

Engajamento e Movimentação em 1966-67: Gilberto Gil às vésperas da explosão tropicalista

Orlando José Ribeiro de Oliveira – UESB

Marília Flores Seixas de Oliveira – UESB

Palavras-chave: Engajamento. Movimentação. Gilberto Gil.

A partir do conceito de *engajamento* de Sartre (1993) - ação do intelectual por meio da palavra dita em prosa e ensaio posta a serviço das causas e razões públicas e humanistas -, busca-se compreender o *engajamento* praticado pelo compositor Gilberto Gil entre 1965 e 1967. Enquanto a abordagem de Sartre mira o campo literário, aqui o *engajamento* situa-se no campo musical, feitas as devidas adequações à realidade brasileira. No processo de modernização dependente na periferia do capitalismo mundial, (cf. Zincone, 2017), o campo musical adquire grande poder mobilizador do público jovem e universitário e a discussão da “canção engajada” propicia delinear polarizações e tensões na produção da música popular urbana no Brasil dos anos 1960.

O conceito de *movimentação*, emprestado de Coelho (2008), é usado para entender a dinâmica cultural brasileira na segunda metade dos anos 1960. Para o autor, essa *movimentação* resultaria em “uma intensa reorganização do campo cultural brasileiro ao redor de temas e abordagens inovadoras em diferentes áreas da cultura” (p. 12), como cinema, artes plásticas, música popular, teatro, literatura. A análise da *movimentação* do compositor Gilberto Gil contribui para esclarecer o caráter das inquietações estético-musicais que o levaram a tentar mobilizar e sensibilizar outros artistas de sua geração para as mudanças no modo de produção do artefato musical que passa a ser criado sob a lógica da emergente indústria cultural brasileira. Assim, a noção de *movimentação* busca apreender articulações, encontros e circulação do compositor em contextos culturais - compromissos profissionais, acesso aos programas de TV e rádio, contratos de gravações e exposição constante na imprensa. Constata-se, no campo da produção cultural brasileira, uma intensa agência e abertura entre jornalistas, artistas plásticos, poetas, escritores, músicos, diretores de cinema e teatro.

Para reconstituir o *engajamento* e a *movimentação* de Gil define-se o período que vai de sua chegada a São Paulo (1965), passa por sua atuação no campo da MPB (festivais e musicais de TV) em 1966, até a intensa *movimentação* que antecedeu sua participação no III Festival da TV Record, em 1967. O poeta, compositor e jornalista Torquato Neto, na condição de parceiro e crítico musical, ao divulgar suas opiniões e posições sobre

música popular, exerce papel fundamental para se entender a *movimentação* artística e profissional de Gil.

O interesse investigativo pela recepção crítica dessas obras nesse contexto histórico orientou a pesquisa de fontes, envolvendo revistas semanais, jornais diários, guia de TV e documentos policiais existentes em várias instituições¹. A principal fonte consultada foi a coluna “Música Popular”, publicada por Torquato no *Jornal dos Sports* em 1967. Sua produção jornalística durou de 07 de março a 20 de setembro (no *Jornal dos Sports*) e de 22 de setembro a 24 de novembro de 1967 (no jornal *O Sol*), ambos do Rio de Janeiro, somando 108 textos, entre colunas, artigos e notícias assinadas e não assinadas². Outras fontes relevantes foram os diários cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, sobretudo os cadernos culturais com matérias e artigos sobre artes, música popular, literatura, teatro e cinema. A revista *InTerValo*, um guia da programação das TVs do eixo São Paulo-Rio, foi fonte básica para entender o vertiginoso processo de ascensão de Gil e do Grupo Baiano, como visto nas páginas do guia semanal da Abril³.

Na ‘análise ideológica’ da MPB dos anos 1960, Galvão (1978) assinala como uma das características da “canção de protesto” o mito do “dia que virá”. Esta “certeza da boa nova, o anúncio do novo dia” (WISNIK, 2004, 208-209) dariam conta da crença no amanhã, mas também da inação nele implícita. Naquele conturbado contexto, a defesa e a valorização de elementos originários do folclore, da cultura popular e do Nordeste, reverberavam o bordão cepecista “sem arte popular não há arte revolucionária” e traziam para o campo cultural a questão (gramsciana) do “nacional-popular:

a junção entre o **nacional** e o **popular** na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura lançados pela **vanguarda estética** e pelo **mercado cultural** onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular. Essa constelação de ideias, onde nacional-popular tende a brigar com vanguarda-mercado, já era incisiva, mas implosiva na música nacional-erudito-popular de 30 e 40, e se tornará decisiva e explosiva na área musical durante as movimentações da década de 60. (WISNIK, 1982, p. 134)

¹ Fundação Biblioteca Nacional: *Jornal dos Sports* (mar-dez 1967), *O Sol* (set-nov 1967), *Correio da Manhã* (1967-68), *Jornal do Brasil* (1968), *A Cigarra* (1967-68), *O Cruzeiro* (1966-67-68), *Manchete* (1966-67-68), *Intervalo* (1967-68); Arquivo *O Globo* (1966-67-68); Arquivo *O Estado de São Paulo* (1968); Arquivo *Folha de São Paulo* (1967-68); Sistema de Digitalização do Arquivo Nacional – SIAN (Informe nº 451/QG4 e Informe nº 69/QG4, Grupo Baiano, 1968).

² O estilo da escrita, os temas e assuntos e o ponto de vista argumentativo desses textos não assinados nos levam a atribuí-los a Torquato Neto.

³ No contexto da consolidação da televisão brasileira, simultânea à expansão da indústria do disco e à implantação da sociedade de consumo, a revista *InTerValo* ajudou a construir a imagem dos primeiros ídolos “pop” na TV - Roberto Carlos, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros.

Assim, termos como *movimento*, *movimentação*, *engajamento* e *participação* são noções usadas por vários autores para explicar a dinâmica das tensões e conflitos, das confluências e divergências entre os agentes sociais da produção cultural brasileira. A intensa *movimentação* dos baianos na cena (e bastidores) do campo da música popular no eixo São Paulo-Rio, a partir de 1965 - quando chegam buscando profissionalização -, os integra à hegemonia do “nacional-popular” na nascente MPB, embora tivessem uma face lírica-nostálgica-crítica, que os distinguia dos demais da sua geração. Nas suas canções

a história aparece como lugar de deslocamentos, sem linearidade e sem teleologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades (“nada no bolso ou nas mãos”), nem distingue uma trilha; ela é o campo no qual os conteúdos recalcados de uma cultura colonizada saltam à vista em sua simultaneidade desnivelada. (WISNIK, 2004, p. 209).

Em maio de 1966, a *Revista Civilização Brasileira* promoveu um debate com artistas convidados⁴ para discutir os rumos da moderna música popular brasileira, ora enfrentando um impasse: com a ascensão da “canção de protesto” e a permanência do cânone “nacional-popular”, consolidava-se a sigla MPB como um gênero diluidor das conquistas da bossa nova no contexto da modernização autoritária pós-1964. Como aspirar à modernidade, avançando para além da bossa nova e encarando a sociedade de consumo? Tal questão sintetizava o impasse. Caetano Veloso, descontente com a diluição praticada pelos colegas de geração, faria uma intervenção tornada famosa pelo caráter antecipador de algo que logo sacudiria as estruturas do sistema musical no Brasil de então:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira [...]. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação...” (DEBATE, 1966, p. 376, grifos nossos).

A polêmica e discutida expressão “linha evolutiva” não se opõe à noção de “força de permanência”, acionada por Tatit (2004) no exame conciso em que fala do tipo de manobra cíclica observada na história da música popular brasileira, sempre que sua evolução é ameaçada pela diluição. A ‘força de permanência’ faz com que se alternem historicamente momentos de “triagem” (a bossa nova) e de “mistura” (o tropicalismo).

Quando se diz que a bossa nova veio recuperar uma dicção – na música e na letra – mais delicada e refinada, que estava se diluindo na retórica excessiva do samba-canção, trata-se de um exemplo do que denominamos *força de permanência*. (TATIT, 2004, p. 233, grifos nossos).

⁴ Os críticos Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros, o compositor Caetano Veloso, os poetas José Carlos Capinan e Ferreira Gullar, a cantora Nara Leão e o cineasta Gustavo Dahl foram debatedores e o músico Airton Lima Barbosa, o coordenador do debate.

Como o próprio Tatit (2004) afirma, após o curto apogeu da bossa nova (1958-1963), o gênero ajustou-se às aspirações ideológicas da época, dominantes em quase toda a classe artística, ao priorizar o “autêntico”, as “raízes”, a cultura “popular” e as reivindicações sociais. A “canção de protesto” seria, assim, o exemplo perfeito da estética do “nacional-popular”. No ambiente político-cultural do período, experimentou-se um

[...] ensaio geral da socialização da cultura’, conforme a formulação precisa de Walnice N. Galvão (1994) para caracterizar a conjuntura nacional no bem-sucedido engajamento da cultura na discussão das grandes questões nacionais que acompanhou o clima revolucionário janguista pré-golpe de 1964. (OLIVEIRA, 2019a, 26).

No mesmo ano de 1966, em matéria de capa de novembro (nº 6), outra revista, a paulista *Realidade*, reuniria boa parte dos jovens autores da nova geração, que circulavam intensamente nos bares e casas de espetáculo, nos programas musicais das TVs e nos festivais anuais do eixo Rio-São Paulo, reconhecendo-os como “Os novos donos do samba”, título da matéria:

Aceitando as contribuições da bossa-nova (riqueza harmônica, poli-ritmia, tratamento intelectualizado dos temas poéticos e preocupação de sólidos conhecimentos musicais) e da música participante (procura constante de temas folclóricos, integração na vida nacional, interligação entre o morro e a cidade, entre o proletariado e a classe média), a MMPB procura os seus caminhos. E essa nova revolução somente pode ser compreendida quando se conhece os jovens compositores, suas músicas, seus problemas e preocupações consigo mesmos e com o mundo que os cerca. (KALILI, 1966, p. 121).

Por coincidência, essa nova geração de compositores surgia no mesmo momento em que a indústria do disco descobria o imenso mercado representado pela juventude estudantil e urbana, público consumidor das várias tendências da música popular brasileira. Orientados pelo empresário Guilherme Araújo, os iniciantes Gil e Caetano, aproveitaram-se da TV como a nova mídia que os faria populares e consolidaria suas carreiras profissionais, dado o vínculo da mídia com a implantação da própria sociedade de consumo no Brasil. Nessa época, Gil, ainda funcionário da Gessy-Lever⁵, circulava e cantava na noite paulista como novo talento, tendo músicas gravadas por Elis Regina⁶ -, o que lhe traria reconhecimento musical. Caetano, então outro jovem compositor baiano, detinha uma fenomenal memória musical que lhe daria grande popularidade e muitos prêmios no musical “Esta Noite se Improvisa” na TV Record.

Ao final de 1966, na TV Excelsior - SP, Gil estrearia o programa “Ensaio Geral”, decorrência do quinto lugar obtido no II Festival da Música Popular Brasileira da Record,

⁵ Em 1965, Gil foi admitido pelas Indústrias Gessy-Lever em São Paulo, passa a trabalhar na área administrativa, mudando-se de vez, em meados desse ano, e começa a aparecer na TV (*O Fino da Bossa*).

⁶ *Louvação* (Gil/Torquato Neto) no LP *Dois na Bossa n° 2* e *Roda* (Gil/João Augusto) e *Lunik 9* (Gil) no LP *Elis*, ambos pela Philips, em 1966.

com a música de mesmo nome defendida por Elis. O programa ampliou o investimento das TVs em MPB, e junto com “O Fino da Bossa”. musical liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues, mostraria artistas alinhados à música engajada, tipificada na “canção de protesto”. Sinalizando a futura exaustão/diluição do esquema pela polarização e ‘atrito’ entre a MPB e o iê-iê-iê, o musical “Ensaio Geral” foi retirado do ar em abril de 1967.

Como jornalista cultural, Torquato opinava criticamente com propriedade e conhecimento dos meandros da indústria da música, em plena fase de consolidação da Moderna Música Popular Brasileira. A MMPB perderia a primeira inicial e sagraria a sigla MPB, difundida a partir de maio de 1965 pelo programa “O Fino da Bossa” (TV Record - SP). A perda do “M” inicial decorreu do fato de que o padrão da “canção de protesto” consagrada pelos musicais de TV estava longe de representar modernidade, avanço técnico ou estético pós-bossa nova. “Moderna” mesmo seria a novidade tropicalista produzida pelos baianos, a partir do Festival da Record (1967).

A relação de Gil e Torquato com a estética do “nacional-popular” expressa o engajamento deles, que remonta ao pré-1964, quando, ainda em Salvador, jovens de esquerda, se acercariam do CPC da UNE local, onde já atuavam Capinan e Tom Zé. A partir de 1962, no Rio, Torquato frequentaria a UNE com amigos que partilhavam os mesmos interesses culturais. Na sede da UNE⁷ no Flamengo, conheceria, de perto, as facções que dominavam o CPC: os radicais comandados por Vianinha e os “moderados”, liderados por Carlos Lyra.

Com Torquato (*A Rua, Louvação*), Capinan (*Água de Meninos, Viramundo*) e João Augusto (*Roda*), ou mesmo sozinho (*Procissão, Ensaio Geral*), Gil também criava canções típicas da estética “nacional-popular”, assim como Caetano no mesmo período. Há nelas, porém, algo que indicia mudanças que se anunciavam naquela conjuntura de modernização autoritária pós-1964. Walnice Galvão distingue com precisão essa produção musical popular contemporânea da geração pós-bossa nova, portadora de uma “intencionalidade *informativa e participante*” (grifos da autora):

A Moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição: surgida do desenvolvimento da Bossa Nova, que por sua vez já constituiu uma renovação radical da canção, se por um lado persiste na linha intimista que foi a marca registrada da Bossa Nova, por outro lado compõe um projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade brasileira. (GALVÃO, 1976, 93).

⁷ Quando da eclosão do golpe de 1964, Torquato praticamente morava no prédio da UNE, abandonando-o apressadamente, fugindo do incêndio provocado por grupos de extrema-direita.

O campo da produção da música popular brasileira começa então a se segmentar em tendências distintas: *i*) a MPB, tendo o “nacional-popular” como principal alicerce estético-ideológico⁸, a “canção de protesto”, sua forma canônica e o programa “O Fino da Bossa” (TV Record - SP), o meio oficial de difusão; *ii*) o iê-iê-iê, cuja expressão musical eram versões ingênuas, alienadas e banais da música jovem estrangeira, tendo no programa “Jovem Guarda” (TV Record - SP) seu canal de comunicação com o público e em Roberto Carlos o primeiro ídolo *pop* brasileiro, “rei da juventude”; *iii*) o pessoal mais fiel ao cânone da bossa nova, embora sem avançar no aspecto técnico e formal, praticando um *samba-jazzificado* - ou seria um *jazz-sambificado*?; *iv*) e emergentes, em rápida ascensão, os músicos do Grupo Baiano, propondo “um passo à frente” para a necessária modernização da música popular. Nessa época, os músicos baianos, influenciados e formados pela bossa-nova (‘devotos’ da genialidade moderna do conterrâneo João Gilberto), produziam um tipo de canção com fortes raízes na cultura popular baiana-nordestina e, ao mesmo tempo, dotada de delicado lirismo a que se somava um claro posicionamento com princípios humanísticos, de justiça social, liberdade e esperança, ou seja, canções engajadas “ao seu modo”, mas alinhadas à tendência hegemônica na música popular da época. São ícones dessa fase engajada, canções como *Roda* (Gil/João Augusto) com clara denúncia social e óbvia arregimentação do ouvinte:

quem tem dinheiro no mundo/ quanto mais tem, quer ganhar/ e a gente que não tem nada/ fica pior do que está/ seu moço, tenha vergonha/ acabe a descarração/ deixe o dinheiro do pobre/ e roube outro ladrão/ [...] seu moço, tenha cuidado / com a sua exploração / se não lhe dou de presente / a sua cova no chão.

Viramundo (Gil/Capinan), com sua performance ativa e fala afirmativa:

sou viramundo virado / na ronda das maravilhas / cortando a faca e facão / os destinos da vida / pulando pra não ser preso / pelas cadeias da intriga / prefiro ter toda a vida / a vida como inimiga / a ver na morte da vida / minha sorte decidida / [...] / ainda viro esse mundo / em festa, trabalho e pão.

Procissão - em que a crítica social aparece mediante crítica ao costume religioso:

entra ano, sai ano e nada vem / meu sertão continua ao deus dará / mas se existe Jesus no firmamento / cá na terra isso tem que se acabar / [...] / eles vivem pensando aqui na terra / esperando o que Jesus prometeu.

As letras das canções da fase engajada de Gil contêm, em maior ou menor grau, as mesmas características temáticas das “canções de protesto” dos compositores dessa geração. Os temas do “dia que virá”, da “fé no amanhã” e no “poder mágico da canção”,

⁸ “A canção, com sua oralidade de base, constituía um domínio privilegiado para se ‘falar’ dos problemas que afligiam a sociedade [...]” (TATIT, 2004, 52).

o tom de denúncia social, a conclamação do público, estão presentes em muitas canções de Gil e de Caetano nesse período:

... o samba vai vencer / quando o povo perceber / que é o dono da jogada / o samba vai crescer / pelas ruas vai correr / uma grande batucada. (Batucada – Caetano/Gil).

O rancho do novo dia/ o cordão da liberdade/ e o bloco da mocidade/vão sair no carnaval/ é preciso vir à rua/ [...] é preciso ter coragem/ e aplaudir o pessoal/ [...] / tá na hora, vamos lá/ carnaval é pra valer/nossa turma é da verdade/ e a verdade vai vencer/ vai vencer... (Ensaio Geral – Gil).

... atrás da feira, a cidade/ na frente da feira o mar/ atrás do mar, a marinha/atrás da marinha, o moinho/atrás do moinho o governo/ que quis a feira acabar. (Água de Meninos – Gil / Capinan).

Os interesses econômicos da indústria do disco e da música convergiam com a vontade de expressão das classes médias urbanas, os segmentos universitários da nova geração de músicos e os agentes sociais constitutivos do novo tipo de público consumidor (estudantil, principalmente), ambos alimentando um “verdadeiro sistema musical-popular, articulando autor-obra-público-crítica” (NAPOLITANO, 2001, 103).

Acompanhar, a partir das fontes consultadas, a trajetória de Gilberto Gil nessa época, significa, sobretudo compreender tanto as mudanças pelas quais passa o modo de produção da canção popular brasileira, afetada pela inserção dependente do país no mercado internacional, quanto as que ocorrem na própria atuação de Gil, em pleno processo de ascensão profissional. Neste sentido, Coelho (2010, p. 12) afirma que as “trajetórias demonstram os diversos deslocamentos e idas e vindas que os atores sociais vivenciam na formação de suas carreiras” e caracteriza as movimentações culturais como um tipo de “materialização discursiva de um desejo coletivo de mudanças em um espaço social”, definindo-as como “ações coletivas que exprimem anseios e demandas muitas vezes radicais em uma dada configuração histórica” (COELHO, 2020, 30). Por outro lado, a indústria cultural que se implantava no Brasil da década de 1960 estava submetida ao controle estrangeiro, manifesto em diferentes maneiras, como afirma Zincone (2017):

Seja diretamente na produção artística, em campos como: cinema, televisão, música, literatura. Seja em seus meios de circulação e consumo, enquanto mercadorias: aparelhos de TV, salas de cinema, discos de vinil, aparelhos de rádio e toca discos, livros, revistas etc. O modelo de desenvolvimento imposto pela ditadura promoveu a concentração de renda e direcionou a indústria de bens de consumo durável para a burguesia e pequena burguesia, excluindo pelo arrocho salarial e pela repressão violenta a classe trabalhadora deste tipo de consumo. (ZINCONI, 2017, pp. x-xi).

A constatação da situação de dependência do país no mercado internacional, herança do processo colonial, seria percebida por vários campos da cultura, fazendo-os buscar diálogos e confluências entre si – e, às vezes, explicitar conflitos e tensões -, como

condição necessária para romper cânones e fronteiras estabelecidos, criando uma linguagem inovadora e crítica capaz de obter recepção positiva do público consumidor. Em depoimento a Mello (1976), Caetano Veloso expõe sua percepção das implicações do mercado com o campo da música popular:

O que a gente chama de música popular hoje, está ligado à tradição nacional-popular, mas se industrializou e se transformou numa coisa que não é mais música popular, nesse sentido da música rural ou mesmo do folclore urbano, como existe no Rio de Janeiro o samba de morro etc. Mas é uma música de todas as classes, e de classe nenhuma, é uma música vulgar, é um produto para consumo geral. (MELLO, 1976, p. 199)

Nota-se, nos textos do jornalismo cultural da época, o uso dos termos movimento e/ou movimentação, não exatamente no mesmo sentido, mas, de algum modo, aproximando-se deste. Registre-se a coincidência do termo para indicar a intensa mobilização e a dinâmica das interações entre sujeitos e grupos sociais envolvidos com a produção cultural. Torquato, em sua primeira coluna (“cordiais saudações”, 07/03/1967) já começa dizendo: “O assunto é música popular: discos, *movimento* de gente mais ou menos popular no ambiente de música idem” [grifo nosso]. E mais adiante, declara: “[...] pretende-se informar a um público que se interessa pelo *movimento* de músicos, compositores, intérpretes e gravadoras.” [grifo nosso]. Coincidência, ou não, Torquato ocuparia posição estratégica no processo de preparação e organização do movimento tropicalista (1967). Sua atuação como jornalista de opiniões próprias e corajosas, foi vital para atingir os objetivos mirados pelo Grupo Baiano, embora não apenas ele⁹ fizesse isso.

As colunas de Torquato geralmente tinham duas ‘partes’: um texto principal, mais longo, abordando temas do campo musical - direitos autorais, musicais e festivais da TV, políticas das gravadoras, surgimento de novos artistas etc. - e pequenas notas sobre *shows*, gravações, lançamentos, enfim, sobre a *movimentação* de compositores, intérpretes e músicos, suas articulações e seus projetos futuros. A preparação do primeiro disco de Gil, *Louvação* - título da canção em parceria com Torquato -, foi o assunto destacado da coluna de 08/03/1967, em que também fala de *Domingo*, LP dividido entre Caetano e Gal. Já em 07/04, noticia o planejamento de “lançamentos festivos em Salvador e Recife” do LP de Gil, que se faria presente. Em 13/04, sob o título “gilberto gil, o campeão”, fala do primeiro lugar obtido pelo compositor no concurso de *jingles* para o Jornal dos Sports.

⁹ Também colaborou na divulgação e informação da *movimentação*, a jornalista Marisa Alvarez (então Marisa Alves Lima), na coluna “Artes” da revista *A Cigarra*. Foi ela quem apresentou Hélio Oiticica a Glauber e a Caetano. Outros jornalistas dos cadernos culturais do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã* e até as colunas de fofocas da revista *Intervalo* também contribuíram para a difusão do Tropicalismo.

Ao final de abril, Torquato noticia a suspensão do programa “Ensaio Geral”, apresentado por Gilberto Gil às segundas-feiras na TV Excelsior - SP.

A partir de maio, a coluna se ocuparia mais amiúde com a *movimentação* de Gil. A temporada em Recife, a convite do Teatro Popular do Nordeste, para apresentar o show *Viramundo*¹⁰, foi um ponto de inflexão decisivo. Na coluna de 09/05, Torquato relatava:

- Fez enorme sucesso a temporada de Gilberto Gil no Teatro Popular do Nordeste, em Recife. O baiano estará no Rio ainda esta semana, para o lançamento do seu primeiro elepê. (...) (NETO, 1967e, p. 4).

Em 16/05, na coluna “Noticiário”, Torquato volta a falar da viagem a Recife:

5 – Gilberto Gil regressou hoje de Recife, onde se apresentou no Teatro Popular do Nordeste. Seu empresário, o irrequieto Guilherme Araújo veio na frente e já está em São Paulo tratando dos interesses do seu contratado. Na próxima semana Gilberto lançará festivamente o seu primeiro elepê, que eu comentarei durante esta semana. (...)

[...] 12 – Gilberto Gil e José Carlos Capinan fizeram todas as músicas do próximo filme de Valter [*sic*] Lima Jr., que deve ser exibido lá para o fim do ano. (...) (NETO, 1967f, p. 4).

No mesmo *Jornal dos Sports*, no dia seguinte (17/05), o jornalista Fernando Lobo, em sua coluna “De olho na TV”, anotaria:

Guilherme Araújo seguindo para São Paulo para acertar a vida de seus comandados. Com a saída do “Ensaio Geral”, Gilberto Gil, por exemplo, ficou sem programa fixo. O que é uma pena, pois estamos em tempo de Gil, que acaba de fazer um sucesso enorme no Recife e o seu LP está vendendo muito bem. (...) Gilberto Gil chegou ontem. (...) se prepara para uma bonita promoção do seu primeiro LP: “Louvação”. (LOBO, 1967, p. 4).

Em “O elepê de Gil”, título da coluna de 19/05, Torquato publica sua resenha crítica do disco e, já no início, esclarece:

“Sou terrivelmente suspeito para falar de Gilberto Gil. [...] Sou amigo de Gil, seu parceiro em mais de quinze canções e vivo alardeando que meu amigo e parceiro, é, hoje, o mais importante dos nossos compositores jovens. Acho mesmo e na contracapa do seu disco, ao lado de Capinan, Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda, procuro dizer por que. [...] Assim: trata-se de um dos mais importantes elepês gravados no Brasil de alguns anos para cá. Pois apresenta uma coletânea da obra de Gilberto Gil, de sua arte maior e serve como **documento de uma época de nossa música popular**. (NETO, 1967g, p. 4).

Na coluna seguinte (20/05), Torquato publicaria notas que dão conta da intensa *movimentação* de Gil, a partir da viagem a Recife:

3 – Gilberto Gil chegou de Recife com grandes planos. Pretende apresentar-se em várias outras cidades do país, principalmente no Nordeste onde sua temporada de 20 dias – como já noticiei aqui – obteve enorme sucesso. Gil se reúne este fim de semana com vários compositores e intérpretes para expor

¹⁰ Teles (2018) afirma que o *show*, com roteiro de Gil e Caetano, se chamava *Viramundo*, título da música de Gil e Capinan, que integrava a trilha sonora do curta-metragem de mesmo nome, dirigido por Geraldo Sarno para a Caravana Farkas. A partir de 1964, o fotógrafo Thomas Farkas produziria quatro importantes documentários do cinema brasileiro: *Memórias do Cangaço*, *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneos do Futebol* e *Viramundo*, sobre a migração de nordestinos para trabalhar em SP.

seus planos, que, segundo ele, somente serão possíveis através de um trabalho de equipe entre o pessoal mais novo de Música Brasileira. Tomara!

4 – Por falar em Gil: ele faz, segunda-feira próxima, sua primeira apresentação na TV Record e no programa “O Fino”, depois de rescindir seu contrato com a Excelsior paulista. [...]. (NETO, 1967h, p. 4).

Ainda impactado com a viagem a Recife, Gil concedeu uma entrevista à jornalista Gilda Grilo - “gilberto gil, de viola e violência” -, publicada no caderno Segundo Tempo do *Jornal dos Sports* de 21/05/1967. Gil falava longamente dos seus planos:

É necessária a imediata institucionalização de um novo movimento da música brasileira, a exemplo da que foi feita com a bossa nova. Alguns dos compositores mais importantes deste movimento chegaram à conclusão de que a expectativa provocada no público brasileiro pelas novas músicas de compositores, surgidos nos últimos dois anos, exige que as criações desses compositores passem a incorporar um movimento com sentido próprio. (GRILO, 1967, p. 8).

Gil animava-se com a perspectiva de um trabalho coletivo, que pudesse organizar o pessoal da sua geração em “uma nova frente de música popular brasileira, com um trabalho inicial junto às camadas universitárias que representariam, sem dúvida nenhuma, a base do nosso público para atingir depois o público em geral”:

A base desse movimento é a viola e a violência, existentes hoje como elementos fundamentais na música brasileira. Tudo se resume no inconformismo diante da estagnação a que estiveram sujeitas várias manifestações da arte brasileira. A base do movimento é a exigência de um compromisso com a cultura brasileira a qual não devemos mais nos furtar.

O movimento cultural brasileiro exige uma opção clara em favor da dinamização de seus diversos campos de trabalho. (...) É preciso cantar com vontade, é preciso cantar com a violência exigida pelos nossos dias, porque o homem é ainda a medida. E a medida do homem não é a morte, mas a vida. A música popular brasileira precisa ser viva. (GRILO, 1967, 8).

Outra questão assinalada por Gil foi a relação com o público-consumidor:

Acreditamos contar ainda com o apoio irrestrito dos universitários brasileiros e de todo o público interessado em música brasileira, ansioso por uma reestruturação e reformulação do movimento de música popular. Breve teremos coisas novas para cantar. (GRILO, 1967, p. 8).

Sobre o público e a violência, Caetano também fazia declarações similares à de Gil, em entrevista a Câmara (1967) e em seu depoimento (em 20/08/1967) a Mello (1976):

Nosso público ainda é o universitário. De modo algum isso é ruim: é perfeito. O universitário compreende, sofre e respira conosco certos problemas – cada um a seu modo (...). (CÂMARA, 1967, p. 4).

Eu, pessoalmente, sinto necessidade de violência, acho que não dá pé pra gente ficar se acariciando, me sinto mal já de estar ouvindo a gente sempre dizer que o samba é bonito e sempre refaz nosso espírito. (...) A gente tem que passar a vergonha toda pra poder arrebentar as coisas. (MELLO, 1976, p. 256).

Refletindo sobre *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, que estreara com muita polêmica em maio de 1967, Gil assinalaria, enfático e didático, que o filme:

(...) é bem oportuno no esclarecimento dessas ideias para os jovens compositores. Porque reflete todos os problemas e as dúvidas principais do

jovem da América Latina de hoje. O problema principal, o do inconformismo com a situação atual e a necessidade de denunciar esses problemas expondo naturalmente as dúvidas de cada um. É um marco na luta da Arte contra o subdesenvolvimento. (GRILO, 1967, p. 8).

Ao final da entrevista, Gil faria um balanço sobre a viagem a Recife, considerando-a como “o elemento de reconhecimento dessa necessidade de opção” (entre as “coisas perdidas” e “as coisas que nos são negadas a nós”):

Em Recife, a retomada de contato com um tipo de público alheio ao modismo dos grandes centros divulgadores como Rio e São Paulo (um público necessariamente distanciado do dia a dia publicitário do artista brasileiro) me abriu os olhos para essa tomada de posição imediata do compositor brasileiro diante das graves lutas exigidas por nossos dias.

Evidentemente que essas constatações e essa tomada de posição devem se tornar imediatamente reais e objetivas no nosso trabalho. Para isso *estamos nos preparando*. (GRILO, 1967, p. 8). [grifos nossos].

A temporada em Pernambuco, com o empresário Guilherme Araújo e o produtor da Philips, Roberto Santana, foi marcante para Gil, que travou contato com elementos e manifestações da cultura popular do Nordeste - maracatus, cavalos marinhos e cirandas. Convivendo com músicos locais durante os *shows* no Teatro Popular do Nordeste, o ápice do seu encantamento foi em Caruaru, ao conhecer a Banda de Pífanos dos irmãos Bianco:

Chorei quando eles tocaram *Pipoca Moderna*. Aquilo tinha uma aparência de rústico, de primário, mas era, na verdade, altamente sofisticado. Era muito moderno, como o título da canção, orgulhosamente, anunciava. E aquela composição radicalmente nordestina me fez entender de fato, e pela primeira vez, o primitivismo moderno e complexo que soava no ritmo seguro das guitarras do *rock and roll*. Ou seja: a cultura popular pernambucana me ensinou a amar os Beatles. (GRILO, 1967, p. 8).

Entusiasmado por estas ideias – *Beatles, Jimi Hendrix, Jovem Guarda, Bob Dylan, Banda de Pífanos* -, Gil tentaria convencer os colegas para promoverem a atualização da música popular, já que tinham um público fiel a lhes exigir modernidade, novidades. Por outro lado, destacava, com ênfase, ser, segundo Teles (2018), “realmente impossível alguém viver no mundo em que vivemos, sem sofrer a influência da cultura de massa. O iê-iê-iê é, indiscutivelmente, uma força atuante sobre todo o mundo. Não fiquei imune.” Contudo, aquilo que propôs aos colegas, nas reuniões que convocou, foi rechaçado por Dori Caymmi, pareceu risível a Edu Lobo ou foi confundido por Sérgio Ricardo e ignorado por Chico Buarque.

O *show* do TPN abria com uma fala de Gil que já revelava a clareza, o nível de compromisso e a contundência do seu ponto de vista:

Eu sou um compositor brasileiro, minha responsabilidade é realiza-lo bem, dentro da verdade do meu tempo. Eu disse que pretendo fazer música vinculada ao meu tempo. Pois bem. Meu tempo é um espaço definido, o Brasil. E até que soprem ventos mais mansos, o nosso tempo de Brasil se caracteriza pela carência, pela privação, coisas do não, como diz o poeta João Cabral de Melo Neto. Por isso é que o Nordeste e suas formas são uma constante em minha

música. No meu caso, talvez isso seja mais nítido porque há um elemento básico entre mim e o Nordeste. Nasci, cresci, na região. (GRILO, 1967, p. 8).

Assim, no clima de arregimentação de compositores da geração para preparar um *movimento* de renovação cultural, a coluna de Torquato de 23/05 traria o primeiro anúncio do que se organizava e a legenda da foto de Gil que abria o texto dava a pista:

Gilberto Gil continua na ordem do dia: e enquanto *organiza um vasto movimento de integração* entre compositores, intérpretes e público, vai compondo suas canções. Uma das últimas, inédita ainda, chama-se “Desafio” e é das coisas mais bonitas que o baiano já compôs. Com *viola e violência*. (NETO, 1967i, p. 4). [grifos nossos].

Não só Torquato noticiava a *movimentação* de Gil. Em 23/05, Eli Halfoun também diria no *Última Hora*: “Gilberto Gil tem mantido reuniões com a chamada turma baiana - Caetano Veloso, Torquato Neto, Capinan - para estruturar um plano de divulgação de nossa música, principalmente entre a juventude”. O próprio Gil, em entrevista a um diário carioca, discorreria detalhadamente sobre seus planos:

Reuni-me com os compositores Capinan, Torquato Neto e Caetano Veloso e chegamos à conclusão de que devemos criar uma participação mais direta do público com a música, um *movimento* que deve ser iniciado agora, e principalmente num plano conjunto. Cada um de nós tem sua fatia no grande bolo da música: temos nossas áreas de aceitação individualmente.

Nosso *movimento* começará por atingir primeiro a classe universitária, que é a mais aberta para esse tipo de diálogo. Faremos pequenos ‘shows’ nas universidades do Rio, primeiro, e depois no resto do Brasil. Depois disso partiremos para grandes espetáculos realizados em grandes teatros do Rio e São Paulo. (O GLOBO, 27/05/1967, grifos nossos).

No segundo dos “três tópicos” que intitula a coluna de 23/05, Torquato comentava a “opinião de Gil” publicada há dois dias - a tal entrevista a Grilo (1967):

“É necessária a imediata institucionalização de um novo movimento da música brasileira, a exemplo da que foi feita com a bossa nova”. [...] Vale, no entanto, comentar as declarações do baiano. Estou envolvido também nesse movimento e não digo isso para me dar importância, mas porque o fato me coloca mais ou menos por dentro do assunto. Desse assunto, um problema aliás, que se resolvido poderá trazer condições profissionais inteiramente novas para o compositor e para o intérprete da música brasileira moderna. (NETO, 1967i, 4).

De volta do Recife e cheio de ideias, Gil tentaria arregimentar sua geração para enfrentar questões, problemas e interesses comuns de forma organizada. Torquato comentaria:

[...] os compositores chegaram ao momento grave da definição. Definidos, passam agora à chamada *fase principal*, de organização do trabalho em plano de verdadeira luta. E não me venham pensando que se trata de tolices do tipo *luta contra o iê-iê-iê* ou congêneres. É muito mais grave: uma luta *a favor*, contra coisa nenhuma. Uma tomada de posição frente a um público que, de repente, precisa e exige definições de seus artistas; precisa e exige maior atenção.

Esta atenção, na opinião de Gil e na opinião de todos nós, somente poderá ser *dispensada* através da *institucionalização* de um verdadeiro *movimento*. Isso, Gilberto está tentando organizar.

E porque conheço o baiano e conheço o pessoal disposto a trabalhar, acredito com firmeza no êxito da iniciativa. Aguardem. *Divulgarei aqui tudo o que for acontecendo.* (NETO, 1967i, p. 4, grifos nossos).

A crescente polarização no campo da música popular, confrontando o pessoal da MPB - Elis Regina, Vandr , Edu Lobo etc. vinculados ao programa “O Fino” -, com a turma do i -i -i , liderada por Roberto Carlos no “Jovem Guarda”, alimentada pela m dia e pela própria TV, também foi tema explorado por Torquato. Na coluna de 12/08, “a tal frente única”, transcreveria trechos de entrevista com Gil, esclarecendo a questão:

Na medida em que sou compositor de música brasileira, sou responsável por essa música. E essa responsabilidade, no meu caso, vai desde a proposta de trabalho incessante de compor, elaborar e cantar can es, até   exigência maior de me preocupar em dar a essas can es, uma densidade maior em termos de comunica o; isso, dentro de uma visão a mais concreta possível da nossa realidade. [...] No caso do Brasil todos esses dados nos impelem como compositores e intérpretes de música popular,   necessidade de buscar um tipo de música cada vez mais próxima do grande público, cada vez mais presa   nossa cultura popular, cada vez mais sujeita   simplicidade exigida pelos grandes sucessos [...] mas ao mesmo tempo, sujeita a uma elabora o musical e poética condizentes com a necessidade de fazer arte de bom nível. (NETO, 1967j, p. 4).

Essa talvez seja a declara o mais detalhada e precisa do movimento proposto por Gil, a despeito da distor o do noticiário. Mais adiante, continua:

[...] não posso me cercar de preconceitos musicais de qualquer ordem, contra qualquer tipo de manifesta o musical dos nossos dias.   também por causa dele que não posso me dizer contra o i -i -i , a bossa-nova o samba tradicional, o jazz, o baião, ou qualquer outro tipo de manifesta o ou influência musical.   evidente que as manifesta es musicais genuínas, ou de raiz, como o baião ou o samba de morro, por mais primitivas e tecnicamente acanhadas que tenham sido até agora, foram sempre positivas, numa luta pela afirma o de nossa cultura. Não podia ser de outra forma: foram e serão, sempre, tipos de música intimamente ligados a nossos costumes, cultura e povo. (NETO, 1967j, 4).

E, para findar a coluna, Torquato destacaria a fala de Gil sobre o i -i -i , desfazendo preconceitos e acentuando a importância e a influência da música jovem estrangeira, que não se podia ignorar por conservadorismo ou preconceito musical:

[...] o i -i -i  vem nos ensinar organiza o, unidade de trabalho e objetividade. Musicalmente - cá para nós - tenho uma inveja danada de quatro cabeludos “Beatles”. Mas também, como diz meu amigo e parceiro, o compositor Caetano Veloso: “não sei até que ponto Roberto Carlos não influencia a Música brasileira”. De qualquer forma, o que estou tentando dizer   que sou contra guerras ao i -i -i , preconceitos contra o baião; contra qualquer tipo de sintoma de mentalidade subdesenvolvida. [...] sou contra o subdesenvolvimento. (NETO, 1967j, p. 4).

Após reuniões tensas entre artistas, produtores, diretores e donos da TV Record, em julho de 1967, por conta da queda de audiência do principal programa de MPB, “O Fino”, e da ascensão do “Jovem Guarda”, evidenciou-se a divisão entre conservadores e inovadores no bloco da MPB. A dire o da TV resolvera substituir “O Fino” pelo “Frente

Única da Música Popular Brasileira”, concebido e apresentado, a cada semana, por um dos artistas contratados: Elis, Simonal, Vandr e e Gil. O lance de *marketing* para divulgar o novo programa foi a passeata contra a guitarra elétrica, em defesa da “autêntica música popular brasileira”. Liderada por Elis, a passeata trazia em sua linha de frente, além da própria Elis, Jair Rodrigues, os compositores Edu Lobo, Z  Ket , Gilberto Gil, Geraldo Vandr e e outros¹¹. A participa o de Gil¹² foi de uma incoerência total, visto que, àquela altura, ele já estava totalmente envolvido com a prepara o do *movimento* tropicalista.

Em agosto, o programa “Frente única...”, com roteiro de Gil, Caetano e Torquato, traria novidades e op es musicais tributárias daquelas proposi es de Gil, que seria o apresentador-responsável. A escala o de Maria Bethânia, vestindo minissaia, com botas de cano longo e empunhando guitarra elétrica, para cantar a música *Querem Acabar Comigo* (Roberto Carlos), foi o estopim para a rea o irada do ortodoxo Geraldo Vandr e, que, ao saber da novidade, considerando-a afrontosa e traidora da “autêntica música brasileira”, vetaria sua apresenta o. Criou-se, então, um racha incontornável no grupo da MPB, cuja ala mais tradicional, liderada por Elis, praticaria verdadeira ca a às bruxas¹³, tachando de “alienados” e vendidos ao i -i -i  os artistas que não concordavam com a sua posi o. Esse clima conturbado se refletiria na coluna de Torquato, em 26/08:

E no mais   o que se v : um *movimento* que não se organiza, e que existe apenas na boca (e no pensamento?), de pessoas ingênuas. Um ambiente cada dia mais esquisito, os gestos caóticos, os  nimos tensos. Não sei não, mas sou capaz de jurar como *muita coisa surpreendente está para acontecer* pelos terrenos baldios de nossa Música Popular. [...] Os ing nuos abrem a boca e se declaram movimentados. Mas quem se movimenta no vácuo? Gilberto Gil que o diga: não faz tempo, ele tentou. E não conseguiu nada. Muito pelo contrário, pois contou com a desconfiança geral. [grifos nossos] (NETO, 1967k, p. 4).

Em setembro de 1967, o tema dos festivais voltaria a ocupar a pauta dos debates, além das matérias e colunas de jornais. Já escrevendo no jornal *O Sol*, Torquato, diante da disposi o de novos compositores em adotar outros caminhos, em matéria assinada (27/09), se pergunta: *o samba acabou?* e abre espaço para a palavra dos baianos:

Gilberto Gil acha que não. E explica: “mudou, evoluiu. Eu, por exemplo, que comecei a compor depois que a bossa-nova já havia renovado muita coisa, sinto necessidade de me atualizar ainda mais. Estamos em 1967,   preciso que as pessoas não se esqueçam disso. Pretendo utilizar instrumentos eletrônicos nos arranjos de minhas músicas daqui para a frente. E não acho com isso que esteja “aderindo” a coisa nenhuma como muita gente anda sugerindo. Pelo

¹¹ Do Hotel Danúbio, assistindo juntos   passagem da passeata, Nara Leão comentaria com Caetano Veloso que aquilo parecia coisa do partido integralista, parecia fascismo, mesmo.

¹² Talvez pelo temor de perder o contrato da TV, já que era um dos apresentadores do novo programa, ou por motivos pessoais [Elis Regina o lan ara há pouco tempo, havendo uma d vida afetiva a ser honrada], o fato   que a atitude de Gil foi ambígua e pol mica. O mesmo que, dois meses depois, afrontaria a tradicional música brasileira com a can o *Domingo no Parque* no Festival da mesma Record.

¹³ Jorge Ben foi proibido de cantar em programas de MPB, só por ter ido ao programa “Jovem Guarda”.

menos não estou aderindo ao que eles pensam: o iê-iê-iê, que é indiscutivelmente a música desse tempo, não me interessa como uma forma **em si** (muito forte, aliás). Não vou passar a compor iê-iê-iê, mas quero utilizar em minha música algumas de suas vantagens. Assim, *Domingo no Parque* e *Bom Dia* serão executadas também com guitarra elétrica, no próximo Festival da Record. É uma experiência pela qual assumo os riscos. Acho que vai ficar bonito”.

Mais ou menos igual é a opinião de Caetano Veloso, que terá sua canção “Alegria, Alegria” executada com instrumentos eletrônicos no mesmo Festival. Diz ele: É bobagem insistirem em fazer do samba uma forma para museus, morta. O samba não morreu: está crescendo. É isso o que me interessa. [...] Naturalmente, sem o que foi feito antes eu não poderia fazer o que faço agora: basicamente parto da tradição. Mas não quero ficar “tradicional” a vida inteira. (NETO, 1967m, p. 6).

A propósito, Gil demonstraria também, em declaração ao *Jornal da Tarde* (04/10/67), sua disposição de sair da zona de conforto e correr riscos:

Seria muito mais cômodo se eu estivesse concorrendo ao Festival com músicas como “Roda” ou “Louvação”, composições minhas já aceitas pelo público. Mas isso seria uma desonestidade para comigo mesmo e para com o povo, porque não representariam a minha maneira de pensar atual. E não faço isso em termos de desafio, acho apenas que todas as experiências são válidas na música, vista de maneira universal. (GIL, 1967a).

O clima de tensão e enfrentamento que já vinha ocorrendo nas fileiras da MPB, atingiria o clímax durante as etapas eliminatórias do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em outubro de 1967. Na coluna de 01/10, Torquato sintetizaria o espírito (bélico) do certame:

E está iniciada a *guerra*. Somente no próximo dia 23 [sic] conheceremos os vencedores. Vamos ver um bocado de coisas, inclusive como o público reagirá à canção de Caetano Veloso, que ele defenderá acompanhado por guitarras elétricas. Gilberto Gil também vai usar guitarra. E Geraldo Vandré [?]. Os “*Dragões da Independência do Samba* (também chamados de “os precursores do passado”) são contra. Mas isso é *outra guerra*. (NETO, 1967n, p. 7, grifos nossos).

A ousadia das canções apresentadas pelos baianos, com participação dos conjuntos Os Mutantes e Beat Boys e suas polêmicas guitarras elétricas, passada a estranheza inicial, acabaria conquistando o gosto do público e deflagrando o *movimento* que Gil tanto perseguira. Obviamente, a expressão “Grupo Baiano” não deixaria de provocar desagrado e atrito entre eles e a imprensa, em maior ou menor medida. As primeiras experiências musicais deles no eixo São Paulo-Rio foram trabalhos em que apareciam todos ou quase todos juntos, reunidos e dirigidos por Augusto Boal em 1965 (“Arena Canta Bahia”) no Teatro de Arena com todo o grupo e depois (“Tempo de Guerra”), no Oficina, sem Caetano. À medida que deslanchavam suas carreiras, a expressão Grupo Baiano seria utilizada cada vez mais como um rótulo, evidenciando certo estranhamento de parte da crítica e da imprensa, sobretudo no Rio de Janeiro, quanto

às propostas dos baianos. Afirmando a inadequação da expressão, Caetano explicaria, em entrevista a Isabel Câmara (coluna “Espetáculos”, *Jornal dos Sports*, 16/06/1967):

Desde que saímos de Salvador, todos nós nos integramos num movimento de música popular brasileira. Já não tem sentido insistir num “grupo baiano”. Primeiro porque dá ideia, imediatamente, de grupo isolado, fechado e por isso mesmo limitado. E segundo porque não somos um grupo – várias pessoas trabalhando uma coisa semelhante sem desviarmos os olhos para outras pessoas. [...] Somos compositores ou cantores, não importa, mas não grupo isolado. Pertencemos e exigimos de nós um pertencimento a este movimento importantíssimo que é o de fazer renascer a música popular brasileira. (CÂMARA, 1967, p. 4)

Em abril de 1968, ao acompanhar Gil em entrevista a Augusto de Campos, Torquato revelaria sua sugestão de gravarem um disco-manifesto *coletivo*, assumindo a ideia de “grupo baiano”, de *movimento*:

[Torquato Neto] *Eu estava sugerindo até, ontem, conversando com o Gil, a idéia de um disco-manifesto, feito agora pela gente. Porque até aqui toda a nossa relação de trabalho, apesar de estarmos há bastante tempo juntos, nasceu mais de uma relação de amizade. Agora as coisas já estão postas em termos de Grupo Baiano, de movimento...*

[Gilberto Gil] *... e até agora, a rigor, nem fomos um grupo nem estivemos integrados num movimento, [...]. Agora é o momento de assumir essa responsabilidade. (CAMPOS, 1974, p. 193). [grifos nossos].*

De fato, um mês depois dessa declaração, em maio de 1968, o Grupo Baiano gravaria nos Estúdios da RGE, em São Paulo, o disco-manifesto coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis*, com arranjos de Rogério Duprat e produção de Manuel Barenbein para a Philips.

Nesse período, em várias ocasiões o tema do Grupo Baiano reaparecia, provocando enfoques e manifestações diversas. Ronaldo Bôscoli, em depoimento a Zuza Homem de Mello (julho/1967), destacaria aspectos singulares do Grupo:

O grupo baiano que tinha uma linha melódica e uma letra característica e estava um pouco fechado, trouxe uma grande contribuição para a música brasileira: mostraram que na Bahia trabalhou-se muito em silêncio. [...] são e serão um marco na música brasileira moderna.

[...] Eles têm uma característica marcante: caminharam mais para as raízes brasileiras reais, [...] e as letras são totalmente autênticas, porque locais. Eles contam fatos regionais com uma capacidade de síntese, de inventiva espetaculares. Por exemplo, aquela do galo cocorocô é uma beleza. Só poderia ser feita por baiano. Se eu dissesse: “o galo cocorocou...” – Em Ipanema não vejo o galo cocorocar senão longe lá nos morros do Canta Galo. (MELLO, 1976, p. 130).

O êxito de Gil e Caetano nos festivais daria uma guinada vertiginosa em suas carreiras e, ao mesmo tempo, os destacaria, favorecendo-os a pôr em prática as ideias de atualização/modernização da MPB. Gil revelava clareza e objetividade na compreensão de aspectos referentes à difusão da imagem, conforme o panorama daquela época:

[...] Na televisão a condição visual é básica e trouxe a necessidade do artista se defrontar com o público. E veio o cuidado estético, as roupas masculinas,

a maquiagem, a influência da moda, de artistas estrangeiros; e todos os artistas de massa passaram a levar a sério o problema da apresentação. (MELLO, 1976, p. 180).

Apesar da posição e destaque na conjuntura do país, como Campos (1974), Napolitano (2001) e Wisnik (2004) anotam, o campo da MPB em 1967 ainda exibia um quadro quase estagnado, desde a BN e João Gilberto. Caetano falava:

Tenho a impressão que o universo musical movimentava as opiniões, as tendências, mas o contexto geral de música no Brasil, desde João Gilberto, ainda é o mesmo.

[...] Nem a música de participação política, nem a que pretende assumir um sentimento nacional, nem isso e nem aquilo trouxe nada de novo como mudança de estágio. O universo em que essas coisas se movimentam ainda é o mesmo. (MELLO, 1976, pp. 66-67).

Numa análise anterior, e bastante precisa, do momento de polarização (MPB engajada *versus* iê-iê-iê) o poeta concreto Augusto de Campos publicaria o artigo “Da Jovem Guarda a João Gilberto” no *Correio da Manhã* de 30.jun.1966, fazendo, corajosamente, o elogio da Jovem Guarda:

[...] não se pode deixar de reconhecer que a JG, com todas as suas limitações e o seu primarismo, nos ensina uma lição. Não se trata apenas de um problema de moda e de propaganda. Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam deglutir e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o “mass-appeal” com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram, assim, nesse momento, a ser os veiculadores da “informação nova” em matéria de música popular, apanhando a BN desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma, [...] (CAMPOS, 1974, p. 56).

A partir de 1966, o “ano de perplexidade” segundo Torquato¹⁴, as inquietações do próprio Caetano (“a retomada da linha evolutiva”) e de Gil já sinalizavam algo por vir:

[Caetano -] [...] atualmente, a gente sente que algumas dessas discussões nos levaram a uma fome de alguma coisa realmente nova, de viver em outro universo. (MELLO, 1976, p. 67).

[Gil -] Tenho a impressão que a gente pode marcar duas fases distintas já perfeitamente caracterizadas, e uma terceira ainda não caracterizada mas que me parece, deverá surgir dentro em breve como uma coisa realmente separada das outras duas. [...] Me parece que essa preocupação de que alguma coisa deverá acontecer é quase que geral. [...] todos nós achamos que é provável, é quase certo que alguma coisa vai acontecer. [...] Me parece que talvez com o próximo festival, ou pouco após, ou logo depois, deve surgir um novo tipo de música brasileira. (MELLO, 1976, p. 70).

Caetano se mostraria disposto a tentar, como diria em depoimento a Mello (1976), organizar alguma intervenção naquele momento favorável, após o III Festival, em que possuiriam um público em expansão:

De qualquer maneira, acho que tem algumas coisas que eu posso fazer em música, algumas coisas que podem ser importantes pra todo mundo, começo a desconfiar disso. Então estou tentando fazê-las. Se eu conseguir fazer

¹⁴ “1966 foi um ano de perplexidade, quando nós não fizemos nada. [...] Passamos um ano inteiro na maior perplexidade, porque estávamos sentindo que aquela jogada de esquerda festiva musical em que estávamos envolvidos não era mais o quente” (NETO, 2020, pp. 279-80).

alguma coisa que corresponda como acontecimento a esses pensamentos que tenho, bacana. É o que estou tentando. (MELLO, 1976, p. 255).

Nota-se, nas letras das canções compostas por Gil no início da carreira (1965-1967), a ausência da temática negra ou do pertencimento étnico-racial. Embora aborde aspectos significativos do espaço rural - cantadores/violeiros/povo em *Louvação e Roda*; lavradores resistentes e ativos em *Viramundo*; catolicismo popular em *Procissão* -, a questão de raça, classe ou cultura negra não aparece nas canções de então. É o universo cantado por Gonzagão, um mundo provinciano, rural e nordestino, pobre e simples, que inspira sua obra inicial, ao lado do universo caymmíco-amadiano que conheceu já em Salvador. Na obra da época, embora os personagens e a paisagem se vinculem à rica e potente cultura popular afrobaiana e nordestina, não há canções com temas negros, à exceção de *Marginália II*, no isolado verso de Torquato Neto - “*negra solidão*” -, ao inventariar as mazelas nacionais em 1967, e de *Batmakumba*,¹⁵ a única canção que aborda o tema por meio de um experimento formal já orientado pelo Tropicalismo (1968) e inspirado pela poesia concreta e pela antropofagia oswaldiana (*cf.* o “bárbaro tecnizado”).

Salvador dos anos 1950 era uma cidade negra, diferente de Ituaçu, onde seu pai exercia a medicina e não havia candomblé. A religiosidade africana, apesar de impregnar a cultura popular e ser reverenciada por intelectuais (Amado, Verger, Caymmi, Carybé etc.), era marginalizada e discriminada¹⁶. Só na metade dos anos 1970, pós-exílio¹⁷, Gil conheceria esse universo: “*a primeira vez que entrei num terreiro de candomblé foi quando voltei de Londres*” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 51). Em 1969, entrevistado por Odete Lara em Pesaro, Itália, Gil abordaria a questão da consciência de pertencimento étnico-racial:

Não sou um cara incluído no que se chama de ‘consciência da nacionalidade negra’. Na verdade, nunca senti o problema da marginalização do negro. Nunca fui obrigado a uma tomada de consciência das diferenças entre o negro e o branco. [...] sempre fui, no Brasil, uma pessoa pertencente à classe média alta e sempre tive acesso a coisas que brancos [...] têm”. (LARA, 1969, p. 3).

¹⁵ A grafia da música *Batmacumba* com a letra K ocorreria logo após sua feitura, ao perceberem que os versos definiam a forma do “K”, como asas (menção ao homem-morcego das HQ), por efeito da supressão das sílabas finais dos versos até à primeira sílaba da primeira palavra (“Ba”), daí retomando as sílabas anteriormente retiradas.

¹⁶ O candomblé e outras religiões afro-brasileiras eram obrigadas a registrar-se na Delegacia de Jogos e Costumes da SSP da Bahia, a quem solicitavam licenças para baterem seus tambores durante os rituais. Só em 1976, o Decreto-lei nº 25.095 os desobrigaria de tal sujeição.

¹⁷ Marco no processo de conscientização de sua negritude, a viagem de Gil à África, para o II Festival de Arte e Cultura Negra, em Lagos, na Nigéria, só ocorreria em 1977, posterior à época analisada. As músicas *Refavela*, *Babá Alapalá*, *Balafon*, *Patuscada de Ghandi*, além da música do bloco afro baiano Ilê Ayê (Paulinho Camafeu), de alguma forma, abordam aspectos das culturas e sociabilidades negras no Brasil, em momento crucial de politização da negritude (LP *Refavela*).

O *engajamento* de Gil - e do Grupo Baiano – assumiria, com a explosão do tropicalismo, contornos mais distantes do engajamento-militante da estética do “nacional-popular”. Se o primeiro LP de Gil, *Louvação*, gravado em 1966, mas só lançado em 1967, já não representava exatamente as ideias do autor, seu repertório, no entanto, ainda se alinhava ao *engajamento* típico da MPB de então, apesar de certa divergência de ênfase e enfoque, como em *Lunik 9*, em que a empatia com o avanço tecnológico convive com o lamento nostálgico-romântico do eu lírico sobre a finitude das noites de luar. Já em 1967, à descoberta da força do público jovem-universitário durante a temporada em Recife, que propiciaria o encontro com a Banda de Pífanos de Caruaru, se somaria a influência dos Beatles, sobretudo o impacto provocado pelo LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. As letras das novas músicas criadas a partir daí, revelariam e conduziriam a um novo padrão de *engajamento*, mais complexo e difícil, com procedimentos críticos mais radicais - alegorias, paródias, pastiches, paráfrases e citações -, sem abrir mão do humor e sem perder a contundência das justaposições, superposições e condensações de símbolos nacionais.

Referências

- CÂMARA, I. Caetano, Ele mesmo. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 16.jun.1967, Espetáculos, Caderno Segundo Tempo, p. 4.
- CAMPOS, A. de. *O Balanço da bossa e outras bossas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COELHO, F. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COELHO, F. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, p. 129-146, 2002.
- COHN, S.; COELHO, F. (orgs.). *Tropicália*. 2 ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, 1998, nº35.
- DEBATE. Que caminhos seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 7, pp. 375-385, maio 1966.
- DUARTE, P. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- GALVÃO, W. MMPB: uma análise ideológica. *Sacos de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GIL, G.; ZAPPA, R. (org.). *Gilberto bem perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- GIL espera tranquilo por outra vaia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04.out.1967.
- GRILO, G. Gilberto Gil, de Viola e Violência. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 21.mai.1967, Caderno Segundo Tempo, p. 8.
- KALILI, N. A nova escola do samba. *Realidade*, São Paulo, ano 1, nº 8, pp. 116-125, novembro, 1966.
- LARA, O. Gil-Berto-Gil. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 16, p. 3, out.,1969.

LIMA, M. *Marginália: arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

LOBO, F. De olho na TV. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 17.mai.1967, Caderno Segundo Tempo, p. 4.

MELLO, J. (Zuza) de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124. 2001.

NETO, T. Lembranças Tropicalistas. *Cadernos de Música*, Rio de Janeiro, nº 0, pp. 279-80, 2020.

NETO, T. Cordiais Saudações. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 07.mar.1967a, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. Gil prepara “Louvação”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 08.mar.1967b, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. Uma História do Samba. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 07.abr.1967c, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. Gilberto Gil, o Campeão. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 13.abr.1967d, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. Nosso Grande Otelo. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 9.mai.1967e, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. Noticiário. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 16.mai.1967f, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. O elepê de Gil. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 19.mai.1967g, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. Prá quem não gosta de Chico. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 20.mai.1967h, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. Três tópicos. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 23.mai.1967i, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. A tal “Frente Única”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 12.ago.1967j, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. Geral e Geral. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 26.ago.1967k, Caderno Segundo Tempo, p.4.

NETO, T. O samba acabou? *O Sol*, Rio de Janeiro, 27.set.1967m, p. 6.

NETO, T. O dono do Sucesso. *O Sol*, Rio de Janeiro, 01.out.1967n, p. 7.

O GLOBO. Entrevista Gilberto Gil. Rio de Janeiro, 27.mai.1967.

OLIVEIRA, O. Ensaio sobre a Barbárie: a ditadura militar e a resistência musical no tropicalismo dos anos 1960. *Anais do XIII Colóquio Nacional e VI Internacional do Museu Pedagógico – UESB*. 2019.

RENNÓ, C. *Gilberto Gil - todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARTRE, J-P. *O Que é literatura?* 3ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

TATIT, L. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

TELLES, J. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: WISNIK, José. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004. pp. 197-211.

ZINCONI, R. *Aqui é o fim do mundo: tropicalia e desenvolvimento dependente no Brasil*. Rio de Janeiro: GZ Editora, 2017.