso provocou um hiato, foi realmente a pá de cal no movimento enquanto movimento estruturado. Vencida essa etapa, que, houvesse ou não essa intervenção exterior, já estava programada para se encerrar, havia mesmo uma peça que tinha sido escrita, se não me engano, pelo Torquato e pelo Capinam, que falava do nascimento e da morte do tropicalismo, e num dos programas da TV Tupi eles já tinham feito uma espécie de síntese do tropicalismo que implicava na morte do tropicalismo. Já havia uma previsão de que aquele movimento coletivo tinha que se esgotar e que cada um ia seguir o seu caminho individual. Acho que foi isso que aconteceu, porque naturalmente houve essa intervenção do quadro político brasileiro, que os obrigou fisicamente a se afastarem e interrompeu de certa maneira a carreira, a produção normal dos discos deles aqui e dos espetáculos, das apresentações e tudo do mais, mas houve uma continuidade do trabalho.

O que se verificou ao longo dos anos, que a gente pode dizer agora em 86, é que ficou confirmada a importância histórica desse movimento, que naquela ocasião foi muito contestado. Fui das primeiras pessoas, talvez o primeiro, que defendeu, criticamente, a relevância do movimento. Muitas pessoas negavam, não discutiam a importância, achavam que era uma coisa antibrasileira, uma moda, um modismo. Essa distância comprova que se tratava de um movimento que liberou a MB para um leque de pesquisas, de experimentação, de contactos que estavam proibidos. Tudo que hoje acontece em termos de contacto da MB com outras experiências, inclusive com o universo do rock. Eles contribuíram para liberar a imaginação, a liberdade e a própria autonomia do artista brasileiro, para conscientemente estabelecer contactos com experiências de linguagens de outras músicas e fazer uma digestão inteligente dessa música. É o caso do Arrigo Barnabé, por exemplo, que já tenta pegar os experimentos da música mais moderna que surgiu no bojo do tropicalismo e dá um passo adiante ligando mais diretamente com a música atonal, dodecafônica, um caminho que não foi muito explorado pelo tropicalismo, mas ficou aberto. Foi o grande movimento da época. Tem-se criticado muito nos últimos tempos uma certa estagnação, uma certa parada, criou-se em relação ao Caetano e ao Gil uma expectativa muito grande da parte do público e da crítica, na medida mesma em que o tropicalismo foi um movimento que alterou radicalmente a face da MPB. Daí se criou uma expectativa de de a cada novo disco mais uma transformação, uma coisa diferente, original - o que é um tanto injusto.

Quando Caetano lançou *Araçá Azul*, a gravadora mandou recolher o disco, e era justamente um dos discos mais experimentais...

Você tocou no ponto nevrálgico da questão, porque o próprio Caetano se refere um pouco ambigualmente ao *Araçá Azul*. Ora ele valoriza, ora ele não valoriza muito e com uma modéstia que é característica dele, dizendo que às vezes um músico erudito da Bahia, diz que são coisas que já foram feitas na música erudita, mas na verdade ninguém as fez dessa maneira e de maneira tão interessante como fez o Caetano, e mesmo com as experiências propriamente da música contemporânea no Brasil raramente chegaram a essa experiência do Caetano, que acabou ficando como um marco dentro da música erudita brasileira, meio atravessado, já que o Caetano não tinha o propósito de fazer disco erudito nem tem essa pretensão. Mas o fato é que o disco é tão sensível, tão inteligente, tão novo, que realmente penetra nessa área e traz uma série de inovações quanto à maneira de usar a voz.

Dentro do quadro da MPB, foi um dos discos mais avançados, mais experimentais, seguindo uma das linhas do tropicalismo, daquela linha da pesquisa mais abstrata do som, mais afastada do modelo da canção popular. Foi o disco que encontrou maiores obstáculos do ponto de vista do consumo, e por isso o disco foi recolhido. Se você for hoje a qualquer loja encontra todos os discos do Caetano, menos o *Araçá Azul*. Na medida em que se liga ao quadro da música erudita, é o trabalho que mais avançou, e até certo ponto respondeu a uma provocação de outro músico importante que surgiu na época, o Walter Franco, que tinha lançado seu disco branco, da mosca, *Ou Não*. Essa é a importância muito grande que eu dou ao Walter, considerando que ele interveio com a música "Cabeça" num desses momentos em que as propostas do tropicalismo estavam em baixa, e ele provocou num bom sentido uma resposta sensível do Caetano.

O Caetano recentemente gravou num de seus últimos discos o "Pulsar" (poema de Augusto de Campos), seria uma continuidade desse trabalho do *Araçá Azul*, uma relação com a poesia concreta? Aliás, qual a relação entre tropicalismo e poesia concreta?

Você tocou num outro ponto muito interessante, porque o "Pulsar" nos remete a esse contacto que realmente foi muito intenso entre nós a partir dos anos 68. Eu escrevia no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, no *Correio da Manhã*, quando ocorreu o tropicalismo. Naquele época não era costume, nem se admitia muito facilmente, que suplementos literários tratassem de música popular.

Percebendo que a MPB atravessava um momento especial de grande significação e com o qual eu achava que não num plano mais propriamente infraestrutural, havia uma relação de afinidade muito grande porque eles se ocupavam, como nós no campo da poesia concreta, especialmente, de uma linguagem transformadora, criativa, de invenção, passei a escrever uma série de artigos e consegui publicar nesses jornais defendendo e interpretando do ponto de vista crítico a intervenção que faziam. Então é a série de artigos que está publicada hoje no *Balanço da Bossa*, desde "Passo à frente dado por Caetano Veloso e Gilberto Gil", "Viva Bahiá", "Proibido proibir os baianos" e esta série de artigos deu a oportunidade de conhecer o Caetano e o Gil já em 68, quando eles estavam preparando o disco *Tropicália*, nos estúdios da Gazeta, na avenida Paulista. Nós nos encontramos e passei a eles também o trabalho que a gente estava fazendo, as revistas *Invenção*, nossos livros, livros do Oswald de Andrade, que estavam saindo com introduções e textos críticos do Haroldo de Campos. Enfim, de certa maneira intervimos não apenas como crítico mas também como artista, como poeta. E o Caetano, segundo um depoimento dele mesmo, não conhecia praticamente nada da poesia concreta. Quem tinha noção da poesia concreta era a Dedé Veloso), que havia estudado na faculdade na Bahia. E por outro lado a nossa ligação com os músicos a que você se referiu, da área da música erudita, era muito grande, porque eram músicos que tinham colaborado na revista *Invenção*, que eram nossos companheiros com os quais a gente se encontrava.

E que também acabaram por musicar diversos poemas de vocês. Exatamente. O Rogério Duprat, àquela altura, tinha musicado o "Organismo", poema do Décio Pignatari. O Cozzella, desde os tempos da Escola Livre de Música tinha feito uma composição, que eu nunca ouvi, sobre o "Adaugusto", um dos meus poemas anteriores um pouco à fase da poesia concreta. E o Júlio Medaglia tinha feito oralizações de vários poemas concretos, juntamente com o Cozzella, com os alunos deles, havia um contacto muito grande. Essa aproximação se deu, assim, por afinidade, naturalmente, e acho que desse contacto surgiu muita coisa interessante, até certo ponto ajudou-os a liberar a imaginação do ponto de vista poético, todas aquelas modificações que a gente fazia com a sintaxe, isolando as palavras, aquela maneira mais... quase cinematográfica de articular as palavras, coisas que apareceram no "Batmacumba" e talvez em muitos outros textos. De outra parte, digamos assim, esse comportamento anárquico do trabalho deles, de algum modo, pode ter, quem sabe, interferido no nosso trabalho, que era contemporâneo da geração da bossa nova, um trabalho de câmara. Alguns críticos já tem procurado estudar esse tipo de relações. Ainda agora saiu o livro da Lúcia Santaella, *Convergências*, que trata exatamente das relações entre poesia concreta e tropicalismo.

Dentro desse relacionamento, um capítulo especial, da própria realização do trabalho feito sobre a poesia concreta, o "Pulsar" é exatamente isso. Foi um trabalho precedido por outro feito em 1973, o "Dias, dias, dias", um trabalho menos conhecido pois está registrado num compacto do outro lado da primeira versão do "Pulsar", incluída no meu livro *Poesia 1949/1979 Viva Vaia*. E este trabalho "Dias, dias, dias", que não tem sido referido muito pela crítica, saiu primeiro na *Caixa Preta*, uma tiragem de mil exemplares, e tem relação com esse experimentalismo do *Araçá Azul*. O Caetano toma esses meus textos escritos em 1953 e aplica tanto na interpretação vocal quanto na área musical uma série de procedimentos ligados à música erudita moderna. Na apresentação dos textos ele faz interferir leitura e melodia, gravados em canais diferentes, e faz um acompanhamento musical num piano elétrico cuja sonoridade altera com os pedais, utilizando uma melodia de Lupicínio Rodrigues, tocada de maneira muito lenta e interceptada por grandes espaços, de tal maneira que ela se torna irreconhecível inicialmente e só vai se tornando reconhecida na parte final, quando ele canta uma parte da música, e por outro lado, ele consegue, alterando a timbrística do instrumento, realizar uma espécie de melodia de timbres, uma melodia weberiana, unindo de um lado a influência do Anthon Webern, um dos grandes músicos da escola dodecafônica de Viena, e de outro lado a música popular do Lupicínio Rodrigues.

São experimentos muito radicais que, digamos, teriam relação com essa face mais experimental do tropicalismo, e que talvez evidenciassem de algum modo o interesse e o estímulo da poesia concreta para os compositores do tropicalismo. O "Pulsar" foi também uma experiência importante sob mais de um aspecto, porque o Caetano tinha como proposta musicar um texto de poema concreto e ele adotou uma solução muito interessante: usou apenas três sons dentro de um intervalo de nona, dando ao som mais grave a vogal O e ao mais agudo a vogal E, que correspondiam na estrutura do poema a momentos icônicos, em que as letras O e E eram substituídas respectivamente por uma lua e uma estrela, e o som intermediário era determinado para as demais vogais do poema. Com isso, ele conseguiu uma espécie de distanciamento com a temática do poema, como se uma voz distante, meio extrahumana ou extraterrena, estabelecesse um diálogo impossível com o espectador. Ele conseguiu uma certa estranheza, porque a música fica num plano cinzento entre vocalização, fala e canto.

Vim a saber posteriormente a essa solução que o Caetano tinha dado, que precedeu, por exemplo, uma solução da mesma família, que foi adotada no filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, onde se tinha uma escala de cinco sons com a qual se fazia comunicação extraterrena. John Cage, numa composição dos anos 40 sobre um texto do James Joyce, *A Maravilhosa Viúva Das Dezoito Primaveras*, tinha usado solução semelhante, apenas três sons, exatamente como o Caetano, apenas que esses sons giram apenas em um intervalo menor, num intervalo de quinta, de tal sorte que a intérprete, ao ler, cria essa espécie de oscilação entre a poesia e o canto. Como no caso do Cage, sempre há soluções extraordinárias, originais. No caso, o acompanhamento é feito usando a percussão de um piano fechado. Há um acompanhante que faz uma espécie de um tan-tan percussivo, usando da acústica diferenciada de um piano fechado. Com toda a despreensão do Caetano, ao se impulsionar por um contacto com textos muito diferentes, chegou a uma solução que no fim empata com a de um músico que só trabalha na música erudita, um revolucionário inventor da música contemporânea, como é o John Cage.

O concretismo e o tropicalismo foram movimentos que abrangeram e acabaram se relacionando com diversas áreas das artes. É uma coincidência interessante

De certa forma ampliaram a ressonância cultural. Você não fica numa coisa fechada - talvez como uma hipótese, uma circunstância do nosso subdesenvolvimento. Uma circunstância positiva, porque mesmo em países mais avançados, onde existem manifestações em todas as áreas, o relacionamento parece mais distante. Aqui o mundo cultural é relativamente acanhado, você acaba tropeçando no outro. Também é uma característica do nosso tempo, porque isto vem se acelerando cada vez mais. Vivemos uma época em que a somatória de informações é muito grande. Então a soma de informações é tão grande que o espectador é levado a deglutir antropofagicamente toda essa experiência.

Como você vê atualmente o trabalho dos artistas que participaram do Movimento Tropicalista? De modo geral houve uma tendência para uma certa estratificação, na medida em que todos esses compositores e intérpretes se tornaram muito conhecidos. E você também não pode repetir os momentos da história. Talvez aqueles momentos mais revolucionários são os que apaixonam mais quando a gente pensa no que tudo aquilo tinha de novo, de instigante, de estimulante. Mas acho que também há espaço e lugar para o aperfeiçoamento dessas coisas. O próprio Ezra Pound estabelecia categorias de atuação artística, falava nos inventores e nos mestres. Os inventores seriam os que teriam criado um novo processo dentro das artes e da literatura, e os mestres, muitas vezes, seriam os que teriam levado à perfeição aqueles processos que teriam sido descobertos por outros. Citava, por exemplo, o caso do Arnaut Daniel, o poeta provençal que teria criado apenas dezoito canções, mas que teria sido para o Dante o inventor de formas que o Dante, o grande poeta, o autor da *Divina Comédia*, que é um livro, digamos assim, extraordinário, de uma perfeição absoluta, e ele teria se inspirado nas invenções aprendidas com Arnaut Daniel para construir essa obra maravilhosa. Então eu acho que parte da produção dos autores do Tropicalismo, depois de um primeiro grande momento de invenção, entrou numa fase de mestria, uma fase em que aperfeiçoaram métodos e formas de atuação, como o Caetano, que era desde o início um grande intérprete, e o Gil, excelente músico.

De todos, o que se manteve mais fiel à invenção foi o Caetano, apesar de nem sempre apresentar essa face experimental que cobram dele. Ele faz muito uma tradução na música popular, traduz músicas de um outro repertório anterior de uma outra forma, opera um processo metalinguístico, um processo de tradutor muito refinado e muito sutil. Eu acho que ele manteve ao longo do tempo essa linha. Nesse último disco dele tem uma música como "Língua". No disco anterior ele faz uma relação com a linguagem do "Jabberwocky" do Louis Carroll e dos textos do Joyce, é "Outras Palavras". Se você fizer uma análise dos discos todos do Caetano, sempre encontrará composições que se liguem a essa vontade transformadora experimental. Já o Gil teve os momentos mais interessantes nessas últimas fases aqueles ligados à música africana, onde extraiu coisas interessantes do ponto de vista de instrumentos, de uso da voz, de ritmo. Por isso digo que é natural um certo aperfeiçoamento, uma certa mestria em relação à fase explosivamente inventiva do início. Agora, esses compositores ainda são muito jovens, têm quarenta e poucos anos hoje. Um dos fatos novos interessantes que surgiu do pós-tropicalismo foi o próprio Arrigo Barnabé, na medida em que voltou a fazer uma cobrança radical, ele não compreendia como o tropicalismo não tinha levado essas explorações de linguagem ao atonalismo.

Como o rock esteve presente no tropicalismo? Na influência dos Beatles, na música negra americana, no Elvis Presley. Há as músicas do Gil como "Pega a voga, cabeludo", da presença dos Mutantes, que foi importantíssima desde o início, a defesa que o tropicalismo fez do Roberto Carlos. Está presente até hoje, como no "Punk da Periferia", do Gil. De tal sorte que agora em 1986 os músicos de rock que hoje estão numa fase emergente dentro da MPB todos sentem uma ligação e uma influência de Caetano e Gil. Não é uma área conflitante, é uma área que tem afinidade, no sentido da consciência de um rock não ortodoxo, isto é, de um rock que admite a composição e a convivência com outras linguagens musicais, tanto do lado da música erudita quanto do lado do samba, enfim, de ritmos africanos que convivem muito facilmente com o rock justamente a partir da abertura delineada pelo tropicalismo.

PROGRAMAÇÃO



ARTES VISUAIS

6/4

São Paulo - A Capital Tropicalista. Exposição audiovisual imersiva com curadoria de Isa Pessoa e audiovisual criado por VJ Spetto
Sala Tarsila do Amaral, às 19h

PALESTRAS

6/4

Conversa sobre Tropicália, com o historiador e músico Cacá Machado
Praça das Bibliotecas, às 18h

Conversa com Tom Zé, mediada por Cadão Volpato
Sala Adoniram Barbosa, às 20h

CINEMA

5/4

Serão exibidos dois documentários sobre os grandes artistas que fizeram parte do movimento tropicalista nas décadas de 1960 e 1970. Repletos de imagem de arquivos, essas obras são verdadeiras viagens no tempo com relatos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Torquato Neto. Os filmes serão exibidos na sala Lima Barreto com ingresso a R\$ 2; a classificação indicativa para ambos é de 12 anos.

17h30

Tropicália, de Marcelo Machado
2012, 87 min, DCP

Análise sobre o movimento musical liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil no final dos anos 1960, o documentário resgata uma fase na história do Brasil em que cena musical fervilhava e os festivais revelavam vários novos talentos, ao mesmo tempo em que o país sofria com a ditadura militar – que fez com que Caetano e Gil fossem exilados do país.

19h30

Torquato Neto – Todas as horas do fim, de Eduardo Ades, Marcus Fernando
2017, 88 min, DCP

O documentário sobre a trajetória de vida do poeta, cineasta, compositor e jornalista Torquato Neto acompanha a infância do artista em Teresina, sua cidade natal até seu aniversário de 28 anos, quando tirou sua própria vida após deixar colaborações indelévels em movimentos artísticos como a Tropicália. O ator Jesuíta Barbosa dá vida a poemas e outros escritos de Torquato.

RODAS DE ESCUTA

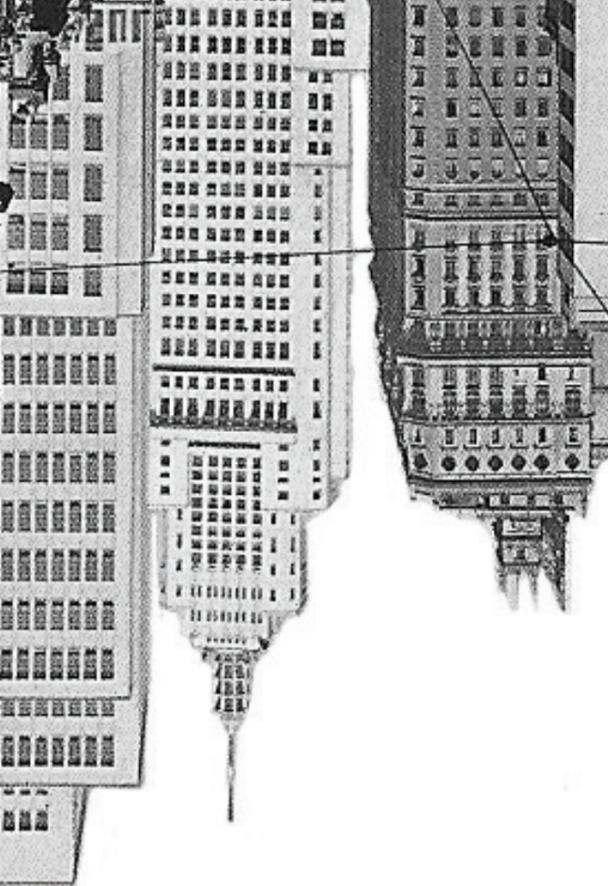
A partir de material guardado no acervo Multimeios, as entrevistas “Panorama do Movimento Tropicalista 1968 – 1986”, realizadas por Augusto de Campos com Gilberto Gil, Torquato Neto e Caetano Veloso em 1968 (que deram origem ao livro *O Balanço da Bossa*, de Augusto de Campos), e por Cid Campos com Tom Zé e Augusto de Campos em 1986 (que integram este catálogo), realizaremos duas rodas de escuta em formato radiofônico na discoteca Oneyda Alvarenga. Com mediação de Cid Campos, serão ouvidos trechos do material em áudio e texto dessas entrevistas, além de músicas do universo da Tropicália, suas referências, inspirações e criações (João Gilberto, Jimi Hendrix, Beatles, composições da Tropicália, como Roberto e Erasmo Carlos e mais). O músico, compositor e pesquisador Cid Campos (que já gravou poetas como Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes, Beatriz Amaral, João Bandeira e Lenora de Barros) realizou as entrevistas de 1986 e fez a pesquisa e documentação deste material.

14/4

Influências (Bossa Nova, Beatles, João Gilberto), Tropicália e suas características. Depoimentos: Gilberto Gil (escuta), Torquato Neto (escuta), Caetano (trechos escolhidos lidos na hora), Tom Zé e Augusto de Campos. Músicas: “Oba-la-lá” (João Gilberto), “She loves you” (Beatles), “Clara” (Caetano), “Strawberry fields forever” (Beatles), “Domingo no parque” (Gil e Mutantes), “Experience” (Jimi Hendrix), “Alegria alegria” (Caetano Veloso)

15/4

Tropicália em análise posterior, momento político e carreira solo, relação com música erudita, bossa nova, poesia concreta. Depoimentos de Augusto de Campos e Tom Zé, entrevistados por Cid Campos. Músicas: São Paulo, meu amor (Tom Zé), Parque Industrial (Tom Zé), Araçá Azul (Caetano), Dias e dias (Caetano), Pulsar (Caetano).
Das 15h às 16h, sábado e domingo na Discoteca Oneyda Alvarenga
Lotação 30 pessoas



Prefeitura de São Paulo João Doria
Secretaria de Cultura André Sturm

Centro Cultural São Paulo | Direção Geral e
Coordenação de Curadoria Cadão Volpato **Supervisão**
de Ação Cultural Adriane Bertini e equipe **Supervisão de**
Acervo Eduardo Navarro Niero Filho e equipe **Supervisão**
de Bibliotecas Maria Aparecida Reis e equipe **Supervisão**
de Informação Alvaro Olyntho e equipe **Supervisão de**
Produção Luciana Mantovani e equipe **Coordenação**
Administrativa Everton Alves de Souza e equipe
Coordenação de Projetos Kelly Santiago e Walter Tadeu
Hardt de Siqueira

Catálogo São Paulo - A Capital Tropicalista **Comunicação**
| Coordenação Alvaro Olyntho **Edição** Ronaldo Bressane
Projeto gráfico Yeda Gonçalves

