

O Tropicalismo na música gaúcha

Rogério Ratner

O Tropicalismo foi um movimento musical importantíssimo ocorrido no final dos anos 60, que concentrou músicos de diversos locais do Brasil, mas muito especialmente baianos e paulistas, e revolucionou a Música Popular Brasileira. Os gaúchos também tiveram a sua cena tropicalista, com algumas características próprias, como veremos a seguir. O trabalho destes músicos (compositores, cantores e instrumentistas) gaúchos sempre teve, desde os anos 60 - e mantém até hoje - uma importante influência na música feita no Rio Grande do Sul a partir de então, embora esta influência algumas vezes não seja percebida imediata e explicitamente, mesmo em face da “normalização” operada em relação a alguns elementos estéticos então invocados, tornando-os ínsitos ao próprio idioma procedimental da moderna música urbana gaúcha e do rock feito aqui.

Cumprir dizer, inicialmente, e falando-se em termos mais gerais sobre o movimento como um todo em nível nacional, que seu impacto e importância não foi apenas de ordem estritamente musical, mas talvez, na mesma medida, de cunho ideológico e comportamental, como tentaremos demonstrar.

Diversamente do que ocorreu em relação aos vários estilos existentes na música brasileira feita até então, o Tropicalismo não se constituiu em um ritmo específico, valendo-se do hibridismo e da fusão como seu ideal estético. Com efeito, o lundu, o samba do início do século 20, as marchinhas de carnaval, o choro, o sambacção, o sambolero (elementos presentes na estética da chamada “Época de Ouro” ou “Velha Guarda”, cujo paradigma foi fixado pelos artistas ligados à Rádio Nacional), a bossa nova, os ritmos chamados regionais - que podemos exemplificar com o baião, o xote, a milonga, o frevo, a música caipira, a toada mineira, etc. -, embora sejam naturalmente fruto de várias fusões de elementos e ritmos diversos, inclusive “estrangeiros” (tal como tudo que é feito em música popular no mundo, se nos detivermos mais acuradamente nas origens de cada novo “tipo” estilístico), parece claro que os podemos definir como estilos musicais com significativas especificidades, tanto que isto já está inserido e consolidado em nossa linguagem (o que, sob o prisma de uma interpretação psicanalítica “lacaniana”, provavelmente seria encarado como muito simbólico). De fato, quando invocamos tais estilos musicais, associamos automaticamente em nossa mente várias músicas que exemplificam cada um, ainda que, repise-se, a

pesquisa musicológica venha hodiernamente apontando para a inconsistência da noção de “pureza” de ritmos - assim como a ciência moderna vem indicando a fragilidade das noções científicas ou pseudo-científicas de “raça pura ou superior”, utilizadas como escopo para a prática dos maiores crimes já noticiados em todos os tempos. Realmente, tudo que foi criado na história humana é fruto da fusão de elementos novos com outros já existentes - mesmo que determinados traços presentes em determinada cultura tenham suas origens desconhecidas por quem posteriormente faz uso deles -, o que também, de outro lado, não impede que, aos poucos, a mistura de elementos redunde na consolidação de uma forma específica, objetivamente reconhecível enquanto tal. Em relação ao Tropicalismo, contudo, a situação é diferente da verificada quanto aos ritmos e estilos que mencionamos, uma vez que os mentores do movimento não desprezavam as manifestações ancestrais que referimos, e tampouco o rock, tanto em sua feição psicodélica, quanto em seu viés jovemguardista, embora fizessem uma leitura muito particular de tais elementos. Realmente, o Tropicalismo não pode ser traduzido como um ritmo específico, como ocorre em relação aos tipos que enunciámos, não apresentando uma “batida diferente”, tal como pode-se identificar claramente na bossa nova, por exemplo. Na verdade, ao invés de um ritmo específico, a única definição “musical” que caberia ao Tropicalismo seria a de um caldeirão sonoro, de uma fusão incandescente, onde diversos elementos circundantes são reputados válidos. São refutados, contudo, pelos tropicalistas, aqueles envoltos no sectarismo e na caretece (sendo de destacar que, evidentemente, o significado efetivo destes termos variaria bastante, conforme as preferências pessoais de cada integrante da cena - e também de acordo com a necessidade de seus criadores no sentido de fustigar o “bom gosto” do público universitário “pequeno-burguês”, a quem, nos parece, era mais incisivamente dirigida a mensagem tropicalista, ou ao público “burguês”, antípoda deste -, e dependendo, ainda, do momento histórico e do contexto factual). A postura aberta adotada pelos integrantes do grupo, e ao mesmo tempo incisiva e provocadora, não causou poucos escândalos, pois os tropicalistas adotaram condutas que implicavam em várias “afrontas” – ao menos eram reconhecidas como tal pelos opositores desta estética - à cena musical vigente no final da década de 60 no Brasil: misturavam música erudita de vanguarda com música popular; mesclavam a bossa nova, a marcha-rancho, o samba, o baião, e o que mais fosse, a elementos da jovem guarda e do rock

psicodélico; traziam muitas vezes “respeitabilidade” a uma música que, para o público universitário e “engajado” (e mesmo para a sua antítese, o público burguês de classe “A” e “B”) era mero lixo ou “música de empregada”; resgataram (claro que sob uma ótica muito particular) elementos da tradição musical brasileira, especialmente aquela ligada aos artistas da Época de Ouro do Rádio (dos anos 30 aos estertores dos 50), que em significativa medida haviam sido considerados “ultrapassados” e cafonas por alguns artistas ligados à Bossa Nova (embora seja bem verdade que vários artistas bossanovistas - inclusive um dos principais, João Gilberto - não tenham adotado uma posição sectária em relação a tal herança: prova disso é que hoje quem melhor resgata tal repertório para o novo público é o próprio João, logicamente que sob seu próprio prisma e de acordo com sua própria estética; e não é demais ressaltar que o grande ídolo de João Gilberto é Orlando Silva, a “voz de ouro” dos tempos da Rádio Nacional).

Em termos mais estritamente musicais, é certo que o Tropicalismo trouxe informações novas para o universo da música popular brasileira dos anos 60, por obra principalmente de arranjadores e maestros tais como Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozella, entre outros, ligados à música erudita de vanguarda (ou seja, à música que vem desde a Escola Vienense de Schoenberg e Alban Berg – com a qual os baianos travaram contato inclusive mediante o magistério do maestro alemão Koellreutter, que morava na Bahia nos anos 60 e ministrava aulas na Universidade Livre de Salvador, bem como de Walter Smetak -, passando pela música aleatória de John Cage, e chegando à música eletrônica de Stockhausen, dentre outros elementos). Contudo, se lançarmos um olhar de maior fôlego sobre a história da MPB, poderemos vislumbrar que a inclusão de elementos eruditos já estava de uma certa forma incorporada ao seu universo. De fato, a MPB, desde que começou a ser gravada em discos de 78 r.p.m., ainda nas primeiras décadas do século vinte, sofreu uma grande influência de elementos pinçados no âmbito da música erudita. Com efeito, muitos sambas, especialmente os sambas-canção, e também os boleros, os tangos, etc., ao serem registrados em acetato ou vinil, comumente eram revestidos com arranjos que incluíam orquestras ou orquestrações para violino ou outros instrumentos normalmente mais associados à música erudita. Embora este elemento erudito presente nos arranjos não chegasse a ofuscar o elemento “nativo” (violões, bandolins, cavaquinho, etc., e o próprio cantor), é inegável que desempenhava um importante papel no conjunto dos elementos reunidos. Aliás, este elemento erudito, na concepção

das gravadoras, vinha justamente trazer “civilidade” e “respeitabilidade” ao elemento “nativo”, “polidez” ao “bruto”. Em que pese o conceito que havia por de trás deste “banho civilizatório” a que era submetido o elemento popular, é inegável que inúmeros arranjos feitos à época eram de grande qualidade e realmente representavam um acréscimo ao conjunto da obra. Isto deveu-se ao talento de grandes maestros e músicos incumbidos da elaboração de arranjos orquestrais, tais como o gaúcho Radamés Gnattali e o próprio Tom Jobim. Pixinguinha, um dos decanos do choro e da MPB, a seu turno, também foi maestro e arranjador. Em relação à Bossa Nova, embora boa parte dos arranjos das canções tenha dispensado a presença do elemento orquestral, não se pode esquecer que Tom Jobim era de formação *mezzo* popular, *mezzo* erudita, e foi muito influenciado pelos compositores impressionistas (Debussy, Stravinsky, Ravel, entre outros). O certo é que as primeiras gravações da Bossa Nova contaram com arranjos de orquestra, inclusive aquelas que inauguraram o movimento, que ganharam arranjos do próprio Tom Jobim. Neste sentido, realmente, a incorporação de elementos da música erudita de vanguarda no universo da MPB pelo grupo tropicalista - embora todo o seu caráter “selvagem”, cômico e anárquico, daí sua originalidade e novidade -, não pode ser considerada como o momento de nascimento do intercâmbio entre a “alta cultura”, representada pela música clássica, com a “baixa cultura”, representado pelo elemento popular. De fato, a fusão entre o erudito e o popular, enquanto postura e prática estética na história da música popular brasileira já estava consolidada, até mesmo se considerarmos o período anterior à Bossa Nova.

De outro lado, em muitos arranjos tropicalistas chama a atenção o destaque para a guitarra psicodélica, cujo maior exemplo é a pilotada pelo indomável Lanny Gordin, mas também pelo não menos talentoso Sérgio Dias, dos Mutantes. E, também merecem ser destacados, neste âmbito, os gaúchos Luis Wagner (da banda Os Brasas), Mimi Lessa (da banda Liverpool, e depois do Bixo da Seda), Cláudio Vera Cruz (das bandas o Succo, Saudade Instantânea, e depois, do Bixo da Seda), seus contemporâneos, entre outros. A guitarra psicodélica, tão importante na configuração dos arranjos tropicalistas, também já vinha pontificando no cenário musical brasileiro da época, pois na cena da Jovem Guarda vários artistas e bandas contemporâneas da Tropicália, e outros ligados mais intimamente ao rock psicodélico (a partir do Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band dos Beatles, mas também sob a influência de inúmeras outras bandas que

trilharam este caminho, tais como Beach Boys, Jefferson Airplane, Zombies, Traffic, etc.) se valeram de tal expediente. Mesmo se considerarmos isoladamente o período próprio da Jovem Guarda, encontraremos vários exemplos de fusão do psicodelismo com a MPB, tal como vemos em algumas canções dos Incríveis, de Eduardo Araújo, de Ronnie Von e dos Brasas, dentre outros, embora tal aspecto tenha sido mais episódico do que preponderante no trabalho destes artistas, ao menos no período anterior ao advento do Tropicalismo. Aliás, não é ocioso lembrar, neste passo, que boa parte dos artistas da Tropicália, especialmente os instrumentistas que participaram das gravações e apresentações, mas também os próprios Mutantes, tinham origem na jovem guarda e no rock psicodélico. Além disso, Ronnie Von, o “Príncipe” da Jovem Guarda, teve uma bela fase tropicalista, cuja importância vem sendo mais e mais lembrada e reconhecida.

Outrossim, a fusão entre “o regional e o universal” representa o princípio básico e o mote maior do Tropicalismo. A intenção era a de que a música pudesse retratar, em sua estrutura, letra e arranjo, a realidade da sociedade brasileira, ao mesmo tempo moderna e atrasada. Em verdade, a música brasileira feita antes da Tropicália em certa medida também soube bem harmonizar a tensão entre o “nacional e o estrangeiro”. De fato, a Bossa Nova, por exemplo, em sua primeira fase, que alguns apontam como “intimista” (feita por Tom Jobim, João Gilberto, Nara Leão, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, entre outros), resultou, em linhas gerais, da fusão do samba ao cool jazz. Posteriormente, mais para o final dos anos 60, no que se poderia apontar como fase “extrovertida”, a bossa nova misturou o samba com o bebop, no chamado “sambajazz” ou “bossajazz”. E também gerou um outro derivativo, em que se constituiu a música de protesto ou engajada (produzida por gente como Edu Lobo, Chico Buarque, a mesma Nara Leão – artista-camaleoa e inteligentíssima, que também se juntou aos tropicalistas, mais tarde -, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, o próprio Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, esse enquanto letrista), na qual foram evocadas a temática rural, os ritmos nordestinos, o samba de morro, a moda de viola, a canção “praieira”, etc., fundindo a sonoridade gestada na primeira fase da Bossa Nova com elementos “regionais”. De fato, a própria música engajada, cujo caráter “nacional e popular”, e, sobretudo, “autêntico”, era inquestionável para o público universitário que a defendia com unhas e dentes, também decorreu de um hibridismo mal-

disfarçado, pois reunia elementos diversos, inclusive “estrangeiros”, ínsitos à Bossa Nova, que lhe deu lastro. Outro craque em “internacionalização” da música brasileira é o grande Marcos Valle, que, inicialmente vinculado à Bossa Nova (inclusive, após a fase inicial, à bossa engajada), soube como ninguém mesclá-la ao soul, ao funk, à psicodelia, etc., especialmente nos anos 70. Esta música de protesto surgida a partir de compositores e cantores ligados à Bossa Nova, para todos os efeitos, veio a ser apontada como a grande antítese da estética tropicalista. Assim, nos parece que, quando o Tropicalismo fundiu o samba e outros ritmos brasileiros ao rock, ou a elementos vindos do universo deste, em termos de ideário estético e prática musical, não chegou a romper com o que já ocorrera na MPB. Não seria absurdo dizer que a Tropicália substituiu o jazz, enquanto elemento principal de fusão apropriado pela Bossa Nova, por um ritmo mais recente surgido no horizonte da música pop internacional, elegendo o rock como o elemento “estrangeiro” da fusão a ser ressaltado. Aliás, como já aludimos no início, a “pureza” da música brasileira não passa de um mito, muito mal construído, aliás. Mesmo “decanos” como Pixinguinha tinham influências variadas, inclusive da música erudita e do jazz. Efetivamente, o processo de formatação da música brasileira é muito semelhante ao caminho da música popular americana: ou seja, a grosso modo, a passagem do spiritual ao blues, que, misturado ao ragtime e a elementos europeus, e, ainda, com o boogie-woogie, foi dar no jazz e também resultou no rhythm & blues, que mesclado ao country e ao folk foi dar no rock, que também incorporava o gospel, o que foi dar no soul e depois no funk e *ad infinitum* -. A música popular brasileira, na mesma trilha, nada mais é do que a fusão de elementos europeus, negros, mestiços e americanos (do Norte e do Prata).

É evidente que não ignoramos o fato de que a fusão que o Tropicalismo levou a efeito entre os vários elementos destacados anteriormente (ritmos regionais + rock + música erudita de vanguarda - nem sempre todos ao mesmo tempo, bem entendido, entre outros) tenha resultado em algo particular. O que nos parece é que, em termos estruturais, a canção tropicalista é de estrutura volátil. Se pudéssemos fazer um paralelo, digamos assim, culinário (e o fazemos com o único objetivo de tentar traduzir nossa visão em termos imagéticos, não à guisa de piada), a Tropicália estaria, em termos da consistência “física” de suas canções, mais para o mingau do que para bolo - considerando-se o bolo, naturalmente, a bossa nova, o samba, o rock, e outros

ritmos mais ou menos “consolidados” a que aludimos no início. De fato, quando ouvimos um disco tropicalista (vamos considerar, por hipótese e apenas para efeitos da exposição, que ainda nunca o tenhamos escutado), a “aventura” é semelhante a de alguém que se perde numa selva fechada, ficando “às cegas”, pois nunca poderemos “adivinhar” com precisão o que virá na próxima faixa. Realmente, pode ser que seja um rock, um frevo, um samba, uma bossa, um tango, etc., mas naturalmente sempre com algum elemento de “estranhamento” no arranjo ou na letra. Efetivamente, toda a idéia que tentamos formar em torno de um conceito do que seria a tal “essência” da canção tropicalista – vale dizer, algum elemento próprio e geral que pudesse ser encontrado imutavelmente em todas as canções -, se desfaz rapidamente, ao ouvirmos qualquer um dos discos lançados pelos artistas de tal movimento. Com efeito, quando parece que afinal estamos conseguindo “captar” e traduzir em termos de algum conceito o que seria o âmago da “canção tropicalista”, nossa construção teórica não raro se desfará na próxima faixa, pois teremos que acrescentar que a Tropicália é “isto, e mais aquilo, e mais aquilo, e mais aquilo”, mas ao mesmo tempo também teremos que reconhecer que não é exatamente “aquilo e mais aquilo e mais aquilo”. Neste sentido é que falamos em volatilidade da canção tropicalista, o que abre a possibilidade de que músicas de ritmos completamente diferentes venham a se abrigar em sua legenda, justamente pelo enorme elástico que se verifica em sua definição. Mas, sem embargo, também não seria improvável que chegássemos à conclusão de que músicas de outro universo estético apresentam diferenças marcantes em relação às do Tropicalismo, quando tentamos fazer o movimento inverso de comparação. Realmente, não é apenas em face da diversidade de ritmos e elementos que eram usados que se dava essa “inconsistência” (também poderíamos falar em “inconstância”), uma vez que o experimental, o fugidio, o aleatório, o espontâneo e o cerebral eram inerentes à composição tropicalista, tornando-a de fato uma mistura particular, embora cambiante. Em face disto, reputamos que não é à toa que Caetano Veloso, em sua autobiografia “Verdade Tropical”, conceitua a canção tropicalista como “canção-colagem”, ou seja, há na composição uma sobreposição de diversos elementos, mas não a sua efetiva fusão em um novo produto “autônomo” e bem individuado. Ocorre, em realidade, mais a justaposição de várias informações e elementos do que propriamente a fundição numa unidade harmoniosa enquanto tal. Melhor dito, parece não ter havido a intenção por

parte dos compositores e arranjadores Tropicalistas em consolidar o resultado da fusão; ao contrário, a idéia parece ser mesmo a de deixar os elementos em suspenso, justapostos, até porque o caráter de estranhamento trazido pela reunião de elementos absolutamente inesperados pelo ouvinte é um dos efeitos desejados. De fato, o elemento erudito, no mais das vezes, é incorporado nos arranjos como elemento de estranhamento, ou mesmo com fins humorísticos, o mesmo valendo para a guitarra psicodélica. É como nos esclarece Caetano: *“Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como ready-mades”*. Em verdade, nos parece que, a fim de melhor compreendermos a questão referente à estrutura da canção tropicalista, deveremos lançar mão de vários elementos teóricos “importados” de outras artes, tais como a poesia de vanguarda e as artes plásticas (Concretismo, no primeiro caso, e Construtivismo, Abstracionismo e Tropicalismo no segundo). Tais elementos advindos de outras searas artísticas parecem ter sido decisivos nesta conceitualização que Caetano faz, pois a estrutura da canção tropicalista está mais aparentada à do ideograma chinês (cultuado pelos poetas concretistas, dentre outras práticas poéticas por eles valorizadas), e à das instalações (especialmente de Hélio Oiticica) e pinturas abstratas, do que propriamente a uma forma consolidada no âmbito musical, pelo menos se considerarmos o paradigma então vigente. Ou seja, a idéia que subjaz à construção tropicalista é a de reunir elementos difusos, a partir de um outro prisma que não-necessariamente o do tempo-espaço no sentido cartesiano.

Não obstante tais ressalvas, ainda assim nos parece que a canção tropicalista revela-se como uma variante das fusões então já havidas e praticadas na MPB. Neste contexto é que reputamos que o Tropicalismo constitui fusão *lato sensu*, mas não *strictu sensu*, justamente em face do caráter volátil de sua estrutura. Contudo, embora tal distinção seja importante, não nos parece implicar em que o Tropicalismo possa ser excluído, enquanto processo de criação, da prática fusional já instituída no âmbito da MPB, tal como referimos anteriormente, ainda que se trate de fusão em caráter amplo.

Mas além da seara mais estritamente musical, pode-se dizer que também se afigura expressivamente marcante no contexto da Tropicália, em relação ao que vigia no panorama muito específico da música popular feita no Brasil do final dos anos 60, o seu combate declarado à patrulha ideológica, seja a advinda da direita conservadora (a parcela da sociedade que foi “salva” pelo golpe militar de 1964, defensora do “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Este é um país que vai pra frente”), seja a do público e dos artistas de tendência esquerdista, que tentavam impor de maneira praticamente exclusiva a estética da Bossa Nova “engajada” e da canção “rural” e engajada daí originada, forma musical que era a ideal na concepção dos artistas e estudantes ligados à UNE, e mais especialmente ao CPC (Centro Popular de Cultura da UNE). Com efeito, as canções “rurais” (tais como Disparada, de Geraldo Vandré, e Ponteio, de Edu Lobo), tão em voga no final dos anos 60, eram apontadas como representantes da única estética que poderia ajudar a salvaguardar a nação em seu combate contra o imperialismo yanque e a influência estrangeira. Entretanto, tal parcela de artistas e seu público fiel não conseguiram disfarçar a contento, como já pincelamos antes, o fato de a Bossa Nova (da qual se originou tal estética, e na qual eram buscados vários de seus elementos sonoros) ser tão “americanizada” quanto a Jovem Guarda, o que foi incisivamente desmascarado pela Tropicália. E, por isso mesmo, sinalizaram os Tropicalistas que o rock que estava sendo feito no Brasil não deveria ser hostilizado como subproduto, nem apontado como música rasteira e de má qualidade, ou, mais ainda, execrado como símbolo da sucumbência da juventude a um estrangeirismo daninho. Ressaltaram os Tropicalistas que, bem ao invés, a Jovem Guarda deveria ser reconhecida como parte integrante da tradição musical do país, mesmo porque, a exemplo de que ocorreu com outros ritmos “estrangeiros” anteriormente surgidos no horizonte da MPB, o rock estava estabelecendo aqui um caráter específico, com elementos próprios, ou seja, estava ficando com uma “cara” brasileira, incorporando outras informações difundidas no âmbito da canção popular brasileira. Mas isso, de outro lado, tampouco significou, contudo, que os Tropicalistas tenham deixado de criticar a singeleza e a ingenuidade de algumas das canções da Jovem Guarda; neste enfoque é que efetivamente o entendimento da atuação dos Tropicalistas exige-nos um esforço no sentido de compreendermos um paradoxo que propunham: de um lado, não havia rejeição total ao que havia sido feito e ao que estava sendo feito em termos de música popular no Brasil – então, esta posição

pode ser considerada como “abrangente ou não-excludente” -; de outro, tampouco havia aceitação sem críticas, pois o material ancestral ou contemporâneo era abordado a partir das características que os Tropicalistas entendiam que deveriam ser valorizadas nas canções, sendo que muitas vezes apontavam abertamente os seus “defeitos” – esta seria a sua postura “excludente ou não-includente” -. Em verdade, o equilíbrio entre tais posições é que deveria ser buscado, ao menos na teoria. Vale dizer, os Tropicalistas, a bem da verdade, não queriam que se estabelecesse um cenário na música brasileira em que somente uma determinada vertente obtivesse evidência. Diversamente, propunham o respeito à diversidade, de forma que pudessem ser livremente divulgadas as mais diversas tendências que então vicejavam (além da deles próprios, é claro): a “velha guarda”, a bossa nova, a música de protesto, a jovem guarda, o samba tradicional, etc. Mas, em que pese saudassem as outras tendências, contudo, não deixavam de focar seu olhar crítico às mesmas.

Neste contexto, e sob tal viés, é que se poderia dizer que o Tropicalismo correspondeu, paradoxalmente, a uma “revolução conservadora”. Bem entendido, havia, de um lado, o impulso no sentido de sacudir as estruturas então verificadas no âmbito da MPB e consolidadas como cânone, inserindo novas informações musicais, cenográficas e comportamentais, daí utilizarmos o termo “revolução”. De outra banda, o termo “conservadora” não deve ser entendido no sentido de retrógrada, mas sim na acepção de conservante da tradição plural que sempre caracterizou a música popular brasileira, território em que, de um modo geral, corriqueiramente houve a mistura de informações “nativas” com elementos “universais”. É como se o Tropicalismo buscasse, de um lado, tirar, e, de outro, “colocar o trem de volta nos trilhos”, dos quais a música brasileira de alguma forma desvirtuou-se, não tanto musicalmente (pois, como vimos, mesmo quem se colocava na posição de “nacionalista” também lançava mão de elementos musicais híbridos, de origem “nacional” e “estrangeira”), mas em termos da elaboração teórica do processo cultural próprio de nosso país realizada por alguns artistas ligados à Bossa Nova, que formataram a estética da canção de protesto. De fato, enquanto a direita identificada com o golpe militar e a esquerda tradicional - arvorando-se na condição de defensoras do quanto fosse autêntico e em conformidade com a “defesa dos verdadeiros interesses nacionais” - tentavam “botar para baixo do tapete” o fato de ambas agasalharem fortes elementos “alienígenas”, o

Tropicalismo, bem ao contrário, trouxe à tona tal circunstância, de forma muitas vezes considerada agressiva por estes segmentos sociais. A adoção deste papel, de ser o elemento que põe a claro as contradições da leitura da realidade cultural brasileira feita por tais setores, obviamente transformou o Tropicalismo em sinônimo de escândalo e disparate, consistente em grave e imperdoável heresia. Realmente, o Tropicalismo afigurou-se para tais setores como conduta de elementos anárquicos, que, em face da urgência e da importância da adoção de uma forma de intervenção prática e imediata nos rumos políticos do país naquele momento, era não apenas desprezível, mas inclusive perigosa e tergiversadora. Assim, desagradaram os Tropicalistas a “gregos e troianos”, agradando, de outro lado, aqueles a que fundamentalmente poderíamos nominar como “nova esquerda” (aquela parcela da juventude que via como vital a abordagem de temas tais como a liberdade individual e de comportamento, mesmo no âmbito de um eventual socialismo) e “os desbundados”, bem como a outras parcelas do público, especialmente de classe média, que viam nas canções feitas por eles um bom produto de fruição estética. Estes segmentos, contudo, além de não serem articulados politicamente a exemplo dos outros, não tinham um projeto de intervenção efetiva frente à realidade então vivida pelo país, mesmo por considerarem que as questões centrais do país não passavam tão-somente pela definição do regime político, se capitalista ou comunista, envolvendo também a discussão relativa aos costumes e o comportamento, à moral, à sexualidade, ao direito à liberdade, etc. De fato, o Tropicalismo procurou retratar, não apenas musicalmente, mas principalmente em suas letras, a realidade brasileira como ela efetivamente era, ao passo que os setores mencionados mantinham suas próprias versões idealizadas, romantizadas e míticas do que seria ou do que deveria vir a ser o país. Com efeito, o Brasil do final dos anos 60 (e as coisas não se modificaram muito desde então, neste aspecto, como sabemos), para ser efetivamente descrito como realmente era, exigiria uma “colagem” de imagens absolutamente contraditórias e paradoxais, o que, realmente terminou sendo levado a efeito pelos Tropicalistas em canções-manifesto tais como “Alegria Alegria”, “Tropicália”, “Parque Industrial”, “2001”, entre outras. Realmente, o Brasil era, à época (e ainda é), um país simultaneamente arcaico e moderno; pobre e rico; subdesenvolvido e desenvolvido; etc. Não correspondia integralmente nem à sociedade semifeudal e subcapitalista antevista pela esquerda de então, e tampouco a um país totalmente modernizado e desenvolvido, tal como apregoado

pela direita. Por isso mesmo os tropicalistas valeram-se do paradoxo e da contradição como elementos absolutamente necessários e até imprescindíveis para a tradução desta face realmente verdadeira de nosso país naquele momento histórico do final dos anos 60, o que, por si só, afastava a eficácia de qualquer visão totalizante, tão em voga nas extremidades do espectro político de então. Ademais, os tropicalistas deram a entender que, se de um lado, não concordavam com um governo militar que supostamente estaria defendendo a nação do elemento estrangeiro e opressor consistente no “comunismo internacional”, e que dizia o estar fazendo inclusive “em nome da democracia” e “para o bem geral da nação”- mas que na prática resultou em uma ditadura cruel e sanguinária, que estava alargando de forma desmesurada a influência e a dominação internacional por parte das potências capitalistas em relação a nosso país -, tampouco eram conformes às práticas e aos modelos da esquerda tradicional (seja leninista, stalinista, trotskista, maoísta, “foquista” cubana/guevarista, etc.) - que, sob o ensejo da defesa dos interesses nacionais democráticos e dos direitos inalienáveis do povo brasileiro, procurava ocultar um viés autoritário e messiânico, de resto decalcado das tendências políticas internacionalmente disseminadas a que se reportava, e munida do auto-conceito de infalibilidade enquanto vanguarda da luta revolucionária, proclamando-se como única via possível de mudança social e esperança para a população. Vale dizer, se de um lado os Tropicalistas se opunham claramente à ditadura militar, da mesma forma não se submetiam à uma concepção estética nos moldes do “realismo socialista”, defendida por uma patrulha ideológica de inspiração Jdanovista. Porém, não deixa de ser curioso que, muito embora o Tropicalismo tenha se tratado do movimento de maior elaboração teórica já havido na história da MPB, e apesar de toda esta construção subjacente às canções, diversas músicas tropicalistas poderiam perfeitamente inscrever-se naquilo que se imaginaria como sendo o que deveria corresponder ao seu oposto, ou seja, a música de protesto. Canções como “Louvação”, “Roda”, “Soy Loco por ti América”, com pequenos ajustes, poderiam perfeitamente ser cantadas por Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo ou Edu Lobo, sem suspeitas quanto à sua autoria (aliás, não é gratuitamente que o poeta Capinam “jogou nos dois times”). O que, do ponto de vista do público ouvinte, aliás, merece ser saudado, porque qualquer censura advinda de razões teóricas quanto à divulgação de canções belíssimas como estas teriam efeitos por demais deletérios. Mas tal “contradição” parece, em

realidade, apontar que os Tropicalistas sequer excluíam a canção de protesto de suas referências; apenas não a aceitavam como a única forma válida de expressão. Cumpre dizer, ao ensejo, que também consideramos belíssimas as canções de protesto de Vandrê, Edu Lobo, Carlos Lyra, entre outros, em que pese certas inconsistências no embasamento teórico da estética propugnada pelo CPC da UNE, a que nos referimos.

De outra banda, afigura-se importante ressaltar que, dentro do cadinho procedimental dos Tropicalistas, o humor e a “falta de seriedade” exerciam um papel crucial, não só pelo seu viés irônico, mas também por corresponderem à expressão da mais sincera alegria de viver. Efetivamente, os tropicalistas se opunham à “seriedade”, que deve ser bem entendida como sinônimo de sisudez, polimento, cerimônia, solenidade, “bom comportamento”, preconceito, purismo, entre outros “vícios” verificáveis em parte da produção musical dos estertores dos anos 60 no Brasil. Realmente, o elemento iconoclasta do Tropicalismo é um de seus principais méritos e baluartes. Inteligentemente, porém, eles não eram niilistas, mas sim anárquicos e carnavalescos, características que evocavam na condição de herdeiros do “canibalismo” e da “antropofagia”, na forma propalada pela Semana de Arte Moderna de 1922, especialmente por Oswald de Andrade. Outro aspecto muito importante da atuação tropicalista dizia respeito à questão cênica: ao invés da postura contida dos artistas da Bossa Nova, o cantor deveria atuar, no mais das vezes, “pra fora”, ainda que de forma “estranha”. Em tal sentido, foi de vital importância o “empréstimo” da postura de palco utilizada no âmbito da Jovem Guarda, embora esta tenha sido filtrada sob um viés intelectualizado. É neste sentido que o Tropicalismo se valeu do “happening” vanguardista como seu elemento de intervenção cênica mais extremo, não raramente incorporando figurinos estranhos e até esdrúxulos, numa mescla com a forma de apresentação mais solta que já se fazia presente na Jovem Guarda.

Assim, tal como tentamos desenvolver, nos parece que a grande contribuição do Tropicalismo à música brasileira não foi apenas de ordem estritamente musical, mas também comportamental e ideológica. Aliás, neste íterim, não se poderia deixar de assinalar que, não fosse o momento histórico vivido no país e no mundo no final dos anos 60, ou seja, no ambiente da “Guerra Fria”, o movimento Tropicalista talvez não causasse tanto impacto como efetivamente causou no âmbito da MPB. Nos parece que a aversão dos tropicalistas às visões “nacionalistas” e idealizadas

dos setores radicalizados do espectro político que já mencionamos pode ter sido um dos elementos que mais destacadamente tenha atraído a ira destes. Vale dizer, não fosse a radicalização de tais setores naquele momento histórico muito específico, é possível que o Tropicalismo não houvesse granjeado toda a repercussão que teve. Mas, como diz muito bem a sabedoria popular, o importante é estar no lugar certo na hora certa, de forma que a intervenção dos Tropicalistas, calcada nos vários elementos que pinçamos, dentro daquela conjuntura vivida no país, se fez marcante e emblemática. É claro que, ao utilizar o paradoxo e a contradição como profissão de fé, e ao agir escandalosamente, os Tropicalistas oscilaram entre o risco da desgraça total e os píncaros da glória. A desgraça, quando ocorreu, felizmente, não foi total, pelo menos para a maioria deles, embora de relevante gravidade: prisões, exílios, banimentos da mídia e das gravadoras, defenestrações, hostilidades de outros artistas, execrações, esquecimento público e outros reveses. A glória, afinal, parece ter sido bem mais efetiva, pois, se nem todos chegaram ao sucesso comercial (o que, evidentemente, não se aplica aos casos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Gal Costa), e se nem todos foram prestigiados da forma como realmente mereciam, ao menos o seu ideário estético nos parece ter resultado exitoso. De fato, se hoje temos um cenário musical no país em que, de um modo geral, há um certo nível de respeito entre artistas de diferentes tendências, quando não admiração recíproca (também não olvidamos que ainda persistam eventuais rugas, pois não estamos querendo “enfeitar o bolo”), e em que o público está mais aberto a novidades, com muita gente apreciando diversos tipos e estilos de música concomitantemente, nos parece que isto se deve em alguma medida ao movimento Tropicalista, que teve a audácia de estabelecer pontes entre territórios que pareciam incompatíveis na época de seu surgimento, e talvez mesmo em tempos posteriores.

Falando-se mais especificamente acerca do Tropicalismo feito no Rio Grande do Sul, cumpre destacar que alguns dos artistas que foram identificados com o movimento, não raro, mantiveram ou mantêm uma postura de um certo distanciamento ou ambigüidade quanto à assunção de tal identidade. O fato é que, até onde temos conhecimento, não houve uma declaração expressa do “lançamento do movimento Tropicalista no RS”, ou a divulgação de um manifesto, e muito menos a gravação de um Disco-manifesto (tal como fizeram baianos, paulistas e a carioca Nara

Leão, o LP “Tropicália”), sendo que esta última circunstância merece ser lastimada pesadamente, pois realmente há um certo vácuo na memória da música popular gaúcha em relação a tão rico período, em face da falta de registro sonoro de muitas das canções relacionadas a tal estética. Portanto, diferentemente do que ocorreu no centro do país, não houve aqui uma articulação teórica que estabelecesse uma linha de atuação acabada e conjunta dos músicos, de forma a serem reconhecidos enquanto um movimento articulado, tanto em sua relação com a imprensa, quanto para com os músicos de outras tendências e com o público, o que, sem embargo, e curiosamente, como veremos, absolutamente não impediu que a cena local fosse extremamente rica, fértil, criativa, pujante e destemida, e em intensidade - guardadas as proporções - consonante com o “barulho” feito no eixo Rio-SP. Aqui, o movimento foi de feição informal, “não-oficializado”. Aliás, tal discussão não deve ser suscitada de forma divorciada do contexto histórico em que a cena tropicalista local realmente estabeleceu de forma mais clara seus contornos, que correspondeu justamente ao período de recrudescimento da repressão política levada a efeito pela Ditadura Militar, ou seja, no âmbito da edição do AI-5, e inclusive sob a sombra da prisão e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. De maneira que, levando-se em consideração tais circunstâncias, resta lógico que o músico se autoproclamar aos quatro ventos como tropicalista, àquela altura dos acontecimentos, não era uma atitude das mais prudentes, considerando-se a radicalização por parte da repressão política, que passou a atingir não apenas grupos e pessoas identificados imediatamente como esquerdistas e de oposição, mas também outros elementos que fossem muitas vezes arbitrariamente considerados como “perigosos” ao regime militar. Não obstante tal ressalva, o fato é que mesmo após o período mais duro da repressão e após o fim da Ditadura, e se levarmos em conta alguns dos depoimentos colhidos no momento atual, constata-se a existência de várias situações identitárias, dependendo do enfoque e do entendimento de cada artista: alguns colocam que não havia muito sentido em falar de Tropicalismo no RS - embora tivessem empatia com as idéias do movimento, e se considerassem fortemente influenciados e identificados com a estética Tropicalista a partir do que assistiam pela Televisão (os festivais da canção e os programas de que participavam os tropicalistas no centro do país) e nos shows que os artistas “nacionais” fizeram em Porto Alegre à época, mas mantendo uma postura bastante independente e trilhando um caminho muito

peçoal e particular; outros, diversamente, assumiram-se como integrantes desta “vertente” à época, e ainda o fazem. Na verdade, talvez seja mais apropriado dizer que, de um modo geral, vários artistas que participaram desta cena adotaram alguma destas visões em pelo menos algum período de tempo desde então. E esta questão identitária, acreditamos, de alguma maneira pode estar relacionada também com este caráter volátil e amplo da canção tropicalista a que aludimos anteriormente. De fato, o Tropicalismo foi o movimento musical ocorrido na MPB que se utilizou do mais largo espectro de ritmos, possibilidades estéticas e misturas de estilos e influências, reunindo elementos sonoros os mais variados, o que fez com que muitos músicos, embora tenham sido influenciados e atraídos pela proposta, não se sentissem inteiramente identificados ou totalmente contemplados com ela, até porque a tal “proposta” era tão vaga e ampla que, levada às últimas conseqüências, permitiria a inclusão de muitos outros elementos estéticos que inclusive sequer foram inicialmente imaginados como possíveis participantes da “mistura” pelos criadores/propulsores primevos do movimento (baianos e paulistas). É claro que, na busca do entendimento desta situação identitária, não podem ser excluídas diversas outras razões, inclusive algumas de cunho muito pessoal, mas que, de toda forma, talvez não necessariamente se incompatibilizem de todo com as já alinhadas. Efetivamente, neste ponto é preciso considerar que os artistas (que identificamos para todos os efeitos, em alguns casos por nossa conta e risco, como pertencentes ao movimento Tropicalista no RS, ou mesmo influenciados pelo Tropicalismo, ou, ainda, como herdeiros do movimento) eram/são cabeças extremamente privilegiadas. Tratam-se de artistas de grande criatividade, sensibilidade, inventividade e luz própria, que, a bem da verdade, não ficavam/ficam a dever, em termos da qualidade de seu trabalho, em nada em relação ao “núcleo central do movimento” que sentou praça no centro do país. Então, em se tratando aqui da formação de um núcleo criativo, ainda que de contorno informal, que não era mero reprodutor do movimento feito à nível nacional, mas que, muito diversamente, propunha as suas próprias sínteses e conceitos, é totalmente natural que alguns indivíduos não se sentissem inteiramente contemplados dentro do “rótulo” de tropicalistas. Além disso, não deve ser ignorado o fato de que, no momento em que a cena se desenhou aqui, o próprio “núcleo central” do movimento estava desarticulado, com a prisão e posterior exílio de seus principais líderes, o que provocou um arrefecimento significativo no

movimento como um todo. Dentro do que falamos, é assim, por exemplo, que o cantor e compositor Mutuca (Carlos Eduardo Weirauch) diz que não teria muito a ver falar em “Tropicália” aqui, porque, se assim fosse, o movimento teria que corresponder, em verdade, à “Invernália”, expressão que ele utilizava na época para se referir ao grupo daqui. Mutuca, na verdade, sempre teve o rock “na veia”, e se identifica muito fortemente com sua estética. O cantor e compositor Wanderley Falkemberg, a seu turno, embora também não se sentisse inteiramente contemplado no “conceito”, tanto que em entrevista que nos concedeu afirmou que a música que fazia com seu parceiro Luis Santana à época ele mesmo denominava como “Temperalismo”, ou seja, um Tropicalismo feito em clima temperado, em alguns momentos (como por exemplo, em uma entrevista para o Jornal Zero Hora, em 1974) assumiu-se claramente como tropicalista. O cantor e compositor Cláudio Levitan, a seu turno, não reluta em assumir sua identidade tropicalista, embora, curiosamente, esta identidade nem sempre tenha sido devidamente explicitada ao longo de sua trajetória artística, o que, talvez, de algum modo, tenha implicado em que toda a originalidade e genialidade de sua obra, em alguma medida, não haja sido reconhecida em toda a intensidade que reputamos merecer. De fato, muitas canções de Levitan denotam um humor que beira o “absurdo” (tais como a famosa “Ana Cristina”, cantada por Hique Gomes e Nico Nicolaiewsky, no espetáculo “Tangos e Tragédias”), que talvez pudesse ser apreciado não apenas por sua comicidade propriamente dita, como o é, mas também em seu aspecto transgressor e inovador, caso houvesse sido mais explicitada ao longo de sua trajetória a identidade com o Tropicalismo. Assim, a questão da assunção da identidade tropicalista deve ser também abordada conforme a história pessoal, o conceito e a visão da questão de cada músico. De toda maneira, o certo é que a imprensa e o público gaúcho em grande medida reconheceram tais artistas como pertencentes à vertente tropicalista, de forma que, em que pese as eventuais ressalvas em cada caso particular, para todos os efeitos os classificamos como identificados a tal estética, especialmente com relação ao período do final dos anos 60 e ao início dos anos 70. Impende assinalar, outrossim, que a exemplo do que ocorreu em relação ao grupo do centro do país, alguns músicos que fizeram parte da cena tropicalista gaúcha inicialmente eram identificados com a estética da bossa nova, e outros tinham origem nos conjuntos de rock, que espocavam aos borbotões no RS por conta

da Beatlemania, sendo que em, em alguns casos, os músicos transitaram por ambas as “escolas”.

Para entender-se o surgimento da cena tropicalista no Rio Grande do Sul, é fundamental levar em consideração dois eventos que foram de suma importância para a música urbana local do final dos anos 60: os festivais produzidos e realizados por diretores do centro acadêmico da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, em 1968 e 1969. O pessoal da Arquitetura já tinha tradição na organização de shows de grande porte, tais como os “Arquisamba”. O primeiro Arquisamba, realizado em 1965, no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS, trouxe para Porto Alegre Baden Powell, Sylvia Telles, Edu Lobo, Tamba Trio e Aloysio de Oliveira; em 1966, quando o show foi realizado no cinema Cacique, vieram Chico Buarque, Nara Leão, Quarteto em Cy e Bossa Jazz Trio; o terceiro show, em 1967, também realizado neste cinema, contou com Oscar Castro Neves, Quarteto em Cy, MPB4, Sidney Miller, Vinícius de Moraes e os gaúchos do Adão Pinheiro Trio; o quarto, promovido em abril de 1968, teve Baden Powell, Edu Lopo, Gracinha Leporace, Oscar Castro Neves trio, Quarteto em Cy, Sidney Miller e Stanislaw Ponte Preta. E ainda houve um Arquisamba Tropicalista, que contou com Mutantes, Gal Costa, Os Brazões, entre outros. Havia, ainda, a participação de outros músicos gaúchos em tais shows. Os “Arquisamba” foram, em verdade, mostras de música ou festivais não-competitivos. Ademais, haviam continuamente “os pontos” ou rodas de violão nas dependências do centro acadêmico e da Faculdade de Arquitetura, bem como em seu entorno (inevitável evocar a “Esquina Maldita” e seus bares, no cruzamento das ruas Sarmiento Leite e Oswaldo Aranha, que atraíam muitos músicos e admiradores, especialmente o pessoal universitário). Aliás, cumpre ressaltar que vários músicos importantes do cenário gaúcho da época estudaram na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, tais como César Dorfman, Wanderley Falkenberg, Mutuca, Cláudio Levitan, entre outros. Nos anos 80, foi ali, em uma festa, que surgiram os Engenheiros do Hawaii, então estudantes de arquitetura. Já os Festivais da Arquitetura foram realizados na modalidade que estava então consagrada no centro do país, com eliminatórias classificatórias, premiação, transmissão da TV e da Rádio Gaúcha, enfim, eram festivais de cunho competitivo, apresentados no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS. O evento foi denominado como “Festival Universitário da

Música Popular Brasileira”, e teve duas edições. O Festival de 1968 teve feição bossanovista, e contou com artistas do centro do país, além de vários gaúchos. Vieram para Porto Alegre Paulinho Tapajós, Arthur Verocai, Beth Carvalho e Eduardo Conde, dentre outros. Foi lançado pela gravadora Philips um LP contendo as treze músicas finalistas, que foi gravado no Rio, sendo que os compositores e cantores daqui não participaram da gravação. Foram convidados para o registro sonoro artistas/cantores que estavam despontando no centro do país. Das canções finalistas/classificadas, que constam do LP, nove eram de gaúchos: “Você, por telegrama” (de Laís Marques, cantada por Joyce); “Quem vem lá” (também de Laís, cantada por Sônia Lemos); “A caminho de casa” (outra de Laís, interpretada por Magda); “Samba do Cotidiano” (de César Dorfman, cantada por Paulo Marquez); “Jogo de Viola” (primeiro lugar no festival, de João Alberto Soares e Paulinho do Pinho, cantada por Edu Lobo e Lucelena, que viria a ser a Lucina da dupla Luli e Lucina); “Canto do Encontro” (de Wanderley Falkenberg, cantada pelo “Momento 4”, do qual participava Zé Rodrix); “Canção do Entardecer” (também de Wanderley, cantada por Lucelena); “Fantasia Urbana” (de César Dorfman, cantada por Mércia); “Sim ou não” (de Raul Ellwanger, cantada por Junaldo). Outros gaúchos, que posteriormente ficariam conhecidos, também participaram das eliminatórias, tais como Geraldo Flach, José Fogaça (atual Prefeito de Porto Alegre) e Mauro Kwitko, dentre outros. Dos artistas “de fora”, cujas canções foram gravadas no LP, cumpre salientar “Domingo Antigo”, de Arthur Verocai e Arnaldo Medeiros, gravada no LP por Gal Costa. Já o Festival de 1969, do qual também participaram músicos do centro do país (tais como Joyce, Zé Rodrix, Nana Caymmi, Ruy Mauriti, Regininha, Danilo Caymmi, Eduardo Conde, e que contava na comissão julgadora com nomes de peso como o maestro Júlio Medaglia e Solano Ribeiro), embora também houvessem sido escritas e selecionadas músicas identificadas com a estética da bossa nova, foi o palco privilegiado para o Tropicalismo, não somente feito aqui, mas também no centro do país. Houve, por parte dos Tropicalistas, uma atitude bastante iconoclasta, o que resultou em alguma confusão, inclusive com enfrentamento físico entre alguns dos músicos das duas “tendências”. O público também ficou muito mobilizado, sendo que parcelas de cada “torcida” (tropicalista ou bossanovista) viajavam os representantes da estética “oposta”. Inclusive Joyce, ao se apresentar, foi brindada com o coro de “gostosa, gostosa”, só pra se ter uma idéia dos ânimos um tanto alterados do público. O Festival foi vencido pela

música “Por Favor Sucesso”, do gaúcho Carlinhos Hartlieb, que foi acompanhado pelo grupo Liverpool Sound (do qual se originou o Bixo da Seda), o que credenciou-os a participar da final do IV Festival Internacional da Canção da Rede Globo, realizada no ginásio do Estádio Maracanã, no Rio. Trata-se reconhecidamente de uma canção tropicalista, tal como de resto o são as demais músicas constantes do antológico LP do Liverpool de 1969. Mas o grande happening foi proporcionado pela banda gaúcha O Succo, integrada então por Mutuca (vocal), Cláudio Vera Cruz (guitarra), Moka Lucena (guitarra) João Manoel Blattner (bateria), Chaminé (baixo), Eliana (vocal) e Renato Português (também no baixo) - a quem agregou-se Zé Rodrix e a Primeira Manifestação da Peste, de que trataremos logo a seguir. O “figuraça” do rock gaúcho Chaminé entrou no palco trajando ceroula e um penico na cabeça. Renato Português, a seu turno, teve a idéia de levar galinhas vivas, que soltou no palco. Mutuca soltava bolhas de sabão no palco, na Orquestra e no público. Além disso, os integrantes do grupo jogaram talco nos músicos da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (que estavam acompanhando os concorrentes, tal como era praxe nos Festivais da Excelsior, Record e Globo). O Succo tocou a música “Nem só de graves vive o homem”, de Cláudio Vera Cruz e Chaminé, que, segundo Cláudio, era de inspiração surrealista. Também merece ser destacada a participação de um grupo formado por estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP, o Regional Churubribas, que apresentou a música “As Brenfas”, e que, no happening, segundo a lenda, contava com uma escola de samba, da qual faziam parte a mãe do compositor e o motorista de táxi que os levou do aeroporto ao hotel, portando estandartes dos doces “Mumu”, sendo que o figurino do cantor era um traje de “astronauta” com várias bolsas cheias de líquidos coloridos, as quais, quando pressionadas, espirravam os líquidos no palco e no público. Destacou-se também o grupo “A Primeira Manifestação da Peste”, capitaneado por Zé Rodrix (que depois faria parte do Som Imaginário e do trio com Sá e Guarabira, antes de sair em carreira solo e integrar o Joelho de Porco), que interpretou a música “Dia Um” (que obteve a quinta colocação geral), de Wanderley Falkenberg em parceria com Luiz Santana (estes classificaram também as canções “Somos Convidados”, “23 horas, apartamento 6” e “Quarentena), e também uma canção de Zé (“Copacabana me engana”). Além de Zé, Wanderley e Santana (estes dois tinham formado, à época, o grupo Arquivolante), a “Primeira Manifestação da Peste” contava com Ronaldo Tapajós (primo de Paulinho) e sua esposa, Hildegard Angel (então esposa

de Zé Rodrix), Giba-Giba (percussionista gaúcho que antes fizera parte do grupo Canta povo), Carlos Batera, Carlinhos (violão) e, ainda, o baixista Sidney e sua esposa. Esta Turma carioca, segundo Wanderley, por motivos que ele mesmo desconhece, veio dar nestes costados do Sul procurando um novo ambiente musical, com a idéia de levar uma vida hippie no sul. Zé Rodrix, após desistir da idéia da “vida hippie”, chegou a escrever uma coluna na Zero Hora durante um bom tempo, antes de voltar para o Rio.

Paralelamente, Hermes Aquino, Laís Aquino Marques (a que nos referimos ao ensejo do Festival da Arquitetura de 1968, e que participou do festival em 1969 com a canção “Pela rua da Praia”, interpretada pelo conjunto O Bando, de SP, que tirou o segundo lugar) e Carlinhos Hartlieb estavam morando em São Paulo à época, e travaram contato com o poeta concretista Augusto de Campos, a quem visitavam freqüentemente, e com cujo incentivo contavam. Conviviam também com Tom Zé, o que rendeu inclusive algumas parcerias musicais, tais como a canção “Você gosta”, (de Tom e Hermes, gravada pelo próprio Tom, pelo Liverpool e pela banda Os Brazões) e “Distância” (de Tom, Laís e João Araújo, pai de Cazuza, que à época era diretor da gravadora RGE). Hermes classificou a música “Flash” (com arranjo magnífico do maestro Júlio Medaglia) em primeiro lugar na eliminatória paulista do IV Festival Internacional da Canção, de 1969, e Laís classificou em terceiro lugar “Sala de Espera” (parceria dela com Hermes, gravada pelo Bando). Em segundo lugar ficaram os Mutantes, com “Ando meio desligado”, e, em quarto, a música de Jorge Ben “Charles Anjo 45”. Assim, participaram da final do IV FIC, no Rio, os gaúchos Carlinhos + Liverpool, Hermes Aquino e Laís Marques. Embora não tenham sido premiados na finalíssima, sem dúvida tais intervenções chamaram a atenção de gravadoras nacionais pela cena portoalegrense, tais como a RGE (que lançou dois compactos de Hermes) e a Equipe, que lançou o LP do Liverpool de 1969.

Carlinhos Hartlieb, aliás, começou sua carreira em 1964, formando um trio de bossa nova em que tocava contrabaixo, e que era integrado também por Hermes Aquino. Morando em SP desde 1967, fez trilhas sonoras para peças do Teatro da Universidade Católica (TUCA) e para o Grupo Oficina de São Paulo, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, e atuava também como músico em cena. A partir de 1972, realizou diversos espetáculos em teatros

de Porto Alegre e do interior do Estado, alguns que inclusive eram “multimídia” (reunindo, além da música, elementos de dança, expressão corporal, teatro e artes plásticas). O primeiro, feito de forma mais convencional, chamou-se “Sempre é Assim”. Após realizar tal show, Carlinhos voltou para São Paulo para trabalhar em trilha do Grupo Oficina, mas em 1973 apresentou em Porto Alegre o show “Toque”. Em 1975, apresentou o espetáculo “M’boitatá”, a partir de pesquisa que fez sobre o folclore gaúcho. Em 1976, montou o show “Sonho Campeiro”, também com inspiração folclórica. Em 1978, duas músicas suas integraram o clássico LP “Paralelo 30”, produzido pelo jornalista e produtor Juarez Fonseca (que inclusive gentilmente nos disponibilizou diversas entrevistas que realizou, fundamentais para a elaboração deste artigo) na Gravadora Isaec, de Porto Alegre, inclusive sua mais conhecida canção, “Maria da Paz”. Carlinhos faleceu em 1983, de forma súbita e misteriosa na Praia do Rosa, em Santa Catarina. Deixou gravado um LP, “Um risco no céu”, lançado postumamente por iniciativa de Juarez Fonseca, quando atuava como Coordenador de Música e Artes Cênicas da recém criada Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (que bancou boa parte dos custos; aliás, este foi o primeiro lançamento discográfico da Prefeitura Municipal de Porto Alegre), que propôs a idéia ao produtor Ayrton dos Anjos (o famoso “Patinete”, apelido que lhe foi dado por Elis Regina). Este disco mereceu um caprichado relançamento em CD, com faixas bônus, sob produção do próprio Juarez Fonseca. O disco é bem eclético, e contempla vários gêneros e ritmos, podendo, sem dúvida, ser considerado de influência tropicalista. Carlinhos foi um dos nomes fundamentais da história da música gaúcha, não apenas por sua figura agregadora e pelo seu talento, mas também pela sua atuação como produtor cultural. Nesta condição, Carlinhos dirigiu as famosas “Rodas de Som”, um projeto que durou cerca de dois meses em 1975, e que foi realizado no Teatro de Arena de Porto Alegre, abrindo espaço para muita gente nova (tal como Jimi Joe, Grupo Ensaio, etc.) que se apresentava junto com artistas consagrados (tal como o Bixo da Seda, que participou da primeira Roda), servindo tal iniciativa como inspiração para várias outras arquitetadas no futuro. Carlinhos também foi Diretor da Discoteca Pública Natho Henn.

Hermes Aquino, junto com Cláudio Vera Cruz, participou, antes dos festivais, dos Satânicos, do SOM 4 e da Banda do Programa

de auditório da TV Gaúcha apresentado por Glênio Reis (GR Show). Depois da fase tropicalista, Hermes concluiu que o vanguardismo não lhe permitiria a divulgação ampla de sua música da forma que ele pretendia, e chegou a gravar um compacto com músicas “populares e românticas” que compôs, e que saiu pela RGE. De volta a Porto Alegre, em 1973, passou a fazer jingles para a Rádio Continental AM, virando também produtor do DJ Cascalho. Em 1975/76, foi uma das grandes atrações dos shows “Vivendo a Vida de Lee”, organizados por Júlio Fürst, também radialista da Rádio Continental, com a colaboração de Beto Roncaferro, entre outros. Nestes shows, Hermes foi acompanhado por Chaminé (baixo) e Lauro Ney (bateria). Tal visibilidade chamou a atenção da gravadora carioca Tapeçar, que lançou um compacto seu, e, após, o primeiro LP, que contém a imortal e nada fugaz “Nuvem passageira”, além de “Matchu Pichu”, “Guantanamo”, entre outras canções antológicas. Este disco rendeu-lhe uma fama nacional imensa, especialmente pela canção “Nuvem passageira”, que todo o Brasil conheceu, ficando por meses em primeiro lugar nas paradas, inclusive do “Globo de Ouro” da TV Globo, além de figurar em trilhas de novelas. Este Lp, lançado em 1977, foi relançado em CD há alguns anos em uma tiragem pequena. Depois, Hermes foi contratado pela gravadora Capitol, que lançou o LP Santa Maria, de 1978. Houve um desentendimento entre o artista e a gravadora acerca dos rumos de sua carreira, e o contrato foi rompido pela empresa unilateralmente, o que representou um abalo para Hermes, que desde então não retomou sua carreira nos moldes anteriores. Foi lançado, ainda, em 1979, o compacto contendo as músicas “Esperança” e “Luzes da Cidade”, pela EMI-Odeon. Atualmente, Hermes, que é um dos melhores compositores/cantores da história da música gaúcha, segue fazendo jingles em Porto Alegre.

Laís Aquino Marques começou a cantar “oficialmente” em 1966, quando foi criado o grupo “Canta povo”, de que participou junto com Ivaldo Roque, Giba Giba, João Palmeiro, Sílvia e Mutinho. A canção “Canto de Chegar”, de Ivaldo e Palmeiro, foi gravada no LP do I Festival Sulbrasileiro da Canção, de 1967 (organizado pela Rádio e TV Gaúcha junto com o Sindicato dos Músicos, sendo realizadas a segunda e a terceira edição em 1968 e 1969, respectivamente), lançado pela gravadora gaúcha CSB Discos. Laís resolveu começar a compor ao ensejo do Festival da Arquitetura de 1968, e de cara classificou todas as três músicas

que inscreveu para a finalíssima, estando todas registradas no Lp do Festival, como já referimos. Na época, Laís estava ligada à estética da Bossa Nova, sendo que, em 1969, já estava bem identificada com o Tropicalismo. Morando em São Paulo, Laís conheceu o maestro Rogério Duprat, com quem começou a trabalhar com jingles. Fez também a trilha sonora para um filme de Antunes Filho. Após ter dado um longo tempo em suas atividades musicais, em 1986 realizou o primeiro e único show solo em Porto Alegre. Sem dúvida, Laís é uma compositora importantíssima e que está inscrita na história da música popular gaúcha e brasileira. Aliás, ela foi uma das poucas compositoras tropicalistas no país.

O Liverpool (Sound), a partir da ida para o Rio, por ocasião do FIC, foi contratado pela gravadora carioca Equipe, que lançou em 1969 o LP da banda, contendo músicas de Hermes Aquino, Laís Marques, Carlinhos Hartlieb (a própria “Por favor Sucesso”, interpretada no Festival da Arquitetura de 1969), além de outras compostas pelo pessoal da Banda. O Liverpool foi criado pelo guitarrista Carruíra no IAPI, mesmo bairro de classe média baixa/operária onde nasceu e morou Elis Regina. Carruíra convidou os irmãos Mimi e Marcos Lessa, que tocavam na banda The Best, a se integrarem à banda. Mimi, por sua vez, chamou Fughetti Luz, que ficou como vocalista do Liverpool. Carruíra e Vico saíram da banda, ensejando o convite de Marcos e Mimi para o seu primo Edinho Espíndola ingressar no conjunto assumindo a bateria. Posteriormente, integrou-se à banda Pecos (Pepeco/Pássaro), no baixo. A banda, assim formada, misturava MPB e rock, e tocava os hits do Tropicalismo como “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, entre outras músicas, nos bailes que animava e em programas de TV como o GR Show. Após o Festival da Arquitetura e o FIC, em 1969, a banda se radicou a partir de então no Rio de Janeiro, voltando a se fixar em Porto Alegre alguns de seus membros somente por volta de 1973, após terem participado inclusive dos shows do “Som Livre Exportação” da Rede Globo, apresentado com sucesso também em Porto Alegre. Em 1973 a banda fez um show no Theatro São Pedro com lotação esgotada. Gravaram no Rio também o disco com a trilha do filme “Marcelo Zona Sul”. Após alguns percalços, a banda desmanchou-se. Em 1974, junto com Zé Vicente Brizola, Mimi, Edinho e Pecos fundaram o Bixo da Seda. Na seqüência, entrou Cláudio Vera Cruz no baixo, no lugar de Pecos. Posteriormente, saíram Cláudio e Zé, e se integraram Marcos e Fughetti Luz, que estava cantando no Bobo da Corte. O Bixo participou do Festival

de Rock da Praia do Leste, junto com grandes nomes e bandas do rock brasileiro - e inclusive com os gaúchos das bandas Byzarro, Khaos e Almôndegas. O som do Bixo, contudo, era completamente diferente do feito pelo Liverpool: ao invés de Tropicalismo, o enfoque era o hard rock e o progressivo. A banda realizou inúmeros shows em Porto Alegre, antes de novamente radicalizar-se no Rio. Em alguns shows feitos aqui, após estarem morando no Rio, fizeram parte da formação do Bixo Vinícius Cantuária (que foi baterista da primeira formação de O Terço e da "Outra Banda da Terra", que acompanhou Caetano Veloso, ficando o Bixo com dois bateristas) e, posteriormente, o tecladista Renato Ladeira (Ex-The Bubbles, ou "A Bolha", e futuramente fundador do Herva Doce, nos anos 80), que chegou a gravar no único LP lançado pelo Bixo da Seda. O guitarrista Zé Flávio e o vocalista Alemão Ronaldo, bem como o tecladista Paolo Casarin chegaram a fazer parte da banda, em sua última formação, até separar-se no início dos anos 80. Em 1998, junto com as bandas Tutti Frutti e Made in Brazil, o Bixo reuniu-se para participar do antológico show "Heróis do Rock", realizado na Auditório Araújo Vianna. Em 2006 a banda reuniu-se novamente para shows, um deles realizado na Garagem Hermética, mas sem Fughetti no vocal. Tanto o Liverpool quanto o Bixo da Seda foram bandas importantíssimas e seminais do rock gaúcho e brasileiro.

Logo depois do Festival da Arquitetura de 1969, a banda o "Succo" participou de um espetáculo multimídia com roteiro de Cláudio Ferlauto e Direção Geral de Antônio Aiello chamado "Alice na TV", que foi apresentado no teatro do Círculo Social Israelita. Posteriormente, no início dos anos 70, Hermes Aquino chegou a integrar a banda, tendo feito algumas apresentações com a mesma. Mutuca (Carlos Eduardo Weirauch), que antes de participar do "Succo", já havia participado dos grupos "Os Incógnitos" e "Alphagroup", em 1975 liderou a Banda de rock "A Barra do Porto", que, entre seus membros, contou com Bebeco Garcia, Edinho Galhardi (que nos anos 80 criaram a banda "Garotos da Rua", obtendo sucesso nacional; aliás, a banda foi formada e começou tocando no bar "Rocket 88", de propriedade de Mutuca) Bugo Silveira e Rogério Collares. Mutuca participou, ainda, das bandas "Óculos escuros" (com Bebeco, Edinho, João Fondaik e depois Renato Machado), "Irmãos Brothers" (ao lado de Careca da Silva, Léo Ferlauto e Chaminé) e "Bric Brothers" (ao lado de Deio Escobar, Fernando Pesão, Chaminé e Kcláudio Mattos). Em seu único CD até agora lançado (de 1999), Mutuca

registrou duas músicas dentre suas diversas parcerias com o grande poeta gaúcho Nei Duclós, sendo que a música “Declaração” foi também gravada por Nei Lisboa em seu clássico disco “Carecas da Jamaica”, de 1987. O Mutuca a que nos referimos é o próprio a quem Nei alude na música “Faxineira”, do seu LP “Hein?!”, lançado pela EMI Odeon em 1988. Atuou por um longo tempo com a banda “Mutuca e os Animais” (com Marcelo Truda, Chaminé, Edinho Galhardi e Ricardo Cordeiro), e atualmente remontou o “Alphagroup” (com Jaime, Eco, Ezequiel e Raulino). Mutuca, além de um tremendo músico, cantor e compositor, é uma “enciclopédia ambulante” do rock, e todo sábado à tarde nos brinda com verdadeiras aulas em seus programas na Ipanema FM, tirando do baú e mostrando para a galera inúmeras raridades do rock nacional e internacional das quais comumente sequer ouvimos falar antes.

Outra figurinha carimbada do rock gaúcho, que fez parte desta plêiade tropicalista, foi o já várias vezes mencionado Cláudio Vera Cruz, guitarrista de “mão cheia” (elogiado pela Revista Rock, do Rio, em 75) e grande compositor. Cláudio passou pelos Satânicos (com Hermes Aquino, Português e Daniel Galvão), pelo SOM 4 (com Hermes, Português e Galvão (bateria), e também em determinado período por Alemão Roy na batera), pela Banda do GR Show, pelo Succo, e chegou a tocar teclado com o Liverpool nos estertores da banda. Participou também da espetacular banda “Saudade Instantânea”, do nível dos Mutantes “progressivos” dos anos 70, que, conforme nos apontou o jornalista e crítico Emílio Pacheco, que abriu o show dos Secos e Molhados no Gigantinho em 1973. O Saudade foi integrado por Cláudio nas guitarras e baixo, junto com Morongo (médico e proprietário da griffe de surf Mormaii, é o “Mor” da sigla), Maira (esposa de Morongo, que completa o “Mai” da Mormaii), Neno (bateria), Mitch Marini (baixo) e Gata (segunda bateria, irmã mais nova de Morongo, que figurou em diversas bandas e grupos gaúchos, tais como o Bobo da Corte, Pentagrama, Sol e Chuva e Saracura). O Saudade Instantânea montou a ópera-rock Eugeny, em 1972, no Theatro São Pedro, espetáculo que contava, além das músicas, com cenários, projeção de imagens elaboradas pelo artista plástico Ricky Bols, figurinos, e enredo escrito por Paulinho Buffara. A ópera tinha um clima bem psicodélico e viajante, misturando rock e progressivo. Na seqüência, Cláudio foi um dos integrantes do Bixo da Seda, ao lado de antigos integrantes do Liverpool (Mimi Lessa e Edinho, entrando no lugar de Pássaro-Pekos no baixo), e,

ainda, de Zé Vicente Brizola. Depois saiu Zé, que foi para Londres, passando Cláudio para a guitarra, com Mimi, e Marcos Lesa assumindo o baixo. Algumas das músicas do Bixo que o público mais gostava são de autoria de Cláudio, tais como “Dona Ieda”, que infelizmente não fez parte do único registro em disco da banda, mas foi gravada pelas bandas Os Totais e Kúria. Mas “Bixo da Seda”, sua e de Paulinho Buffara, que felizmente foi gravada no LP, não lhe foi devidamente creditada no encarte do disco. Com a gravação do LP, o Bixo foi “de mala e cuia” para o Rio, e Cláudio decidiu ficar em Porto Alegre. Em 1977, em carreira solo, fez parte do disco “Paralelo 30” com as músicas “Sem rei” e “Ruínas de um Sonho”, e estourou a música “Aonde vai Você” na Rádio Continental AM, que foi gravada pelo conjunto Impacto (integrado por João Manoel Blattner, do Succo, na bateria) em seu disco de 1985, e regravada no CD que o grupo lançou em 1996. Em 2001, o disco “Paralelo 30” mereceu relançamento em CD, com a gravação de outras músicas dos autores em um segundo CD, e devidos shows de lançamento com acompanhamento da Orquestra da Unisinos, sendo que Cláudio gravou “O Mapa”, poema de Mário Quintana que musicou. Em 2005, a convite do compositor e produtor cultural Caetano Silveira, Cláudio fez um show no “Sarau do Solar dos Câmara” resgatando suas diversas parcerias, que transitam entre a MPB e o rock, e continua se apresentando em bares de Porto Alegre. Cláudio Vera Cruz, sem dúvida, é um dos maiores compositores da história da música gaúcha urbana, grande guitarrista e uma das “véias” clássicas do rock gaúcho, um verdadeiro “dinossauro do rock”.

Em 1969, ainda, foi realizado o espetáculo “Dia Um”, no Teatro Aldeia 2 (que não existe mais), do qual participaram, entre outros, Wanderley Falkenberg, Chaminé, Mutuca, Giba-Giba, Bacardi e Gracinha Magliani, em que foram interpretadas canções de Wanderley e Luis Santana, entre outras. Em 1970 foi formada a banda “Uma Mordida na Flor”, que fez bastante sucesso no âmbito local entre “os magrinhos” (o público jovem, assim identificado aqui, à época), e que contava com Wanderley Falkenberg, Luiz Santana, Gracinha Magliani, Nery Caveira e Siboney. No ano de 1973, foi montado o show “Amelita, Cabeça, Corpo e Membros”, contando com Cláudio Levitan, Wanderley Falkenberg, Mutuca, Chaminé, Celso Loureiro Chaves, Patota, Nery Caveira e Renato Português, que tinha como proposta fazer uma homenagem musical às mulheres, e o próprio título homenageava Amelita Baltar, cantora e esposa de Astor Piazzola. O espetáculo foi

apresentado no Teatro de Câmara, e estava centrado em canções de Wanderley e Levitan (autor da música-título). Em 1975, houve a realização do espetáculo “Em palpos de Aranha”, apresentado no Círculo Social Israelita e em outros teatros. Tratou-se de um show muito bem elaborado, com cenários e grande equipe de produção, contando inclusive com um belíssimo folheto, que é mais propriamente um caderno contendo desenhos do multifacetado e super talentoso Cláudio Levitan, que, além de músico e arquiteto, é desenhista, chargista, escritor, ator de teatro, etc. -. O show tinha como base canções de Levitan e de Zé Flávio, e a banda era ainda formada por Chaminé (cuja canção “Gringa Cabreira” também foi interpretada), Inácio do Canto (que contribuiu com a música “E daí”), Lauro Ney, Neri Caveira, Gracinha Magliani (que incluiu no programa sua canção “Pássaro Amarelo”) e Giba-Giba. Dentre as canções que integravam este show, estavam as “clássicas” “Tango da Mãe” e “Nada Mais” (que no final dos anos 70 e no início dos anos 80 integraram com destaque o repertório do Musical Saracura, junto com “Marcou Bobeira”), e “Alnévola” (que Cláudio gravou há pouco tempo junto com a banda Os Tripulantes, na qual participa sua filha Carina). Cláudio já lançou três CDs, o “Primeiro”, “Milonga minha longa milonga” e “Com.pacto.triplo”, este com os Tripulantes. De Zé Flávio, entre outras, integrou o repertório do show a música-título “Em palpos de Aranha”, que foi gravada no terceiro LP dos Almôndegas, de 1977, quando Zé já era integrante do grupo. O grupo/espetáculo “Em palpos de Aranha” chegou a participar do primeiro show coletivo “Mr. Lee in Concert”, no Teatro Presidente. Em 1975, ainda, Zé Flávio montou o grupo Mantra (com Inácio, Zé Luís, Jakka, Clóvis e Fernando Pesão), para interpretar diversas canções suas, num enfoque tropicalista/psicodélico, com ele esmerilhando sua guitarra com influências latinas “à la Santana”. O Mantra também foi figurinha carimbada dos Concertos do Mr. Lee da Rádio Continental.

Os diversos espetáculos montados nos anos 70 em teatros que reuniram vários músicos da tendência tropicalista deram sem dúvida continuidade à trajetória bem-sucedida do grupo inaugurada a partir dos Festivais da Arquitetura, e serviram como veículo para a amostragem das canções dos grandes compositores que são Wanderley Falkenberg, Mutuca, Luiz Santana, Cláudio Levitan, Giba-Giba, Zé Flávio, entre outros. Cumpre ressaltar que, em 2006, a cantora Maria Lúcia Sampaio (ela também arquiteta formada na UFRGS) realizou espetáculo resgatando maravilhosamente diversas canções da parceria entre

Giba-Giba e Wanderley (dentre elas, a famosa e linda “Lugarejo”, que foi gravada no LP “Música Popular Gaúcha”, pela RBS Discos, em 1985, e também por Nana Chaves no LP “Nova Canção do Sul”, de 1980, e a fundamental “Esquina Maldita”, em homenagem à esquina famosa a que já referimos), bem como de Giba com outros grandes autores, tais como Toneco (que, com seu filho acompanhou ao violão Maria Lúcia no show, ao lado de Fernando do Ó), contando com a participação especial do próprio Giba-Giba. Giba que, em 1983, ao lado de Toneco (e de Glória Oliveira, Maria Lúcia, Dudu Penz, Fernando do Ó e Kim Ribeiro), participou do LP coletivo “Porto Alegre 83”, com as músicas “Sopapo” e “Saias Rodando”, e lançou seu LP solo em 1992. Também deve ser ressaltada, neste ponto, a gravação da música “Mantenha a Distância”, de Wanderley e Luiz Santana pela excelente cantora Glória Oliveira, no LP dela de 1988, bem como o registro de “Bata Beta” (de Giba com Wanderley) pela cantora Muni, em seu primeiro CD.

Os Almôndegas (Kleiton, Kledir, Gilnei Silveira, Pery Souza e Quico Castro Neves), banda que se reuniu por volta de 1971, quando apresentou-se no I Festival Universitário Catarinense da Canção, contando, ainda, com Biaggio na formação. Em 1972 e 1973, o compositor José Fogaça, então professor do cursinho pré-vestibular IPV, e atual prefeito de Porto Alegre, organizou duas edições da Mostra de Música e Feira do Som, a primeira no Theatro São Pedro, e a segunda no Colégio do Rosário, do qual participaram, dentre vários outros nomes, Kleiton e Kledir, Zé Flávio (que em 1977 passou a integrar a banda os Almôndegas) e Inácio do Canto. Os Almôndegas lançaram seu primeiro LP em 1975, contendo diversas músicas que podem muito bem ser associadas à estética tropicalista. Aliás, Kledir Ramil sempre enfatiza em suas entrevistas a grande influência de Caetano Veloso em sua formação musical. Canções como “Teia de Aranha”, “Olavo e Dorotéia”, “Quadro Negro”, “Almôndegas”, “Rock e sombra fresca no quintal” (de Zé Flávio) têm letras que muito bem podem ser consideradas de cunho tropicalista e até psicodélico, o mesmo valendo para as músicas “Elevador”, “Séria Festa”, “Vida e Morte” e “Coisa Miúda”, constantes do segundo LP, “Aqui”, lançado no mesmo ano também pela Gravadora Continental. Mas a proposta Tropicalista também transparece no fato de o grupo incorporar diversas canções de cunho regional, não apenas do folclore gaúcho (tal como “Velha Gaita”), mas dos então novos e talentosos compositores como Fogaça e Luiz

Coronel/Marco Aurélio Vasconcellos, bem como dos integrantes do grupo, e, ainda, “Amargo”, do compositor de mil faces e talentos que foi Lupicínio Rodrigues - Aqui cabe fazer um “corte epistemológico”, como diriam os estruturalistas, para salientar o fato de que este trabalho de fusão entre o regionalismo gaúcho e a MPB foi também de responsabilidade em grande medida de artistas e compositores ligados inicialmente à estética da Bossa Nova nos anos 60, tais como os grandes Raul Ellwanger, Zé Gomes (pai do baixista André Gomes, do grupo “Cheiro de Vida”), Sérgio Napp e Ivaldo Roque {(que formou o antológico grupo “Pentagrama”, junto com o extraordinário compositor e cantor Jerônimo Jardim, Tenisson Ramos - baixo, Beto Meimes (que após saiu) e as espetaculares cantoras Loma (voz e percussão) e Yoli (voz e bateria), sendo que posteriormente entrou Chico Ferreti no lugar de Jerônimo e Gata no lugar de Yoli; o “Pentagrama”, em nosso ver, foi o grupo que com maior ousadia buscou aproximar a música típica gaúcha com o som universal, levando-se em conta a complexidade dos arranjos e das harmonias utilizadas, inclusive as vocais)}, entre outros -. Posteriormente, esta característica psicodélica que já se vislumbrava nas letras de algumas das músicas gravadas pelos Almôndegas migrou fortemente também para os arranjos, com a entrada na banda de João Batista (baixo), Zé Flávio (guitarra) e Fernando Pesão (bateria) – saíram, ao longo da duração da banda, que durou até 1978, Pery, Quico e Gilney. De fato, em sua última configuração, os Almôndegas contaram com um significativo viés roqueiro, embora as músicas constantes dos dois últimos discos lançados (“Alhos com Bugalhos”, de 1977, e “Circo de Marionetes”, de 1978, pela Phonogram/Philips) apontassem em direção a diversos ritmos e propostas, a exemplo do que já ocorria no princípio de sua trajetória, inclusive com a regravação do “Gaúcho de Passo Fundo”, mega sucesso do cantor e compositor de música regional gaúcha Teixeira (que, aliás, era considerado à época “brega” pela intelectualidade urbana e o público estudantil), à qual foi misturado o “refrão” (Rocktchubtchuba...) do “Rock e Sombra Fresca no Quintal”. Em 1979, Kleiton e Kledir (que contavam na banda de apoio com Zé Flávio e João Batista) deram início à carreira “solo”, alcançando sucesso nacional com diversas canções, e lançando vários ótimos LPs. Após terem dado “um tempo” na dupla, lançaram dois ótimos LPs solo de cada um, e, na volta, em 2001, um CD com regravações e inéditas. Recentemente lançaram um DVD gravado ao vivo no Salão de Atos da PUC (cujas gravação tive o privilégio de assistir), pela Orbeat Music. Do DVD participa o irmão mais

novo de Kleiton e Kledir, Vitor Ramil, que começou sua trajetória ainda no final dos anos 70, em Pelotas, lançando em 1981 um LP pela Polygram, e posteriormente outro pela RBS Discos (“A paixão de V por ele mesmo”) em 1984, e, na seqüência, o clássico “Tango”, pela EMI-Odeon (1987). Suas músicas foram gravadas, dentre outras intérpretes, por Gal Costa e Zizi Possi. Desde então Vitor já lançou diversos CDs independentes, misturando inúmeras referências, inclusive sonoridades próprias do RS, tal como a milonga, constituindo uma das mais sólidas e criativas obras da história da música gaúcha.

Outro cantor/compositor/músico em que podemos identificar a influência da proposta tropicalista é o grande Bebeto Alves. Bebeto iniciou sua trajetória nos anos 70 no grupo Utopia (trio progressivo/acústico/psicodélico, posteriormente eletrificado e aumentado em seu número de componentes), que virou *cult* em Porto Alegre. Bebeto, após um show feito em conjunto com Léo Ferlauto (“Quieto e Morno”), realizou um show com Carlinhos Hartlieb (“Voltas”, de 1977, que resultou em um CD lançado em 2003), e mais Cao Trein, De Santana e Everton Pires. Em carreira solo, Bebeto já lançou inúmeros discos desde então (o primeiro, gravado ao vivo com acompanhamento do Cheiro de Vida, o segundo, pela CBS, o terceiro lançado pela Som Livre ...), conseguindo mesclar de forma magistral os elementos próprios da música gaúcha “nativa” (especialmente a milonga, que desde muito cedo ouviu, ainda quando, antes da adolescência, morava em Uruguaiana) com o “universal”, transitando, sem embargos e sem preconceitos, simultaneamente por caminhos os mais diversos, tais como o rock, o reggae, o tango e o que mais vier. Deve-se salientar, ainda, o grupo “Juntos”, que Bebeto integra com Gelson Oliveira, Nelson Coelho de Castro e Antônio (Totonho) Villeroy, que já lançou dois CDs, o primeiro “dando uma geral” na carreira e nos hits de cada um, e o segundo com músicas inéditas. O site do Bebeto é muito legal e vale a visita: www.bebetoalves.com.br. Ali poderão ser encontradas outras informações sobre este grande músico.

Em 1978 foi criado o grupo Saracura (Nico Nicolaiewsky, Sílvio Marques, Chaminé e Fernando Pesão), que pode ser considerado um dos herdeiros mais claramente identificáveis da saga tropicalista gaúcha a que aludimos, não somente por contar com a participação de Chaminé e de Cláudio Levitan (este como compositor e produtor artístico), mas também pela participação de Zé Flávio, que tocou guitarra no único LP lançado pelo grupo.

Além disso, o Saracura foi um dos grupos que melhor soube mesclar as influências da música nativa do RS com o rock e a MPB. No final de 1977, Sílvio Marques, Paulo Xavier (que integraram juntos o grupo Academia de Danças, com Careca da Silva e Luis Santarém), Nico (que na época utilizava como nome artístico Nico Néelson, e que anteriormente tinha tido como experiência musical a vitória no festival do Colégio Israelita, em 1974), reuniram-se para realizar o show “Catinga Blu”, no bar Adega, que ficava na Av. Independência, em Porto Alegre. O show continha canções de Sílvio e Nico, entre outras, e teve a participação de Cláudio e Liane Levitan, Chaminé e Beto Meimes. Na seqüência, Nico, Sílvio, Paulo Xavier, Chaminé e De Santana participaram de um show com o cantor e compositor baiano Piti (naturalmente, nada a ver com a cantora, você não leu errado), chamado “Deitar e Rolar”, título de uma canção do baiano gravada por Erasmo Carlos (Piti também teve canções gravadas por Gal e Bethânia). Piti foi um dos artistas que se apresentou nos shows de que participaram Caetano, Gil, Gal, Tom Zé, etc., no Teatro Vila Velha de Salvador, ainda quando eram meros iniciantes na cena local baiana, antes da migração para o centro do país e a fama nacional, e chegou a lançar um compacto produzido por Gilberto Gil, em 1973. Sílvio Marques conheceu Piti em Salvador, e o baiano veio para o sul visitá-lo, surgindo a partir daí a idéia do show, que foi apresentado também pelo interior paulista, contando com canções de Piti, Sílvio e Nico, entre outras. Já no final de 1978, o Musical Saracura estava formatado, contando com Nico (piano e voz), Sílvio (violão e voz), Chaminé (baixo e voz) e a baterista Gata (que posteriormente foi substituída por Fernando Pesão), apresentando o seu primeiro show no teatro do Círculo Social Israelita. Aliás, os shows da banda normalmente contavam com boa produção, roteiro, iluminação, cenários, etc., tendo um caráter conceitual. Em 1979 contaram com Kleiton Ramil na produção de seu show. Em 1980, o Saracura inaugura uma parceria com o compositor nativista Mário Bárbara, realizando diversas apresentações juntos, inclusive participando da Califórnia da Canção interpretando a bela “Campesina”, gravada no LP do festival (participaram também da gravação de “Velhas Brancas”, de Barbará, que saiu no LP “Nova Canção do Sul”). No único disco solo do Saracura lançado (inicialmente de forma independente, e depois relançado pela gravadora Continental, em 1983), foram gravadas as canções Xote da Amizade e Bolero Lero (de Barbará), Xote de Jaguarão (de Kledir Ramil), Marcou Bobeira, Tango da Mãe e Nada mais (todas de Levitan), Toda moça (de

Sílvio e Orlando Nascimento) e a belíssima “Flor”, de Nico e Sílvio. Na gravação do disco e em alguns shows houve a participação de Zé Flávio na guitarra, sendo que Léo Henkin (guitarrista do Dzagury, Os Eles e atualmente nos Papas da Língua) também assumiu a guitarra em vários shows. O Saracura, ao longo de sua trajetória, interpretou inúmeras músicas de seus integrantes e outras que não foram registradas em vinil. A banda seguiu sua trajetória até 1984, quando desfez-se. Nico montou, ao lado de Hique Gomes, o espetáculo cômico-musical Tangos e Tragédias, além de lançar um CD solo. Antes, foi gravada no disco Música Popular Gaúcha, da RBS Discos, a sua canção “Como um picolé ao sol”. Sílvio vem desde então se dedicando à sua produtora de jingles, e está na iminência de fazer um espetáculo, voltando “oficialmente” à cena gaúcha. Chaminé, depois do Saracura, dos Irmãos Brothers, fez parte da banda J. J. Co, que teve uma música lançada no primeiro CD comemorativo da Rádio Ipanema FM (Mogadon), mas infelizmente já faleceu. Fernando Pesão segue com muito sucesso nas baquetas do Papas da Língua (ele que participou de inúmeras bandas de Porto Alegre, tais como Zacarias, Mantra, Hallai Hallai, Inconsciente Coletivo, Almôndegas...).

É o caminho aberto pelos Tropicalistas gaúchos, como dissemos no início, continua influenciando a música feita em Porto Alegre, e inspirando trabalhos os mais diversos, de bandas de rock a grupos de MPB. Realmente, podemos salientar que a sua influência se faz sentir em inúmeros trabalhos de vários (as) cantores/cantoras e compositores/compositoras, bem como em diversas bandas, inclusive de viés psicodélico. O músico e produtor cultural Márcio Ventura, a quem pedimos auxílio no sentido de mapear os principais rastros do Tropicalismo na música popular atualmente feita no RS (ele que está no “olho do furacão” da cena rocker local), reputa que a influência do movimento se faz sentir não apenas no trabalho de sua banda, Os Arnaldos, mas também nos trabalhos de Os Subtropicais, Arthur de Faria, Frank Jorge (da Graforréia Xilarmônica), Fruet e os Cozinheiros, Jimi Joe e, evidentemente, Levitan e os Tripulantes. A isso poder-se-ia acrescentar, sem embargo, e consoante já apontamos, que, de resto, diversos elementos carregados à cena da música popular feita no Brasil pelo movimento Tropicalista já estão integrados como pressupostos de um trabalho de composição popular, e, em nosso caso específico, já estão agregados ao próprio “inconsciente coletivo” dos roqueiros e “mpbistas” gaúchos, de maneira que sua influência está

amplamente difundida e incorporada neste universo, permeando trabalhos os mais diversos.
