

BOB DYLAN DO SERTÃO: TROPICÁLIA, MPB E MÚSICA SERTANEJA

Gustavo ALONSO¹

RESUMO: Este artigo trata da modernização tropicalista que, depois de incorporar o rock tentou abraçar a música sertaneja, sem sucesso. A trajetória de Rogério Duprat pós-auge do tropicalismo institucionalizado é mostrada no intuito de problematizar as escritas acerca do movimento, que quase sempre privilegiou a institucionalização à experimentação.

PALAVRAS-CHAVE: Tropicália. Música sertaneja. Rogério Duprat. Modernização. MPB.

Em 1977 o compositor Leo Canhoto, da dupla Leo Canhoto & Robertinho, manifestou seu descontentamento frente ao que considerava preconceito da mídia em relação a fusão entre rock e música sertaneja: “Se nos Estados Unidos o consumo de música country é tão geral e despreconceituoso, por que isso não pode acontecer no Brasil? Por que Joan Baez, Bob Dylan e outros que utilizam em sua base musical os ritmos do interior e do campo são aceitos normalmente?” (MILLARCH, 1977, p.4).

Leo Canhoto & Robertinho foram a dupla mais famosa do mundo sertanejo nos anos 70, ao lado de Milionário & José Rico. Mas diferente destes, que misturavam música ranchera mexicana e guarânias paraguaias à música rural brasileira, Leo Canhoto & Robertinho misturavam a influencia do rock e da Jovem Guarda à música do campo. Começaram a carreira em 1969 misturando temáticas de velho-oeste, guitarras e visual hippie à música do interior.² Tanto Leo Canhoto & Robertinho quanto Milionário & José Rico foram essenciais para a construção da distinção e crescente oposição entre “caipiras” e “sertanejos”. Os “modernos sertanejos” eram vistos como “falsos” camponeses, migrantes que perderam suas raízes diante da urbanização do Brasil.³

A comparação de Leo Canhoto foi precisa: Dylan, sobretudo, é um ícone da música americana que fundiu gêneros musicais antes vistos como distintos. A fala de Canhoto ignora, no entanto, que não foi “normalmente” que eles foram aceitos. Quando Bob Dylan trocou o violão e gaita do *folk* pela guitarra elétrica no meio da década de 1960 foi gravemente

¹ UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói - RJ – Brasil. 24.210-350 - gustavoaaaf@ig.com.br

² Para a trajetória de Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico, ver: Alonso (2011a).

³ Para uma crítica à música sertaneja, ver: (CALDAS, 1977). Para um balanço crítico da gênese das distinções na música rural, ver: Oliveira (2009); Alonso (2011a).

criticado pelos puristas que achavam que ele estava “se vendendo” ao *country* e ao *rock*, sendo influenciado por artistas como Johnny Cash, Hank Williams e Willie Nelson, dentre outros.

Como vimos, não foi apenas Leo Canhoto que buscou a incorporação do rock. Também trabalharam nesta seara Paulo Sérgio e Jacó & Jacozinho. Todavia, faltou comentários sobre outros artistas que tentaram a empreitada ousada de misturar as duas tradições. Setores ligados a Jovem Guarda e a MPB também tentaram misturar as duas linguagens no início da década de 1970. Nomes como Rogério Duprat, o trio Sá, Rodrix & Guarabira, o cantor Ruy Maurity e também o cantor Sérgio Reis disputam o pioneirismo da mistura, apesar de nenhum deles ter chegado nem perto da popularidade da dupla de *bang-bang*. O fato destes artistas terem conseguido atingir o público de classe média, enquanto Leo Canhoto & Robertinho atingiram “apenas” o público rural e das periferias das cidades, diz muito sobre a incorporação do “rock rural” no Brasil.

O maestro incomodado

A primeira tentativa de fazer síntese do rock com a música rural na MPB veio através do maestro tropicalista Rogério Duprat. Em 1970 ele gravou o LP *Nhô Look*, no qual misturou Os Mutantes com Tonico & Tinoco. Ousado, o maestro regeu uma orquestra erudita tocando versões de clássicos da música rural. O que fez o famoso maestro se aproximar da música sertaneja? Se o projeto tropicalista tinha sido tão bem sucedido, por que Duprat mudou de filão estético?

A carreira do maestro é repleta de rupturas. Na juventude Rogério Duprat estudou violoncelo e em 1953 passou a integrar a Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo. No final da década 1950 ele se desligou daqueles que cultuavam a música erudita e tocavam sempre as mesmas obras clássicas para um público diminuto. Apaixonado pela Bossa Nova, em 1959 ele gravou um disco dos grandes mestres da música clássica, Chopin, Verdi e Carlos Gomes, em formato de bossa (DUPRAT, 1959).

Em 1961 aproximou-se de músicos como Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Júlio Medaglia e Sandino Hohagen e fundou com eles o movimento Nova Música, cuja proposta era abrir a música erudita às possibilidades da diversidade musical popular e comercial, além de romper com o academicismo e com a distinção entre alta e baixa culturas. No início dos

anos 1960 estudou na França e Alemanha com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, passando a compor música experimental, música aleatória, *happenings* performáticos e também canções em computadores primitivos. No exterior teve aulas ao lado de Frank Zappa, que lhe mostrou a obra de John Cage. Através de Cage, Duprat incorporou o ruído e o silêncio como formas musicais. De volta ao Brasil, fez trilhas para a TV Excelsior e arranjos para filmes populares, como *As Cariocas*, inspirado na obra de Stanislaw Ponte Preta, de 1966. A partir de 1967 se aproximou dos tropicalistas e fez arranjos para Caetano, Gil, Tom Zé, os Mutantes, além de participar do clássico LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, em cuja capa segura um penico como se fosse uma xícara gigante.

Figura 1- O clássico LP “Tropicália ou Panis et circensis” fundia diversas vertentes da música brasileira em 1968.



Fonte: Arquivo particular.

A inquietude e a revolta contra os bons costumes musicais, sobretudo o “folclorismo estético”, aproximaram Duprat dos baianos tropicalistas. A escuta atenta de Beatles fez Duprat tornar-se um partidário da incorporação do rock na música brasileira, fato que o aproximou ainda mais de Caetano e Gil.

O Tropicalismo de Gil, Veloso e Duprat foi ao mesmo tempo rompedor de certas barreiras mas foi, ele também, gradualmente incorporado por setores crescentes da sociedade. Essa questão é importante pois tem a ver com a vontade do maestro se aproximar da música rural.

Se Caetano foi vaiado e até expulso de um festival em 1968 quando apresentou a canção “É proibido proibir”, em compensação o tropicalista Tom Zé ganhou o Festival da Record do mesmo ano com “São São Paulo, meu amor”. Neste mesmo evento Gal Costa ficou em quarto lugar com “Divino maravilhoso”, de Gil e Caetano, que teve recepção triunfal, grande parte da platéia pedindo a vitória. Também em 1968 Os Mutantes foram muito aplaudidos ao defender “Caminhante noturno” no FIC da Globo. O maestro Rogério Duprat

ganhou o título de “melhor arranjador do festival” pela canção dos Mutantes, prêmio que já havia ganho no ano anterior com “Domingo no Parque”.

Em 1968, as guitarras “trazidas” pelos tropicalistas ao festival pela primeira vez no ano anterior e que tanto tinham chocado público e júri, também já não eram tão malvistas assim. No festival da Record de 1968, das dezoito músicas apresentadas na primeira eliminatória, pelo menos dez traziam guitarras elétricas nos arranjos (ARAÚJO, 2006).

Depois do exílio de Caetano e Gil, a incorporação e institucionalização da tropicália se acelerou ainda mais e a mistura de rock e performances não eram mais lidas como um afronte, mas até desejadas e esperadas pelo público.

Havia entre os integrantes do movimento um certo “cansaço” em relação à mistura com o rock. A expulsão dos líderes do movimento gerou a incorporação dos baianos até pelos grupos mais resistentes. O exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil serviu de símbolo unificado da *resistência*, simplificando as oposições e desgastes que eles mesmos tiveram para propor suas próprias ideias. Os baianos começaram a ser louvados como artistas “revolucionários” da música brasileira e o tropicalismo tornava-se peça de museu. Alguns tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso e Rogério Duprat no meio musical, começaram a se sentir *antropofagizados* pela memória da *resistência*.⁴ Em 1969, José Celso Martinez demonstrou repúdio a essa imagem idealizada do exilado Caetano, que incomodava ao próprio artista:

Hoje em dia, uma das coisas que mais me repugna, na própria pele, é o tropicalismo. [...] Aquela figura do Caetano rejeitado é mais forte do que essa de hoje, uma coisa piegas, por causa do que aconteceu com ele, por ele estar fora do Brasil etc. Na verdade, ele não é aceito, nem a música dele. O que é aceito é aquela coisa desgastada, que já está no patrimônio universal, como os Beatles etc. (MACIEL, 1996).

De forma semelhante, em 1969 Os Mutantes ficaram frustrados no IV Festival Internacional da Canção quando se viram menos potentes do que pensavam ser, como exprimiu Sergio Dias (A GENTE..., 1969, p.7): “Vocês viram!? Trazemos fantasias absurdas, bem ridículas, atacamos outra música no fim e o pessoal ainda aplaude. A gente faz a maior anarquia e eles nem se revoltam. Isso prova o que a gente sempre diz: os chamados caras sérios não distinguem mais o deboche da arte.”

⁴ Para o exílio de Caetano Veloso e o desconforto do artista diante da imagem idealizada que se fez dele e do tropicalismo, ver: Alonso (2011b).

Naquele mesmo festival o choque com as “loucuras” tropicalistas foi ainda mais tênue. Jards Macalé ainda causou algum espanto com a letra de Gotham City, que segundo o próprio não queria dizer nada: “Só que nós achamos o Super-Homem melhor do que Batman e Robin. Partimos para essa experiência apoiados no trabalho de Caetano e Gil, procurando a libertação dos padrões surrados, a libertação do fácil”. Sua intenção era chocar os padrões “convencionais” do público e dos organizadores do festival. A reação, no entanto, foi positiva. O júri aprovou a música, que passou na primeira eliminatória. Macalé ficou ao mesmo tempo impressionado e frustrado: “Acho que o júri conseguiu entender alguma coisa [...] Isso me deixa confuso, porque minha música não era pra ser entendida por ninguém, só por mim e meu parceiro. Se alguém mais ‘morar’ no assunto, vou ficar frustrado.”⁵

Diante do exílio de Caetano e Gil e a incorporação social tropicalista, começou a existir entre alguns integrantes do movimento um certo mal-estar. Os objetivos de “romper as estruturas dos festivais”, como havia dito Caetano Veloso, estavam se voltando contra os próprios baianos.⁶ Eles próprios estavam sendo antropofagizados pelo *mainstream* musical. A MPB, especialmente após o exílio dos dois baianos, se remodelou e incorporou a Tropicália e sua abertura estética. Para o sociólogo Marcelo Ridenti a tropicália foi “[...] também constituinte da brasilidade revolucionária – talvez o derradeiro – ao mesmo tempo que apontou para seu esgotamento e sua superação.” (RIDENTI, 2010, p. 157). Segundo o autor, o tropicalismo foi como último suspiro de um espírito inovador dos anos 1960, que levou com ele toda a MPB a “incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar a ditadura.” (RIDENTI, 2008, p. 29). A tropicália foi o último processo alargador da MPB, que após a incorporação das demandas dos baianos se institucionalizou, como frisou Marcos Napolitano:

⁵ “Estou realizado na vida”. *Intervalo*. Ano VII, n32, p.6. José Celso Martinez Correa também demonstrou incômodo com a incorporação da tropicália em entrevista a Luiz Carlos Maciel.

Pergunta: Macalé e Capinam já disseram que *Gotham City* não tem mais importância para eles.

José Celso: E eles estão certos. Se eles estão num mundo em que a informação se expande com a rapidez que se expande, com uma rapidez muito maior do que há um ano, por exemplo; se a tendência é a coisa se esgotar num só dia, pode ser que *Gotham City* tenha se esgotado no dia em que foi apresentada no Festival.

Fonte: entrevista de José Celso Martinez Correa a Luiz Carlos Maciel em 1969 na coluna “Vanguarda”, do próprio Maciel, no jornal *Última Hora*, reproduzida em: (CORREA, 1969 apud MACIEL, 1996, p.220-221). Bastante ilustradora do processo de incorporação dos tropicalistas, a escrita do crítico Zuza Homem de Mello viu em *Gotham City* um marco da *resistência*: “‘Afinal, o que Capinam queria dizer com aquilo?’, devem ter se perguntado os censores. Se tivessem substituído *Gotham City* por Brasil, teriam matado a charada. No Maracanãzinho, os policiais se entreolhavam vendo a gritaria de parte da plateia, que aderiu ao *happening*”. (MELLO, 2003, p.342).

⁶ Caetano Veloso usa esta referencia “romper as estruturas do festival” no discurso que fez diante da vaia a canção “É proibido proibir” em 1968.

Entre a paródia e a homenagem sincera ao material musical de ‘mau gosto’, o tropicalismo musical acabou sendo o portador de uma vontade dessacralizadora, mas que ao mesmo tempo conseguiu valorizar (incluindo o sentido mercantil desta palavra) novos materiais e procedimentos poético-musicais para a música considerada “séria”. (NAPOLITANO, 2001, p.250).

No entanto nem todos se contentaram com a institucionalização. Duprat tentou ainda fazer a manutenção do espírito rebelde da tropicália. Sua trajetória e o silêncio acerca da fusão com a música rural demonstram os limites da incorporação do tropicalismo institucionalizado.

De fato, o tropicalismo se institucionalizou. Nos anos 1970 os símbolos tropicalistas foram quase todos incorporados pelo *mainstream* e pelo mercado sem maiores problematizações. A música de Caetano Veloso “Divino maravilhoso”, de 1968, serviu para inspirar a novela “As divinas e maravilhosas”, transmitida pela TV Tupi entre 1973 e 1974. A proposta de se fazer um “som livre”, discurso comum na boca dos tropicalistas antes do exílio, virou nome da famosa gravadora global.

A institucionalização é frequentemente analisada e debatida na bibliografia. Além disso, a institucionalização nunca foi negada pelos próprios integrantes. Gilberto Gil afirmou em 1993 que o movimento havia se tornado experimental “na medida do possível e do permitido” pela cultura brasileira:

Pergunta: Qual a sua leitura, hoje, do tropicalismo?

Gil: Foi um período pequeno no qual éramos lideranças contestadas. Depois, virou um culto. A herança do tropicalismo foi que a cultura brasileira assimilou um experimentalismo possível, médio, ainda que ajustado ao gosto da indústria cultural. (GIL, 1993, p.8).

A institucionalização é um processo relativamente comum em todas os projetos artísticos, sobretudo os vanguardistas. O que quero apontar aqui, no entanto, é que, para além da institucionalização do projeto tropicalista, parece ter havido uma determinada institucionalização da escrita sobre o movimento. Grande parte de bibliografia parece mais preocupada em enumerar onde e quando o movimento foi institucionalizado do que analisar os momentos onde o espírito da tropicália ainda pareceu pulsante. Parece ser desse problema que padece as experiências tropicalistas de Rogério Duprat em relação à continuação da fusão com a cultura de massa. A mistura com a música sertaneja cumpriu este papel e, no entanto, nunca foi lembrada pelos autores da bibliografia musical.

Este problema da institucionalização do tropicalismo remete ao próprio nome do movimento. Remete também a própria noção de “movimento”. Na década de 1960 os

integrantes não gostavam de se ver como partícipes de um “movimento”. Preferiam antes se ver como uma fusão de diversas vertentes da cultura nacional do que como um “movimento” propriamente dito, com concepções teóricas *a priori*. Na boca antropofágica tropicalista cabia da música melodramática de Vicente Celestino ao rock dos Beatles, da poesia concreta à pança de Chacrinha. O princípio era justamente subverter os princípios. No entanto, o movimento institucionalizou-se justamente ao tornar-se “um movimento”. Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, afirma que sempre teve desconforto com o sufixo *-ismo* aplicado a sua música “Tropicália”. Não obstante, segue usando “tropicalismo” ao longo do livro, depois da seguinte justificativa:

“O movimento que, nos anos 60, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução – a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de ‘tropicalismo’. O nome [...] ‘Tropicália’, de que o derivaram, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o ‘luso-tropicalismo’ de Gilberto Freyre (algo muito mais respeitável) ou com o mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo *-ismo*, o qual, justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criados. No entanto, é com esse rabicho [*-ismo*] que a palavra aparecerá mais frequentemente nas páginas que se seguem [...]. De qualquer forma, apesar de algum protesto íntimo, há muito tempo que nós admitimos o termo *tropicalismo* como eficaz operacionalmente.” (VELOSO, 1997, p.18).

‘Eu achava que, ao contrário de *tropicália*, uma palavra nova, *tropicalismo*, me soava conhecida e gasta, já a tinha ouvido significando algo diferente [...], de todo modo algo que parecia excluir alguns dos elementos que mais nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente”. (VELOSO, 1997, p.192).

Incomodado com essa institucionalização e incorporação por parte do público “de bom gosto” que transformou a *movimentação* da Tropicália no *movimento* Tropicalismo, Duprat resolveu mais uma vez “romper as barreiras do festival” do gosto nacional. Durante a década de 1970 o maestro lançou dois LPs nos quais tentou dar prosseguimento às investidas na cultura de massa. O primeiro deles foi com a música sertaneja; o segundo com a música nacionalista.

Figura 2- Capa do LP “Brasil com S”, de 1974⁷



Fonte: Arquivo particular.

Em 1974, depois dos experimentos com a Tropicália e com a música sertaneja, ele lançou o LP *Brasil com S* [foto]. Tratava-se da renovação da proposta tropicalista de adentrar o mundo da cultura de massas e antropofagizá-la. E o que era tocado nas massas naquela época senão o discurso nacionalista? O coro dos contentes era tão eloquente e hegemônico que serviu até para aqueles que queriam incorporá-lo supostamente de forma crítica. Segundo o irmão do maestro, o também músico Régis Duprat, o título original do LP seria *Brasil com Z* mas a censura teria obrigado a mudar. Regis tenta recolocar o irmão na *resistência*, prática comum da memória.⁸ De qualquer forma no LP *Brasil com S* de Rogério Duprat havia regravações de grandes clássicos nacionalistas do passado como “Aquarela do Brasil”, “Isto aqui o que é”, “Canta Brasil” e “Onde o céu é mais azul” com arranjos com guitarras “fuzz”, gaitas de boca, coral e orquestra. Tratava-se da continuidade do projeto tropicalista que, ao antropofagizar as músicas nacionalistas não conseguiu sobrevida. A instrumentação “tropicalista” não conseguiu desfazer o legado apologético das letras. Se *Brasil com S* foi feito como alguma crítica ao nacionalismo da época, acabou sendo engolido por ele e a fazer-lhe coro.⁹

De Nhô Look ao nhém-nhém-nhém

⁷ No qual Rogério Duprat dá prosseguimento às investidas na cultura de massa e tenta antropofagizar o nacionalismo bastante comum nos tempos da ditadura.

⁸ Programa biografia sobre Rogério Duprat em Itaú Cultural Stereo Saci, que pode ser ouvido em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2752&categoria=33968>

⁹ LP *BRASIL COM S*, Rogério Duprat, Odeon, 1974, EMCB-7005: 1. Aquarela do Brasil (Ary Barroso); 2. Isto aqui o que é (Ary Barroso); 3. Brasil Usina do Mundo (João de Barro / Alcy Pires Vermelho); 4. Rio de Janeiro (Ary Barroso); 5. Brasil (Benedito Lacerda / Aldo Cabral); 6. Onde o céu é mais azul (João de Barro / Alberto Ribeiro / Alcy Pires Vermelho); 7. Canta, Brasil (David Nasser / Alcy Pires Vermelho); 8. Tudo é Brasil (Vicente Paiva / Sá Roris); 9. Minha terra (Waldemar Henrique);

Assim como a síntese tropicalista teve um LP-manifesto, o disco *Panis et Circensis*, a fusão do rock, música erudita e sertaneja também o teve: trata-se do disco *Nhô Look - As Mais Belas Canções Sertanejas*.¹⁰ O LP produzido pelo maestro tropicalista em 1970 visava dar continuidade às fusões antropofágicas do famoso movimento. O nome do LP era uma brincadeira com a expressão *new look*, comum na época para expressar as novidades do momento. A música rural era a ‘novidade’ proposta por Duprat:

Pergunta: Você costuma dizer que a estagnação da vanguarda é um fenômeno mundial. Quais as razões disso? Já está aparecendo algum novo caminho?

Duprat: Em 1968 foi aquele bode que a gente viu, tomada de consciência, protestos, contestação e o diabo a quatro. [...] Talvez 1970 seja o ano mais típico de faturamento da contestação. [...] Todo mundo faz *iê-iê-iê* hoje. Aquele pessoal que fazia boleros e sambas-canções está fazendo um *iê-iê-iêzinho*, né? No Festival da Globo no Rio vai estar todo mundo louco, muuuuito quente [...] soul, não sei o quê [...] Isso virou Sistema [...] Não sei o que vai acontecer. [...]

Quer dizer, [em 1968] este movimento era novo demais. Agora houve uma reviravolta e surgiu a oportunidade da música caipira. As coisas só atingem o consumo quando manipulam características já veiculadas. Jamais será sucesso o signo totalmente novo. É preciso ter um mínimo de amadurecimento das coisas. Quando elas começam a não ser tão novas para quem produz é que vão para o consumo. Por isso é que dizem para a gente: ‘vocês são uns marginais, não querem se comunicar mesmo’. O que eles não podem entender é que a gente já cozinhou estas ideias muito tempo. Agora, depois da experiência com o Caetano, vejo todo mundo fazendo *soul* e *iê-iê-iê* e eu não quero mais saber disso. Não é porque eu quero ser bacana nem nada. Simplesmente já me encheu. (DUPRAT, 1970, p.3-5).¹¹

Cansado do binômio rock-MPB e disposto a expandir o projeto tropicalista, Duprat então saiu a campo com um gravadorzinho em punho, para pesquisar a música rural brasileira [foto]. Depois de semanas viajando pelo interior do Brasil, sobretudo pelo interior de São

¹⁰ Rogério Duprat (1970a) 69.043. É importante demarcar que a Philips, gravadora de Duprat, lançou o disco sob o selo Polydor. No início dos anos 70 quase toda a MPB era lançada pela gravadora. Os artistas mais “respeitados” do elenco da gravadora eram lançados pelo rótulo Philips, cujo selo do LP era azul. Os artistas populares ou aqueles que a gravadora entendia como não filiados a MPB eram lançados pelo selo Polydor, vermelho. No início da carreira o cantor Tim Maia também teve seus discos lançados pelo selo Polydor por ser entendido como um artista de *soul* e não “de MPB”. Erasmo Carlos, também do elenco da gravadora, era lançado pelo Polydor porque era visto como herdeiro da Jovem Guarda, por alguns anos opositora do conceito de MPB.

¹¹ É curioso como nesta reportagem há uma “indecisão” na utilização dos termos ‘caipira’, ‘sertanejo’ e ‘regional’. Todos eles são usados indistintamente para caracterizar a música de Tonico e Tinoco e outros ídolos da música rural. Essa “indefinição” explica-se pelo fato de que ainda não estava socialmente difundida a definição de sertanejo como um camponês “urbanizado”. Isto será discutido em um próximo capítulo. Por ora procuraremos utilizar a expressão ‘música rural’, por entender que não havia ainda diferenças consideráveis entre ‘caipiras’ e ‘sertanejos’. Aliás, é ao longo da década de 1970 que esta diferença se articula.

Paulo, voltou à cidade grande com opinião formada sobre as possibilidades de incorporação da música sertaneja/caipira.

Figura 3- Duprat investiga as canções rurais em fins dos anos 60 no interior de São Paulo no intuito de fundi-las na alegoria alegre do tropicalismo.



Fonte: Arquivo particular.

Inspirado na fusão de folk, rock e country americanos (que gerou artistas como Bob Dylan, Simon & Garfunkel e Credence Clearwater Revival)¹², Duprat resolveu fundir a música rural com o rock. Sentia que a música rural era uma das estéticas não valorizadas pelo padrão de “bom gosto” urbano, razão pela qual via que era aí que deveria atuar.

Em outubro de 1970 Duprat fez os arranjos da canção “Rio Paraná” (Chico de Assis/Ary Toledo) defendida por Tônico & Tinoco no V FIC da TV Globo. Era a primeira vez que uma música caipira/sertaneja concorria num festival, uma festa tipicamente urbana e voltada para o público universitário. Neste FIC Tônico & Tinoco se apresentaram na segunda eliminatória do dia 17 de outubro, depois das apresentações de canções de Martinho da Vila, Clara Nunes e o trio Os Três Morais, todos eles artistas identificados ao samba. O choque do público foi grande. A dupla do interior sofreu uma vaia-monstro da plateia, testemunhada por Zuza Homem de Mello:

Se alguém ainda tinha dúvidas acerca da relação verdadeiramente umbilical entre o carioca e o samba, deixou de ter na apresentação da quarta canção. Ignorando totalmente a música caipira de outros estados, a grande maioria da plateia castigou pesado com uma vaia de lascas dirigida à histórica dupla Tônico & Tinoco defendendo ‘Rio Paraná’. Alguns jurados riam, outros disfarçavam o desdém, provavelmente achando que festival não era programa das cinco da manhã na rádio de Botucatu. Os dois irmãos cantadores foram até o fim com a maior dignidade e nem deram pelota. (MELLO, 2003, p.376-377).

¹² Segundo o próprio Duprat (1970b, p.4): “Isso não deixa de ser uma vinculação com o que ocorreu nos Estados Unidos já há algum tempo. Aquela investida do ‘Country & Western’, ‘Folk music’, que hoje consagra Simon & Garfunkel, Credence Clearwater Revival e outros.”

Apesar das resistências, o maestro Duprat via possibilidades da música rural ser popularizada pelo mercado de massa das cidades, problematizando a “indústria cultural do bom gosto”. Respondendo a crítica que duvidava que a música caipira era mesmo “novidade”, ele falou: “É novidade pelo absurdo”. Embora reconhecesse que houve antecessores a esta postura, sobretudo Geraldo Vandré e sua “Disparada”, sucesso de 1966, Duprat pensava que não houve prosseguimento da ideia: “Acho que morreu por causa do melodramaticismo do Vandré. Ele estava mais ligado à opera que a música sertaneja”. O maestro via com bons olhos a possível incorporação:

Pergunta: Quais as possibilidades de aceitação da música caipira no consumo?

Duprat: Eu acho que são grandes. A música sertaneja tem certas características de melodia simples de assimilação... [...] Os textos dizem respeito a coisas da vida cotidiana [...] esse negócio todo que o iê-iê-iê teve. E o som da viola caipira já está no iê-iê-iê, também com esse negócio do violão de doze cordas que os Beatles usaram muito. (DUPRAT, 1970, p.4).

Contestando os puristas da música popular, Duprat era favorável à “contaminação” e fusão das vertentes musicais, fazendo jus ao espírito da tropicália:

A ideia da contaminação estava contida no próprio repertório sertanejo. Pelo menos esse da cidade, comercializado. Nossa ideia foi atijar, acirrar essa contaminação. Nos nossos contatos e no disco. No disco, a base única é feita com guitarra e baixo elétrico. Por que evitar isso? Os metais às vezes parecem Bacharach, as flautinhas podem parecer as trilhas de novela, uma coisa assim. (DUPRAT, 1970b, p.4).

De propósito [deixo] que a música [rural] se ‘contamine’ com as influências que ele trouxe da música urbana. O resultado é uma mistura. As pessoas da cidade grande podem gostar porque ela tem elementos que fazem parte de sua cultura musical: o som da guitarra, de bateria, os violinos. E o homem do interior também pode gostar: ali estão elementos musicais seus.¹³ (CALDAS, 1977, p.46).

Sobre o canto dos sertanejos, Duprat (1970b, p.4) via uma possível contribuição:

Do ponto de vista da execução de voz, por exemplo, há muita coisa a aprender com os caipiras. O lugar onde eles colocam a voz, a empostação da música sertaneja, eu acho sensacional. Parece que geograficamente ficou eliminado o barítono. Todo mundo é tenor. É raríssimo encontrar um cara com voz grave.

¹³ “Este é o Nhô Look, a música sertaneja do maestro Duprat.”

Empolgado com o projeto, Duprat parecia abrir novos caminhos para o tropicalismo. O LP *Nhô Look* foi concebido para ser um produto de venda massiva, com faixas interpretadas por uma orquestra com base de guitarras e baixos, um coral e uma viola. Os arranjos contemplaram clássicos caipiras/sertanejas, como "Tristeza do Jeca", "Beijinho Doce", "Vida marvada", "Piracicaba" e "Boneca Cobiçada". Tecnicamente, Duprat descrevia seu disco assim:

Um disco simples, sem mistérios, comercial. Muito bem feito, bem cuidado mas acessível a todo mundo. *Nhô Look* é um disco feito para vender. Por isso ele usa um coral bem afinado, dentro do esquema tradicional. Apoiado por uma orquestra com base de guitarra e baixos elétricos. Uma viola sertaneja faz o solo e também acompanha. Nas músicas entram muitas cordas – violino – em algumas, até bastante grandiloquentes, bem no espírito das músicas tradicionais. Ao mesmo tempo, usa bateria – instrumento que nunca é usado pelo pessoal que faz a música caipira sertaneja autêntica. (CALDAS, 1977, p.47).

A Philips, gravadora de Rogério Duprat, responsável pelo lançamento de *Nhô Look* resolveu investir pesado naquela possível renovação musical que a revista *Veja* chamou de “explosiva”. Um show foi montado na Feira de Utilidades Domésticas no início de setembro de 1970 em São Paulo. Tônico & Tinoco e Os Mutantes participaram da do lançamento do LP, junto com o guitarrista Lanny Gordin, famoso personagem dos bastidores da tropicália que já havia gravado com Caetano e Gil. O alto investimento da gravadora chocou Duprat um pouco, que começou a perceber a “temida” institucionalização novamente:

Figura 4- Rita Lee entre Tônico e Tinoco na festa de lançamento do LP “Nhô Look”¹⁴



Fonte: Arquivo particular.

Pergunta: Já existe alguma infra-estrutura publicitária para o movimento?

¹⁴ De Rogério Duprat: guitarras e violas davam prosseguimento a fusão tropicalista e fusão crítica da cultura de massa em 1970.

Duprat: No caso do disco, é claro que a Philips está muito interessada em vender. Eu não me preocupei com isso. Se eles quiserem que façam. Mas justamente as coisas começam a aborrecer quando são envolvidas por todo esse Sistema aí. Mas não é só isso, quando a coisa faz sucesso começam as injunções: ‘Não, você deve fazer isto, fazer aquilo’. O empresário e todo este staff que garante o sucesso é impiedoso. Ou o cara fica dentro do esquema ou está fora. (DUPRAT, 1970, p.4).

Figura 5- Rita Lee vestida de caipira em foto promocional do LP “Nhô Look”, 1970.



Fonte: Arquivo particular.

A empreitada de Duprat era acompanhada de perto pelos tropicalistas Os Mutantes e Tom Zé, que também se aventuraram na música rural. Em 1968 Tom Zé gravou “Sabor da burrice” com arranjos de dupla sertaneja, guitarras emulando violas e vozes em terças:

Veja que beleza/ Em diversas cores/ Veja que beleza/ Em vários sabores/ A burrice está na mesa/ Ensinada nas escolas/ Universidade e principalmente/ Nas academias de louros e letras/ [...] /Não tem preconceito ou ideologia/ Anda na esquerda, anda na direita/ Não tem hora, não escolhe causa/ E nada rejeita [...] (TOM ZÉ, 1968).

Para Tom Zé a música não era uma ironia aos sertanejos, mas uma defesa destes:

“Na época, [o apresentador] Flávio Cavalcanti disse na TV que ‘Não Buzine que eu estou paquerando’ e ‘Parque Industrial’ [canções de Tom Zé] não eram música. Não chegou a quebrar o disco, ele só quebrava discos de música caipira. Aliás, foi por esse motivo que fiz “Sabor de Burrice” como música caipira. Não que eu tivesse esperança que ele ouvisse o disco, mas era naquilo que residia a coisa mais sedentária, a ditadura musical. Para mim, era um desagravo à música caipira.” (SANCHES, 2000).

Tendo pensado em defender a música do campo, Tom Zé tentou oferecer a música a Tônico & Tinoco, mas estes, achando que Tom Zé os ironizava, não gravaram: “Tinha a ilusão de que eles fossem gostar. Procurei Tônico & Tinoco para gravá-la. Me receberam desconfiados, ouviram e não quiseram, acharam que era pilhéria. De fato, podia até ser.” (SANCHES, 2000).

Estimulado pela fusões, também em 1968 Tom Zé e Rita Lee compuseram a canção “2001”, uma mistura bem tropicalista entre o astronauta libertado e a música caipira. Além da viola, a apresentação desta canção em festival televisivo contou com o acordeon de Gilberto Gil e o theremin, um esquisito instrumento, o primeiro da história totalmente eletrônico e que dispensava contatos. Era executado movimentando-se as mãos no ar, fazendo o aparelho emitir ruídos agudos. O instrumento representava a modernidade enquanto a música caipira era a “tradição”, numa alegoria tipicamente tropicalista: “Astronauta libertado/ Minha vida me ultrapassa/ Em qualquer rota que eu faça”. A fusão do astronauta de “2001”, referencia ao famoso filme de Stanley Kubrick daquele ano, e a música rural trazia uma ar de mistura muito caro aos tropicalistas. Foram ao mesmo tempo vaiados e aplaudidos no IV Festival da MPB da Record de 1968 (CALADO, 1995, p.149-150). A canção fora arranjada por Duprat e lançada no LP dos Mutantes de 1969.

Em 1973 Duprat fez os arranjos da versão de “Índia” gravada pela cantora Gal Costa no LP homônimo. Era a primeira faixa do LP da cantora e Duprat parecia estar concretizando seus planos de antropofagizar a música rural. Mas negava que estivesse fazendo um “movimento” ou “orientando o carnaval”: “Não estou pensando em nenhum som novo. Uma coisa fica bem clara: não estava fazendo nenhum movimento intencional.” (CALDAS, 1977, p.47).

De fato a empreitada não teve a repercussão esperada. Duprat não conseguiu nem alargar o padrão de “bom-gosto”, nem fazer um “movimento”, nem comercializar o disco que considerava “feito para vender”. Apesar da repercussão na mídia e do incômodo no público que geral, o LP foi um fracasso de vendas. A fase de experimentação de Duprat com a música caipira/sertaneja não se estendeu. Frustrado, o maestro desenvolveu uma certa repulsa pela música rural.

Anos mais tarde, em 1978, ele renegou a experiência com a música sertaneja. Diante do sucesso de duplas como Milionário & José Rico e Léo Canhoto & Robertinho ele foi chamado a refletir sobre sua experiência oito anos antes. Foi incisivo:

“Todo o trabalho de campo foi uma coisa do maior constrangimento. A gente só encontrava velhos, de mais de 50 anos, curtindo aquelas modas de viola, e tome nhem-nhem-nhem-nhem [...] O diabo é que o pessoal entrou numa que só pode encordar os instrumentos na época da Folia de Reis, senão dá azar. Então o resultado é que, como não treinam, cada ano tocam pior. A música sertaneja é um repertório desse tamaninho, sempre a mesma choradeira, com letras machistas e reacionárias, naquela de defender o patrão mesmo.” (CAGNO, 1978, p.107).

Duprat claramente renega sua experiência, apagando de sua biografia uma outra possibilidade de modernização através do tropicalismo. O primeiro e único livro a citar a obra *Nhô Look* é Waldenyr Caldas em seu livro *Acorde na Aurora*, de 1977. Para o pesquisador paulista o LP de Duprat resume-se a mais um passo da “indústria cultural” em seu projeto de deturpação dos “verdadeiros” valores camponeses, diluindo-os no mercado. Caldas chama atenção para o fato de que “preconceitos de classe” da burguesia não permitiram a incorporação da música de Duprat (CALDAS, 1977, PP.48-51). No entanto, o autor não consegue explicar porque a “toda poderosa” *indústria cultural* não conseguiu dar mais esse passo. Falha em explicar como e porque o tropicalismo se institucionalizou. Claro está que a “situação de classe” não explica isso pura e simplesmente. Os livros de Carlos Calado e Rosa Nepomuceno apenas citam de passagem o disco de Duprat, sem perceber o significado e representatividade daquela proposta para a música rural e para a história do tropicalismo.¹⁵

A sombra do tropicalismo

Depois da renegada retrospectiva de Duprat e do veredicto deletério de Caldas, não mais se falou sobre este disco, que ficou nas sombras das possibilidades do tropicalismo. A partir de então nenhuma obra comentou o trabalho de Duprat, num silêncio sintomático da incorporação tropicalista na sociedade.

As instituições de pesquisa cultural não tem nem um material sequer sobre o disco. A Funarte carioca não tem nada acerca de *Nhô Look* no dossiê de Rogério Duprat. A Enciclopédia da Música Popular Brasileira lançada em 1977 perdurou o silêncio. A versão da mesma Enciclopédia revista e ampliada em 2000, cujo critério foi o da “qualidade e da representatividade musical” também não fala do LP. Em 1997 Carlos Calado publicou *Tropicália: a história de uma revolução musical*, mas também não abriu espaço para a continuação tropicalista de Duprat e a música sertaneja.

Em 2002 a acadêmica Regiane Gaúna publicou uma dissertação de mestrado sobre o maestro intitulada *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. Na sonoridade múltipla da autora

¹⁵ A escritora Rosa Nepomuceno, em seu livro *Música caipira – da roça ao rodeio* de 1999, apenas reafirma os pontos de vista Caldas, sem nada acrescentar. E trata o LP *Nhô Look*, sem lhe dar importância alguma. Sua citação em nada ajuda a problematizar esta obra de Duprat. (NEPOMUCENO, 1999, p. 177).

não houve espaço para Nhô Look. O silêncio da autora encontrou em Duprat o mesmo silêncio sobre esta parte do seu passado.

A autora convidou o maestro para entrevistas e revisão de partituras impressas na “biografia”. Quando foi convocado para participar do trabalho Duprat refugou, pois nunca foi muito favorável ao “academicismo”, mas por fim consentiu. E fez o balanço: “Gostei do jeito que a Regiane organizou o seu trabalho. Detestaria que ela fizesse uma análise teórica aprofundada sobre minha obra, acho um saco isso. Nunca pactuei com a vida acadêmica, com a rigidez das orquestras, com a caretice dos músicos eruditos e não seria agora que iria me tornar um grande teórico.”¹⁶ O livro está dividido em duas partes; a primeira é biográfica. A segunda, são apresentados os manifestos e movimentos dos quais Duprat fez parte – a Música Nova, a Tropicália; as trilhas para o cinema, os jingles etc. Por fim, na terceira parte, Duprat e a pesquisadora analisam juntos cinco obras “representativas” – uma composição popular, uma composição erudita, um arranjo, uma orquestração e uma trilha sonora. A biografia consentida do maestro foi incapaz de citar *Nhô Look* e preferiu falar dos seus arranjos “louváveis” para os tropicalistas. A crítica ao academicismo se uniu à louvação de uma memória institucionalizada. Mesmo sem pactuar com a “caretice” da academia, Duprat compactuou com a imagem louvável do herói tropicalista reforçada pela obra.

O fato do maestro preferir não lembrar do tal LP tem a ver com como a sociedade se lembra de sua trajetória. Jornalistas, historiadores, músicos: ninguém se lembra deste disco que, sob a sombra do tropicalismo, simplesmente caiu no esquecimento.

Duprat morreu em 26 de outubro de 2006 em decorrência de um câncer na bexiga e do mal de Alzheimer. Nos obtuários de *O Globo* não se viu nenhuma notas à seus experimentos com a música sertaneja.¹⁷

Se nem Rogério Duprat gostava de se lembrar de sua passagem pela música sertaneja, aqueles que cultivam a memória do artista rebelde e iconoclasta fazem eco a sua institucionalização. Em 2010 seu irmão, o também músico Régis Duprat, produziu e apresentou um programa de rádio de quase duas horas de duração sobre a obra do maestro. Quase todas suas canções tropicalistas são tocadas; são lembradas as fusões de Duprat de Bossa Nova e música erudita; os arranjos para Os Mutantes, Chico Buarque, Walter Franco, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, a banda O Terço, Arnaldo Antunes, Frenéticas, Lulu

¹⁶ Para as falas de Duprat acerca da dissertação de Regiane Gaúna, ver: Duprat (2000).

¹⁷ A TROPICÁLIA perde seu maestro. *O Globo*, São Paulo, p.24, 27 out. 2006.

Santos e as trilhas para filmes, todos mereceram ser tocadas na apresentação. Mas não houve espaço para o LP *Nhô Look* ser sequer citado.¹⁸

O último livro lançado sobre o maestro, intitulado *Rogério Duprat: ecletismo musical*, foi escrito por Máximo Barro e lançado em 2009. Apesar do título, não houve ecletismo suficiente para incorporar a música sertaneja às 264 páginas da obra. Até janeiro de 2011 os sites enciclopédicos de MPB na internet, entre eles o de Dicionário Ricardo Cravo Albin de Música Popular Brasileira e o Cliquemusic, também nada falavam da mistura do rock com música rural.¹⁹ Todos os outros livros sobre a tropicália, contracultura e arte nos anos 1970 consultados para esta tese tampouco falam de *Nhô Look*.²⁰

O silêncio dos pesquisadores parece legitimar, além da própria opinião do maestro, uma história “louvável” do tropicalismo, uma linha evolutiva de inovações e rupturas. A música sertaneja e caipira parece ser um problema para estes pesquisadores. Diferentemente de Roberto Carlos, a música sertaneja não foi incorporada nos anos 1960 pela MPB, o que pode explicar parte do desconforto e do “esquecimento” do tema.

A institucionalização do tropicalismo musical não aconteceu apenas no próprio movimento, mas também em sua escrita, que quase sempre privilegiou marcos que eles consideravam centrais do movimento. É normal que a bibliografia sobre o tema gire em torno dos seguintes aspectos do tropicalismo: a) a aproximação de Caetano e Gil do rock de Roberto Carlos e dos Beatles; b) o festival de 1967 e a apresentação de “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” como marcos iniciais do movimento; c) o disco *Tropicália ou Panis et circensis* e os personagens que participaram de sua gravação; d) a vaia a “Proibido proibir” e o discurso de Caetano Veloso num festival de 1968; e) o exílio de Caetano e Gil. O privilégio destas temáticas e os debates em torno delas fortalece uma “linha evolutiva” do movimento.

De forma pontual parte da bibliografia de vez em quando aponta a continuação do espírito vanguardista tropicalista em obras experimentais dos anos 1970, sobretudo três discos em especial: os LPs *Cabeça* (1972) e *Ou não* (1973) de Walter Franco e *Araçá Azul* (1972), de Caetano Veloso.²¹

¹⁸ Programa Stereo Saci, programa de rádio para a internet apresentado dia 04/11/2010 por Régis Duprat. O programa Stereo Saci é financiado pelo Itau Cultural. Confira em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2752&categoria=33968>

¹⁹ Confira: <<http://cliquemusic.uol.com.br/>> e <<http://www.dicionariompb.com.br/>>

²⁰ (VILAÇA, 2004); (ANOS 70..., 2005); (VELOSO, 2007); (NAVES; DUARTE, 2003); (NAVES; ALMEIDA, 2007); (NAVES, 2004); (BAHIANA, 2006); Franco (1994-1995) diz que *Araçá Azul* foi um desafio à ordem estabelecida pela indústria cultural triunfante, cujo paralelo político seria o desafio da guerrilha à ditadura.

²¹ Segundo Caetano Veloso (1997, p.490), o próprio Rogério Duprat e também Augusto de Campos defendiam o LP *Araçá Azul* e tinham muita identificação com este; Ana Maria Bahiana (2006, p.272-277) em coluna de *O*

E a exclusão de *Nhô Look* permanece. A que se pode atribuir este “esquecimento”? Parece que determinada escrita institucionalizada da Tropicália prefere as empreitadas vanguardistas à continuação da fusão com ritmos populares. Se o rock serviu para amplificar as vozes dos tropicalistas em 1967, em 1970 a música rural não foi suficiente para os anseios da bibliografia sobre o movimento. Prefere-se louvar o experimentalismo do que a tentativa de se prolongar as investidas com a cultura de massa. Curiosamente este parece ter sido exatamente o ponto onde o tropicalismo se institucionalizou. Ao se afastar de um diálogo maior com as *massas* tornou-se, ambigualmente, refém da própria MPB que queria antropofagizar. A bibliografia, ao se calar sobre as forças de modernização paralelas aos dos principais heróis tropicalistas, ajudou na institucionalização da tropicália, tornando-a iguaria vendida nas prateleiras das classes médias urbanas das capitais do Brasil. As frequentes atitudes de Caetano Veloso e Gilberto Gil pós-1972 em direção ao diálogo com a cultura de massa têm sempre tentado problematizar e flexibilizar a barreira da institucionalização. Elas mostram, paradoxalmente, que essas distinções ainda são fortes no seio da MPB.

Se a escrita institucionalizada da tropicália conseguiu demarcar os marcos do movimento, no entanto permanece um paradoxo latente. Parece não fazer muito sentido o esforço de se manter uma memória “louvável” da tropicália, um gênero que tentava justamente romper com a “boa música”, a “boa arte” e as “pessoas na sala de jantar”.

TROPICÁLIA GOES COUNTRY: ROGÉRIO DUPRAT AND THE MODERNIZATION OF SERTANEJA MUSIC IN THE 70S

ABSTRACT: *This article concerns the modernization of the Brazilian music, specially the Tropicalia movement, which, after accepting and mixing rock with the urban music known as MPB, tried to do the same with the sertanejo tradition. The life of Rogério Duprat is studied, specially the period after 1968, when he tried to keep moving the musical experiments within the mass culture. A study of the bibliography concerning the Tropicalia usually prefers to*

Globo (3/02/1976) reafirma a louvação ao trabalho vanguardista de Walter Franco; O jurado Sergio Cabral aplaudiu a canção “Cabeça” de Walter Franco no VII FIC, de 1972, uma das mais vaiadas daquele festival, argumentando que defendeu o vanguardismo da canção: “Quero destacar o trabalho de Walter Franco em ‘Cabeça’. Essa música é genial porque mostra que a vanguarda brasileira não tem nada a ver com a vanguarda americana.” (MELLO, 2003 p.421). O historiador Marcos Napolitano (2001, p.241) também vê o LP *Araçá Azul* como marco do prosseguimento experimental do tropicalismo: “O álbum [...] foi um exemplo de radicalização de procedimentos experimentais incorporando a poética concretista, a música aleatória, concreta e outras correntes da ‘vanguarda’.”; o radialista da Bossa Nova Walter Silva também louvou ‘Cabeça’: “‘Cabeça, de Walter Franco, não só é nova, como das mais importantes criações artísticas dos últimos anos.” “Cabeça no festival” (19/09/1972). Em: (SILVA, 2002, p.105); Ridenti (2000, p.290) vê o LP *Araçá Azul* como o último suspiro tropicalista, que depois perderia o “[...] vigor crítico e radical de suas criações, cada vez mais acomodadas à indústria cultural globalizada, sem maior questionamento da cultura de massa.”

deal with the institutionalization of the movement rather than exploring its diverse and ambiguous stories.

KEYWORDS: *Tropicália. Sertaneja music. Rogério Duprat. Modernization. MPB.*

REFERÊNCIA

A GENTE agride, eles gostam. Como é que pode? **Intervalo**, São Paulo, Ano VII, n.32, p.7, 1969.

ALONSO, G. **Cowboys do asfalto:** música sertaneja e modernização brasileira. 2011. 400f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011a.

_____. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. In: PIÑEIRO, T.; LOBARINHAS & MOTTA, M. **História do Rio de Janeiro**. Niterói: [s.n.], 2011b. No prelo. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O_pier_da_resistencia.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2010.

_____. **Simonal:** quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga. Rio de Janeiro: Record, 2011c.

ANOS 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural. 2005.

ARAÚJO, P. C. de. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta. 2006.

BARRO, M. **Rogério Duprat:** ecletismo musical. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BAHIANA, A. M. **Nada será como antes:** MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

CAGNO, C. A moda da terra. **Veja**, São Paulo, n.509, p.104-112, 07 jun. 1978.

CALADO, C. **A divina comédia dos mutantes**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

CALDAS, W. **Acorde na aurora:** música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

CORREA, J. C. M. Estou realizado na vida. Entrevistador: Luiz Carlos Maciel. **Intervalo**, São Paulo, Ano VII, n.32, p.6, 1969.

DUPRAT, R. Cansando de alimentar a fama de 'gênio recluso', o arranjador conversou sobre os seus planos para o ano 2000. Entrevistador: Tom Cardoso. **CliqueMusic**, 30 abr. 2000. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/entrevista-rogerio-duprat>>. Acesso em: 30 mar. 2010.

_____. **Nhô Look**: as mais belas canções sertanejas. [S.l.]: Polydor, 1970a. 1 disco sonoro.

_____. A lição dos caipiras. Entrevistador: Tarik de Souza. **Veja**, São Paulo, n.105, p.3-5, 09 set. 1970b.

_____. **Os imortais**: os mestres de sempre na 'bossa' de hoje. [S.l.]: Vilella Santos, 1959. 1 disco sonoro.

FRANCO, R. Política e cultura no Brasil: 1969-1979. (Des)figurações. **Perspectivas Revista de Ciências Sociais**, São Paulo, n.17-18, p.59-74, 1994-1995.

GAÚNA, R. **Rogério Duprat**: Sonoridades múltiplas. Ed. da UNESP, 2002.

GIL, G. Os jovens querem MPB. Entrevistador: Elaine Azevedo. **Veja**, São Paulo, ano 26, p.7-8, 08 set. 1993.

MACIEL, L. C. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1996.

MELLO, Z. H de. **A era dos festivais**. São Paulo. 34. 2003.

MILLARCH, A. Os nossos caipiras (VII). **Estado do Paraná**, Curitiba, p.4, 27 ago. 1977.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP. 2001.

NAVES, S. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NAVES, S.;ALMEIDA, M. I. M. **'Por que não'**: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

NAVES, S.; DUARTE, P. S. (Org.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2003.

NEPOMUCENO, R. **Música caipira** – da roça ao rodeio. Rio de Janeiro: 34. 1999.

OLIVEIRA, A. de P. **Miguilim foi para cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. 2009. 347f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2009.

RIDENTI, M. Artistas da revolução brasileira dos anos 1960. In: _____. **Intelectuais e modernidades**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010.

_____. Canetas e fuzis: intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70. In: REIS, D. A.; ROLLAND, D. **Modernidades alternativas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2008. p. 143-156.

_____. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANCHES, P. A. Volta ao ar ‘Tom Zé’, lado B da tropicália. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2000. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art60.htm>>. Acesso em: 30 mar. 2010.

SILVA, W. **Vou te contar**: histórias da música popular brasileira. São Paulo: Codex, 2002.

TOM ZÉ. Sabor da burrice. In: _____. **Tom Zé**. [S.l.]: Rozemblit, 1968. 1 disco sonoro.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VILAÇA, M. M. **Polifonia tropical**: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.