A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna "Música Popular", de Torquato Neto

Frederico Coelho

1. Movimentos culturais e memória

Estudar a produção cultural de um determinado período é tarefa das mais difíceis para o historiador, já que ele deve levar em conta a trajetória dos criadores culturais, as suas motivações intelectuais e artísticas, as suas obras e escritos, a forma como essas obras circulavam dentro do seu campo de atuação, sua relação com o mercado etc. Mas, além de ter que dar conta do momento histórico em que se produziu tal movimento cultural, o historiador tem a função, às vezes mais importante do que o registro do momento, de perpetuar – de forma crítica – sua

Nota: Este artigo é o desdobramento de algumas questões levantadas na minha dissertação de mestrado intitulada "Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70", defendida em março de 2002, no departamento de História Social do IFCS/UFRJ. Agradeço aqui a colaboração estreita e valiosa da professora Santuza Cambraia Naves pelas discussões e incentivo na feitura deste trabalho.

existência passada e seus legados para as futuras gerações na memória das sociedades.

A manutenção da importância de alguns movimentos em detrimento de outros passa a ser, assim, uma questão central nessa dinâmica. Muitas vezes, a supervalorização de um determinado momento histórico ou de uma trajetória específica pode obliterar, ou praticamente deixar no esquecimento, outros eventos que lhes foram contemporâneos. Ou seja, às vezes, a relevância dada à narrativa de um determinado movimento cultural é tamanha que faz com que outros movimentos tornem-se meras conseqüências ou pés-de-página de um primeiro. Esse expediente se deve a um processo de escrita da história que chamamos de *canonização*, a qual ocorre a partir de uma centralização extremada, e às vezes acrítica, da memória de alguns movimentos, nomes e eventos ocorridos no campo cultural brasileiro, valorizando-os em demasia, na mesma proporção em que se desvalorizam outras produções contemporâneas. Constitui-se assim um "consenso" sobre temas e eventos que deveriam ser vistos principalmente pela ótica do conflito criativo, aspecto fundamental para a elaboração de qualquer movimento cultural.

Um bom exemplo desse procedimento problemático no interior de nossa produção historiográfica é encontrado nas pesquisas relacionadas à história cultural brasileira do período entre 1960 e 1970. Ao analisarmos variados trabalhos sobre esse período, percebemos a formação de uma historiografia baseada em uma espécie de acordo sobre um "espírito de época" transformador, que enquadra e torna homogênea uma produção cultural brasileira cujas clivagens e matizes eram das mais diversas e conflituosas. A escolha renitente de determinados objetos de estudo termina por tirar de outros objetos suas especificidades, fornecendo-lhes um sentido que só é compreensível a partir da sua relação com tal grande evento ou trajetória marcante.

Quando se examina a bibliografia existente sobre a história da produção cultural dos anos 60 e 70 no Brasil, vemos que é no campo da música popular – cuja importância, nesse período, como *locus* da reflexão cultural do país é inegável – que se encontra um dos melhores exemplos para essa discussão. E é com o tropicalismo – um movimento amplo e influente em diversos campos de ação – que essa prática se destaca.

Analisando os principais trabalhos sobre o tema, vemos que sua história se impõe como epicentro de toda uma época, junto com a trajetória pessoal de seus principais nomes. Até hoje se buscam influências tropicalistas em trabalhos contemporâneos ou se renovam as investidas sobre tal manancial de inovação cultural para as futuras gerações do país. De qualidade inegável – não são os aspectos estéticos de cada produção cultural que estão aqui em jogo –, o tropicalismo e suas músicas acabaram por se transformar – assim como seus integrantes

– em uma espécie de oráculo da modernidade cultural brasileira para pesquisadores em geral.

Tratando especificamente do ponto de vista historiográfico, o tropicalismo, como tema de pesquisa, suscita uma constante reiteração de questões e argumentos, transformando-se em uma história contada diversas vezes, com pequenas nuanças de personagens e eventos. A documentação e as fontes utilizadas são, com raras exceções, similares e criam um círculo vicioso de referências. As argumentações divergem apenas quando o assunto é o sentido estético do tropicalismo ou quando se discute se o movimento foi uma "explosão" ou um "surto" na cultura nacional. Quando o tema porém é a sua história, não encontramos diferenças de ponto de vista entre os autores. Na maioria das vezes, os trabalhos sobre o tropicalismo são feitos a partir de um processo em que, nas palavras dos historiadores Marcos Napolitano e Mariana Villaça, "a fala das fontes acaba por se confundir com a própria historicidade" (Napolitano e Villaça, 1998).[1]

Mesmo com curtíssima duração – os anos 1967 e 1968 – a história de ascensão e queda do movimento é conhecida por todos nós: festivais da canção, polêmicas com as esquerdas da época, prisões após o AI-5, exílios para Londres – e as principais características do movimento –, a carnavalização, a busca do excesso estético, o uso estratégico da cultura de massa e a inovação formal na música popular.[2]

Mas essa é apenas uma história entre outras que podem ser contadas se mudarmos o foco de interesse sobre o tropicalismo e sua formação na música popular e na cultura brasileira em geral.

2. O tropicalismo musical e suas versões

Existe para a historiografia uma espécie de "santíssima trindade tropicalista", que é repetida e aceita como legítima fundadora do movimento. Essa trindade, composta por nomes e obras como Glauber Rocha e o filme *Terra em transe*, José Celso Martinez e a peça *O rei da vela* e Caetano Veloso com sua música *Tropicália*, é construída a partir de uma sobreposição de elementos estéticos comuns a tais trabalhos – basicamente, uma visão crítica das contradições presentes no processo de modernização da sociedade brasileira. Apesar de existir uma influência direta da obra de Glauber sobre José Celso e Caetano Veloso (reconhecida na época por ambos), nunca se questionou a forma como tal relação se deu e como se organizou tal movimento para além das "coincidências históricas" de serem radicais em sua proposta estética e de terem sido divulgados no mesmo ano de 1967.

Seguindo essa perspectiva, a partir desse ano a relação criada entre esses nomes produziria um evento histórico que iria se tornar um dos principais temas dos estudos sobre a cultura brasileira. Essa centralidade temática e as constantes referências feitas ao tropicalismo e a seus desdobramentos na cultura brasileira contemporânea podem ser conferidas na grande quantidade de trabalhos, artigos e comentários acadêmicos e não-acadêmicos publicados sobre o tema ao longo dos últimos 30 anos.[3]

Esse exemplo paradigmático de estudo da nossa produção cultural contemporânea demonstra que a ênfase excessiva no tropicalismo musical acaba obscurecendo e "amarrando" outros movimentos que dialogaram de alguma forma com sua produção – como é o caso da cultura marginal, classificada de forma apressada, em vários trabalhos, como *pós-tropicalismo* – ou supervalorizando certas relações e trajetórias – como ocorre nessa associação quase automática que se fez entre as obras de Glauber Rocha, José Celso Martinez e Caetano Veloso. Livros já clássicos ou mais recentes sobre o tema se inserem nesse ponto de vista, ao fundarem a relação "natural" entre o tropicalismo musical e outros movimentos da época – este é o caso dos trabalhos mais antigos – ou personalizarem a história inteira de um movimento em letras de música ou dados biográficos dos seus principais compositores – este é o caso dos mais recentes.

Outro ponto a destacar – e talvez este seja o mais relevante – é que tal procedimento dificulta a problematização de um evento histórico rico como o tropicalismo e seus corolários no campo cultural brasileiro. A existência de um cânone bem erigido e cultivado por outras gerações acabou por inibir os pesquisadores na busca de novas fontes e outras trajetórias relevantes do período para se entender o evento. A existência de uma *verdade* sobre a história de um movimento cultural deve ser questionada permanentemente, e outras fontes devem ser utilizadas, inclusive para entendermos como se deu tal processo de canonização.

No intuito de deslocar tais questões, fontes e personagens que sempre estiveram no centro desse debate, vamos apontar outros caminhos, geralmente obliterados ou subaproveitados nos demais trabalhos. Assim, o estudo das trajetórias "consagradas" de artistas, como os compositores e cantores baianos, é substituído aqui por uma breve análise da trajetória de outro nome ativo do movimento, o compositor e poeta piauiense Torquato Neto. É importante esclarecer que a intenção do artigo não é a de "substituir os heróis". Não se trata de tentar simplesmente valorizar alguns nomes em detrimento de outros, ou de restabelecer "uma verdade", e sim de ampliar as suas possibilidades de estudo, trazendo outros olhares e memórias para sua história. Estudar esse período a partir de fontes deixadas em segundo plano certamente enriquecerá o debate sobre o tema.

3. Organizando o movimento em 1967

O estudo da atuação de Torquato Neto na imprensa e nos embates culturais dos anos 1960 e 1970 nos leva a compreender melhor a sua trajetória artística e a questionar o peso excessivo que se costuma dar às figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil na articulação do movimento tropicalista. Assim, a história do tropicalismo pode ir além do famoso trajeto que se inicia nos festivais da Record com os músicos citados, em outubro de 1967, e termina no exílio deles em 1969.[4] Pensando a trajetória de Torquato, podemos conceber outros caminhos e confrontos para uma história contada *ad nauseum*.

Nas clássicas entrevistas concedidas pelos compositores tropicalistas ao poeta Augusto Campos – na época crítico de música popular –, Torquato participa apenas como comentarista da entrevista concedida por Gilberto Gil. Uma de suas intervenções, apesar de sempre citada, geralmente passa desapercebida em seu valor para o estudo do tema. Aproveitando a deixa de Gil sobre a importância da "preocupação entusiasmada pela produção do novo", Torquato afirma:

> Eu estava sugerindo até, ontem, conversando com 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 sendo postas em termos de Grupo Baiano, de movimento (...). (apud Campos, 1993: 193)

Este talvez seja um dos únicos exemplos de afirmação, por parte dos compositores, da intenção de se fazer um movimento coletivo, uma intervenção de um grupo de agentes culturais em uma dada situação histórica do país. Torquato, nesse trecho, desnuda um dos momentos centrais do tropicalismo musical. Era dia 6 de abril de 1968 e, um dia antes, ele conversara com Gil sobre a possibilidade de assumir algo que antes não existia nem como proposta nem como idéia embrionária (a feitura de um disco-manifesto). Sua participação no movimento, nesse sentido, não se restringia a compor algumas músicas com Caetano e Gil. O disco-manifesto, ao qual Torquato se refere ainda como projeto, foi o fundamental *Tropicália ou panis et circenses*, lançado no segundo semestre de 1968. E os comentários e questões colocados sobre seus trabalhos foram os artigos de Nelson Motta, Afonso Romano de Sant'Anna e outros sobre o "movimento tropicalista" que surgia para muitos na produção cultural brasileira da época.[5] Torquato estava, então, ratificando a necessidade de os músicos organizarem algo que já estava existindo para além deles, desde 1967.

A partir dessa proposta de "descentralização" no estudo sobre o tropicalismo, sugerimos dar a devida atenção a uma das melhores fontes para o entendi-

mento da formação desse momento do movimento tropicalista no campo da música popular. Fonte essa que é curiosamente uma das menos utilizadas até hoje pelos pesquisadores em geral (ou, ao menos, nunca é citada). Entre março e outubro de 1967, quando ainda era "apenas" um jornalista tentando se firmar no jornalismo e na música popular brasileira, Torquato Neto escreveu a coluna de crítica musical intitulada "Música Popular" para o suplemento cultural do *Jornal dos Sports*, ao lado de colunistas como Mister Eco, Fernando Lobo e Isabel Câmara. Suas colunas retrataram fielmente as transformações na música popular brasileira nesse período, pois, além de jornalista, Torquato era também participante direto dos fatos por ele narrados ou discutidos.

As colunas, quase diárias, foram contemporâneas das mudanças que o grupo baiano, com a ajuda de Torquato, suscitava na música popular. São fontes que mostram passo a passo um momento-chave da formação musical brasileira, narrando a crítica aos esquemas saturados dos festivais, a dança das cadeiras em programas de televisão dedicados à música popular, a percepção do surgimento de uma indústria cultural de massa etc. No caso mais específico da trajetória do próprio Torquato, as colunas do *Jornal dos Sports* são fundamentais para entendermos o papel que ele desempenhou, com sua "formação tropicalista", ao longo de 1967, e toda a conseqüência dessa trajetória para a dinâmica do movimento musical tropicalista.

A reivindicação de um destaque para essa trajetória em relação à memória do tropicalismo já traz de início um problema: apesar de ser o compositor das letras-manifestos do movimento (como "Geléia geral" e "Marginália II") e de ter participado dos momentos-chave do movimento, sua participação é por muitos considerada apenas um apêndice da trajetória dos compositores baianos. Geralmente, a memória de Torquato Neto permanece aprisionada na sua trajetória de poeta marginal e suicida (ele se mata em novembro de 1972), supervalorizado-se uma trajetória de *maldito* em contraposição aos seus anos de criação tropicalista na música popular. Como ele era compositor, não se apresentava em festivais ou na televisão, e não se tornou um ídolo das massas nos tempos tropicalistas. Sua figura virou um refém de seus anos subseqüentes ao movimento, em que já buscava outros registros de trabalho e outras formas de reflexão não restritas à música popular.

Resumindo sua história, Torquato era piauiense e, aos 15 anos (em 1960), foi mandado pelos pais para Salvador para estudar, ficando sob a responsabilidade da família do poeta baiano Duda Machado.[6] Morando lá por três anos (de 1960 a 1963), já se tornou conhecido, pelas turmas e rodas culturais da cidade, como um bom poeta e grande conhecedor de literatura brasileira. Durante o tempo que passou na capital baiana, Torquato fez amizade com os jovens que formariam mais tarde o chamado "grupo baiano" (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé,

Bethânia e Gal Costa). Além dos músicos, Torquato se aproximou também de José Carlos Capinam. Veio para o Rio de Janeiro em 1964, e aqui se estabilizou profissionalmente a partir do jornalismo. Com a vinda definitiva de Caetano e Gil para o eixo Rio/São Paulo, em 1966, Torquato, já com quase três anos de residência fixa no Rio e exercendo o jornalismo como profissão, reencontrou os músicos e tornou-se, em poucos anos, um compositor de talento. No mesmo ano, começou a compor parcerias com Edu Lobo e Geraldo Vandré, além de Gil, Capinam e Caetano. Em 1967, passou a assinar as colunas no *Jornal dos Sports*.

Essas colunas trazem novos subsídios para analisarmos algumas questões sobre a dinâmica da música popular brasileira da época. As opiniões e críticas musicais de Torquato foram claramente marcadas por duas fases, as quais estão diretamente relacionadas aos eventos que ocorreram entre março e outubro de 1967 e resultaram no tropicalismo musical. Nessas duas fases, as posições assumidas pelo futuro defensor da permanente inovação estética no campo cultural brasileiro eram contrastantes. Em um primeiro momento, entre maio e julho, Torquato foi um típico representante dos jovens urbanos do país, com formação universitária e experiências culturais lastreadas pelo nacionalismo e pelo intelectualismo de esquerda da primeira metade dos anos 60. Ao contrário do Torquato que todos conhecem – libertário e antenado com o rock e a música internacional de sua época –, criticava com veemência as músicas de inspiração americana, não aceitava a igualdade entre públicos e demonstrava certa impaciência com as experiências do iê-iê-iê nacional.

Pouco depois, após alguns eventos que começaram a ocorrer entre julho e outubro do mesmo ano, passou a rever as posturas radicais contra as guitarras elétricas e os programas da jovem guarda. Além disso, passou a criticar seguidamente a "ingenuidade" dos músicos da MPB, contrários às transformações que o público universitário e de classe média demandava naqueles tempos de crescimento da indústria cultural. Eram sinais dos contatos cada vez mais intensos com Gil, Capinam, Rogério Duarte e Caetano Veloso.

Essas duas posturas de Torquato são pontos praticamente inexplorados, que nos permitem analisar de outros ângulos o tropicalismo e, em certa medida, enriquecer a história do movimento. Efetuando um breve exame das colunas jornalísticas de Torquato ao longo de 1967, daremos destaque a um *corpus* de fontes pouco exploradas. O intuito é dar ao pesquisador a possibilidade de entender o movimento tropicalista para além de um simples corte biográfico sobre o tema, privilegiando, de maneira diferente, aspectos da história intelectual do movimento. Além disso, Torquato conciliava os ofícios de jornalista e compositor, e fazia parte dos chamados "intelectuais" do tropicalismo musical. Viveu como poucos o radicalismo de uma época, partindo do tropicalismo musical

promovido no âmbito da música popular para uma produção estética mais ampla contida nos trabalhos ligados, a partir de 1968, à idéia de *marginália*.

A maior vantagem de se analisar brevemente o tropicalismo através desses artigos é compreender a trajetória de Torquato Neto, dentro do movimento, a partir do que ele produziu, e não necessariamente do que ele viveu. É na sua prática social – e não nas suas letras, por exemplo – que se efetiva uma história do tropicalismo para além da trajetória musical de seus principais intérpretes. Além desse período como colunista do *Jornal dos Sports*, Torquato deixou narrativas em outros jornais, cartas e textos esparsos, que nos servem de base para entendermos todas as movimentações da época: das críticas ferrenhas contra o iê-iê-iê e seu público e de sua defesa assumida da "boa música popular", o crítico (e o compositor) passou a desferir seus ataques frontais aos conservadores e defensores das raízes populares que ele outrora defendera.

Sobre essa primeira mudança brusca de Torquato, Caetano Veloso comenta, em *Verdade tropical*, que "não foi sem desconfiança que Torquato recebeu as primeiras notícias de que nós nos empenharíamos em subverter o ambiente da MPB" (Veloso, 1997: 141). Mas em pouco tempo – após conversas e ações práticas, como o roteiro escrito a seis mãos por ele, Gil e Caetano para o programa apresentado por Gil no *Frente Ampla da Música Popular Brasileira* (que foi ao ar em 24 de julho de 1967) – Caetano afirma que

> na altura das reuniões de catequese organizadas por Gil, Torquato já tinha aderido ao ideário transformador: os Beatles, Roberto Carlos, o programa do Chacrinha, o contato direto com as formas cruas de expressão rural do nordeste – tudo isso Torquato já tinha digerido e metabolizado com espontaneidade suficiente para deixar entrever sua apreensão da totalidade do corpo de idéias que defendíamos. (Veloso, 1997: 141)

E vai além: "A partir de então sua concordância com o projeto passou a ser orgânica, e se algo podia parecer preocupante era justamente sua tendência a aferrar-se aos novos princípios como dogmas e a desprezar antigos modelos com demasiada ferocidade" (Veloso: 1997: 142).

Ao entendermos essa mudança de atitude de Torquato Neto, poderemos analisar mais detidamente a sua participação no tropicalismo musical como uma figura atuante. Assim como os músicos baianos, ele participou dos movimentos coletivos que fundaram o tropicalismo, assumindo uma espécie de "liderança intelectual" ao lado de Capinam e Rogério Duarte. Em mais uma citação de Caetano, as diferenças entre os músicos do grupo baiano e os chamados intelectuais do movimento ficam claras: "Dois grupos se sobrepunham, numa interseção. De um lado, os que viriam a ser os tropicalistas (grupo que aí incluía

Torquato, Capinam e Rogério – e em breve incluía um grande número de cariocas e paulistas) e, de outro, aquele que já era conhecido no Rio como o 'grupo baiano'" (Veloso, 1997: 147-8).

As afirmações de Caetano Veloso corroboram a divisão entre um grupo que se envolve diretamente com as demandas de inovação estética da cultura brasileira ("os tropicalistas", segundo Caetano) e outro que se envolve na busca de um espaço de ação e inovação no cenário musical brasileiro (o "grupo baiano"). Ambas as frentes atuaram lado a lado nos anos de 1967/68. Torquato participou ativamente de seus conflitos através de sua coluna.

4. Torquato Neto e a "Música Popular"

Na sua coluna do *Jornal dos Sports*, o primeiro posicionamento – conservador – de Torquato, ao lado dos novos talentos que surgiam e fundavam as bases da MPB, era perfeitamente compreensível. A rede de compositores e intérpretes que se formava no Rio de Janeiro e em São Paulo – muitos com a mesma idade e com um círculo de amizades em comum – propiciava um ambiente de trabalho em que trocas de letras, conversas informais e reuniões eram constantes. Além disso, a qualidade inquestionável das músicas e a importância que o assunto tinha na época faziam da MPB um tema de fácil defesa, caso fosse maculada ou atacada por "forças estranhas". Torquato era, além de colunista, amigo próximo e parceiro de vários músicos, como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Nos artigos do primeiro semestre de 1967, suas opiniões sobre o iê-iê-iê eram na maior parte pejorativas e aplicavam a relação – muito comum na época – "público universitário/inteligência e refinamento estético *versus* público de iê-iê-iê/alienação e comercialismo". Em colunas cujos assuntos eram simples discussões sobre capas e contracapas de discos lançados ou notas sobre as atrações musicais da noite carioca, Torquato era tão virulento contra o iê-iê-iê quanto seria, anos mais tarde, na crítica aos trabalhos de cineastas como Antônio Calmon e Gustavo Dahl.

Na coluna "Capa e contracapa (fim)", publicada em 11 de maio de 1967, Torquato bate forte no público da jovem guarda. Para criticar as gravadoras e seus capistas, que aboliam textos informativos em prol de fotografias insossas, ele afirma que "um disco dos 'Brazilian Bitles', de Renato e seus Blue Caps, de Ronnie Von, de Vanderléa (ufa!), precisa de texto na contracapa? Para quem ler? Se o público dessa gente às vezes nem sabe ler... E, quando acerta, prefere outra foto dos seus 'ídolos'?" (Neto, 1967a).

Já nas colunas "Geral" (31 de maio) e "Oito notícias" (7 de junho), Torquato insiste nas críticas através de comentários jocosos contra Sérgio Cabral,

na época diretor artístico do Teatro Casa Grande. Sobre a apresentação de um "grupo de iê-iê-iê" na casa, ele afirma na primeira coluna que "sábado último, minutos antes do show da Tuca, a direção artística daquele excelente café-concerto surpreendeu a todos os presentes apresentando um conjunto de iê-iê-iê dos mais barulhentos e enfezados. Será um sintoma?" (Neto, 1967b). E, na outra coluna:

> A Casa Grande anunciando ter contratado, para representações semanais, um conjunto norte-americano de iê-iê-iê. Não precisava, mas enfim deve ser melhorzinho que esses todos que andam por aí, enchendo a paciência de quem acha que música não é apenas guitarras barulhentas, harmonias primárias e melodias chinfrins. Mas mesmo assim Sérgio [Cabral], não precisava... (Neto, 1967c)

Essa postura anti-iê-iê-iê torna-se compreensível na medida em que sabemos que Torquato fazia parte de um grupo de músicos, intérpretes e compositores que buscava a hegemonia no campo musical brasileiro da época e que ainda se sentia ameaçado pelo sucesso de vendas e público dos "iê-iê-iês chinfrins". Mesmo com suas nuanças, engajados e "emepebistas" em geral disputavam espaço com o comercialismo dos ídolos populares da jovem guarda. Abonar o nivelamento por baixo de capas e contracapas e a divisão dos espaços de show reservados até aquele momento para a MPB era uma atitude que iria contra sua própria formação intelectual e profissional (como compositor). Mais: iria contra seus pares e seu espaço assegurado dentro das hostes da música popular.

Mas, em um segundo plano, é difícil entender como alguém que viria a ser basicamente um libertário pôde expressar de forma tão direta as opiniões elitistas de uma parcela da juventude brasileira da época. Ser contra o iê-iê-iê não era o que espantava na atitude de Torquato, e sim a sua virulência. A ferocidade referida por Caetano Veloso aparece aqui sendo praticada contra a jovem guarda. Ela persiste até o convencimento, a partir das reuniões com os baianos, de que era ali que residia o dado do "novo", da nova informação musical brasileira da época. Era ali que se encontrava o fim do "bom-mocismo" e da camaradagem no seio da MPB.

Um primeiro ponto a ser destacado é que os ataques de Torquato à jovem guarda são a prova clara de que o tropicalismo musical não foi um simples passo dado a partir da sensibilidade de A ou B. Foi, isso sim, um processo complexo que, em trajetórias como as de Torquato e José Carlos Capinam, por exemplo, demandaram acertos com o passado e resultaram em rupturas com personagens e opiniões pessoais cultivadas ao longo dos anos 60. Se Caetano Veloso passou a ouvir Roberto Carlos e Vanderléa por causa das dicas de Maria Bethânia, incor-

porando tal audição ao seu repertório rapidamente, Torquato se convenceu a ouvi-los, ao que tudo indica, apenas por vislumbrar neles um foco desestabilizador do cenário bipolar e estreito entre engajados/alienados na música popular. A jovem guarda, apesar de aparecer na história como uma das bases do tropicalismo, não foi vista por todos os seus participantes como algo positivo desde o princípio.

As mudanças nessa mesma música popular brasileira continuaram ocorrendo ao longo de 1967, mesmo com os protestos dos "antiimperialistas" e de grandes nomes da MPB (é interessante notar que Torquato nunca usava o nacionalismo como base das suas críticas, e sim a pobreza estética das músicas da jovem guarda). Por conta de uma viagem para Pernambuco com Guilherme Araújo, então seu empresário, o músico Gilberto Gil iniciou uma verdadeira cruzada na busca da ampliação das bases musicais do país.[7] Influenciado pelos ritmos regionais nordestinos vistos *in loco* (como a Banda de Pífaros de Caruaru) e pelas novas experiências sonoras dos Beatles (que acabavam de lançar o revolucionário disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*), Gil resolveu propor aos seus pares (Caetano Veloso e Torquato Neto inclusive) uma renovação estética e até mesmo prática na produção musical da época. Sugeriu que era hora de perceberem que seu público era constituído por consumidores cada vez mais exigentes frente à expansão da indústria cultural que nascia a passos largos no país e que os músicos, como produtores de objetos culturais feitos "para o consumo de massas", deveriam adequar-se aos novos tempos, linguagens e possibilidades de trabalho.

Essas propostas foram feitas formalmente em poucas reuniões convocadas por Gil ainda no primeiro semestre de 1967 com diversos convidados, como Edu Lobo, Chico Buarque, Dori Caymmi, Sérgio Ricardo e Francis Hime, entre outros. Tais reuniões foram comentadas por alguns participantes, como Torquato Neto (em uma das colunas publicadas do *Jornal dos Sports*) e Caetano Veloso (1997: 132), e por pesquisadores, como Carlos Calado (1997: 110). Em todos os comentários sobre essas reuniões, ficam claras as recusas e antagonismos que surgem entre Gil, Caetano e o próprio Torquato, de um lado, e os demais compositores, de outro. A demarcação entre a música popular brasileira "de qualidade" e a "música jovem e colonizada" ainda era válida, e qualquer discussão que envolvesse as "massas" era levada para o lado das "massas operárias" e não para o da "sociedade de massas".

As idéias de Gil foram prontamente rechaçadas por parte dos presentes, e o "grupo baiano" começou a se fechar neste momento. Torquato, participante das reuniões ao lado de Capinam, passou para sua coluna as impressões sobre tais movimentações da música popular, alinhando-se com as experiências sonoras dos baianos. Se, no primeiro momento de sua coluna, ele ainda mantinha uma

relação de companheirismo com os músicos da MPB, após essas reuniões essa situação de união mudou drasticamente. Era o jornalista narrando de forma fragmentada para seu público o processo de formação do movimento tropicalista na música popular – mesmo que nem o próprio colunista concebesse tal movimentação.

Na coluna "Vai fazer um ano!", de 13 de julho de 1967, Torquato já deixava claros seus protestos à reação de seus amigos compositores nas reuniões e discussões em torno da proposta de Gil. A coluna versava sobre os avisos que o colunista afirmava estar dando havia um ano, desde o estouro de músicas como "A banda" e "Disparada". Torquato não agüentava as repetições de "fórmulas" que qualquer sucesso de festival causava na MPB. Esse erro, às vezes, era cometido até mesmo pelos grandes talentos da época que, buscando defender um *status quo* de qualidade e hegemonia intelectual dentro da música popular, terminavam por paralisar alguns avanços possíveis nas discussões sobre suas obras – exatamente como Gil, Caetano e seus companheiros propunham nas reuniões.

Utilizando a sua coluna para alertar sobre o erro de tal comportamento, Torquato ressaltava dois pontos que estavam ocorrendo nos domínios da MPB, festivais e programas da Record: a desunião da "classe" dos músicos (se remetendo à cisão "MPB" versus "música jovem") e o erro de julgamento dos "engajados" em relação ao seu próprio público. Sobre o primeiro ponto Torquato afirma que

> as pessoas se reúnem e discutem o problema. Mas os entendimentos não chegam a ultrapassar um círculo muito limitado de cinco, seis compositores. Não adianta insistir, devemos ir pra casa e trabalhar sozinhos sem aceitar a lição tão milenar quanto justa de que a união faz a força? Como querem uns e outros lutar contra isso ou aquilo se ninguém se incomoda em lutar a favor de um entendimento comum, que somente ele poderia dar condições para que se fizesse qualquer coisa de dentro pra fora? (Neto, 1967d)

Já sobre o segundo ponto, o aviso torna-se mais firme:

> Até quando vai se ignorar que os universitários e estudantes médios desse país, que é a massa maior de público que dispomos, vivem um outro processo muito significativo de politização, formação cultural etc., etc.? (...) De que adianta – eu quero saber – repisar bobagens neo-realistas em tema de canções para um público que, gradativamente, vai ultrapassando esta fase chinfrim e exigindo de cada um de nós uma resposta à série de perguntas que eles nos fazem? (Neto, 1967d)

O estilo de Torquato é exatamente o mesmo, tanto para atacar o iê-iê-iê quanto para defender novos posicionamentos na música popular. O primeiro

trecho citado confirma sua crítica aos engajados e suas "lutas políticas". Talvez ainda um pouco cético em relação às investidas dos baianos, Torquato procurava também alertar em alguns momentos que todos estavam "no mesmo barco".

Mas, no segundo trecho citado, o colunista demonstra sua clara inclinação para a empreitada de Gil e Caetano. Ao criticar duramente as canções de protesto, chamando-as de "bobagens neo-realistas", ele reitera o argumento de Gil em relação ao público da MPB e às suas mudanças frente aos novos tempos de uma cultura de massa urbana e jovem no país. Era essa face do projeto baiano – o compromisso com a inovação estética de algo que se encontrava ligado à idéia estática de *tradição* na música popular e na cultura brasileira em geral – que levava Torquato Neto a se aliar aos velhos conhecidos, dos tempos de Salvador.

No mesmo mês dessa coluna, julho de 1967, Torquato escreveu, ao lado de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o roteiro que este último apresentaria no programa de televisão da Record intitulado *Frente Ampla da Música Popular Brasileira*. Nesse roteiro, inseriram o que viria a ser chamado mais tarde de "o primeiro ato de sublevação dos baianos": Bethânia, uma das artistas escaladas para o programa, iria cantar, em dueto com o próprio autor, a música "Querem acabar comigo", de Roberto Carlos. Para ratificar a opção estético-musical dos roteiristas, ela cantaria de minissaia, botas de couro e empunhando uma guitarra elétrica. A provocação, que tinha o endereço certo dos engajados e nacionalistas, era explícita. Se lembrarmos do contexto em que o programa *Frente Ampla* foi planejado – crises do *Fino da Bossa*, ascensão do *Jovem Guarda*, discursos inflamados pró-MPB e uma "Marcha contra as guitarras elétricas" – podemos imaginar o impacto que causaria tal apresentação em cadeia nacional.

A idéia foi abortada por um fato emblemático. O músico paraibano Geraldo Vandré, na época também um ídolo popular, conheceu o teor do roteiro antes de o programa ser gravado e exigiu de forma acintosa aos seus autores a retirada do que considerava uma "homenagem" à jovem guarda. Seu argumento era de fundo político, mas extremamente pragmático: após os sucessos de Edu Lobo e Chico Buarque, Vandré imaginava poder ser o próximo a se destacar na mídia da época. E o nacionalismo musical era, para Vandré, indiscutivelmente o estilo que deveria prevalecer naquele momento. Segundo Caetano Veloso (1997: 282), durante esse período o próprio Vandré teria aliciado, sem sucesso, o empresário Guilherme Araújo para que largasse os tropicalistas e trabalhasse apenas com ele.

Essa discussão em torno do roteiro de um programa de televisão indicava como era o ambiente da música popular durante o período em que Torquato escrevia tais colunas. Na coluna intitulada "Geral e geral", de 26 de agosto – um mês após o programa frustrado da Record –, ele aponta para algo que estava por surgir no horizonte radicalizado da música brasileira:

> E no mais o que se vê: 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 ânimos tensos. Não sei não, mas sou capaz de jurar como muita coisa surpreendente está para acontecer pelos terrenos da nossa Música Popular. (Neto, 1967e)

Essas são as primeiras frases da coluna. Logo de início, vemos o alerta para um processo que, em vias de enfrentamento absoluto, começava a demonstrar as fissuras que ocorreriam após outubro daquele ano. Os "gestos caóticos e ânimos tensos" são claramente uma alusão às movimentações de Geraldo Vandré que, após a censura imposta aos baianos no programa da Record (*Frente Ampla*), investiu contra a emissora e seu diretor, Paulinho Machado Carvalho, alegando que ela apoiava os programas de iê-iê-iê mais do que os de música popular. Vandré foi cortado do *cast* da emissora logo após esse enfrentamento. Outros músicos sofreram com esse clima durante esse período. Jorge Ben foi cortado de programas como *O Fino*, por tocar guitarra elétrica no *Jovem Guarda*. Elis Regina, segundo depoimentos da época, afirmara em um programa de televisão que aqueles que estavam a favor da jovem guarda estavam contra ela e, conseqüentemente, contra a MPB (Calado, 1997: 113).

A opção de Torquato, Capinam, Caetano Veloso e Gilberto Gil (principalmente dos dois últimos, nesse primeiro momento) começava a ser estruturada na forma de uma intervenção estética estrategicamente planejada para a eficácia das suas intenções: marcar um espaço de atuação autônomo, romper com o "bom-mocismo" de esquerda e injetar uma certa dose de violência na música popular. Acompanhando um processo de radicalização estética que já vinha sendo posto em prática, desde os anos anteriores, em trajetórias artísticas como as de Hélio Oiticica e Glauber Rocha, os compositores que planejavam o movimento posteriormente chamado de tropicalismo esboçavam a sua versão da ruptura que marcava o cenário cultural brasileiro desde o início dos anos 60. Uma declaração de Caetano Veloso, feita em 20 de agosto de 1967, seis dias antes de Torquato escrever a coluna acima citada e dois meses antes da sua marcante apresentação no Festival da Record, mostra bem os passos firmes que começavam a ser dados em direção às novidades que Torquato sugeria:

> Eu, pessoalmente, sinto necessidade de violência, acho que não dá pé pra gente ficar se acariciando, me sinto mal já de estar sempre ouvindo a gente dizer que o samba é bonito e sempre refaz o nosso espírito. Me sinto meio triste com essas coisas e tenho vontade de violentar isso de alguma maneira, é a única maneira, é a única coisa que me permite suportar e aceitar uma carreira musical (...). A gente tem que passar a vergonha toda pra poder arrebentar as coisas. (apud Homero de Mello, 1976 : 256)

Esse era o espírito que insuflava os compositores baianos para o Festival de 1967. Ao começarem as movimentações das suas apresentações de outubro, no 3º Festival da Record, Gil e Caetano, através do seu empresário Guilherme Araújo, já deixavam pelos jornais alguns rastros de suas bombásticas apresentações. Esse adjetivo é adequado na medida em que a simples presença dos grupos Beat Boys e Mutantes nos palcos, e a simples menção do uso de guitarras elétricas e arranjos nos moldes dos Beatles causavam repulsa e até mesmos ataques inflamados e rompimento de relações.

Em uma de suas últimas colunas no *Jornal dos Sports*, intitulada "O dono do sucesso" (escrita em outubro), Torquato se refere ao Festival da Record e às canções que seriam apresentadas, ("Domingo no parque", de Gilberto Gil, e "Alegria, alegria", de Caetano Veloso). É interessante repararmos na retórica bélica empregada pelo colunista:

> E está iniciada a guerra. Somente no próximo dia 23 conheceremos as vencedoras. 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. (...) Os "Dragões da Independência do Samba" (também chamados de "os percussores do passado") são contra. Mas isso é outra guerra. (Neto, 1967f)

Ao assumirem tal postura, Torquato, Gil, Capinam e Caetano sabiam que não haveria entendimento ou compreensão por parte de seus parceiros "emepebistas" do Rio de Janeiro. A partir das apresentações de outubro de 1967, iniciava-se toda a movimentação midiática em direção a uma nova temática no campo cultural brasileiro, envolvendo uma ação coletiva por parte de alguns músicos e compositores que visavam à ruptura de certos modelos e parâmetros na música popular brasileira. Em 1968, com o tropicalismo devidamente inaugurado, seus responsáveis acabaram tomando o rumo de São Paulo e assumindo de vez, no campo da música popular, uma postura de enfrentamento diante de certos padrões que imperavam no país naquele momento.

4. O momento de um movimento

Essas colunas de Torquato Neto são fontes que nos mostram como a ascensão do tropicalismo na música popular pode ser entendida a partir de outros pontos e referências. Seus artigos diários retratam a mudança radical que estava sendo efetivada no meio musical brasileiro da época, as cisões que começavam a se tornar incontornáveis e as rupturas que por fim marcaram a trajetória dos compositores tropicalistas. Mostram também que, ao contrário do que a histo-

riografia em geral nos conta, não foi a partir de confluências pacíficas entre trabalhos revolucionários que o movimento tropicalista se formou (como afirmam todos os que apostam na relação Glauber-Zé Celso-Caetano Veloso), e sim a partir de conflitos – pessoais e entre pares – e desencontros. Torquato inicia suas colunas como árduo defensor de Edu Lobo, Vandré e Chico Buarque e termina condenando seus trabalhos e apontando-os como conservadores em relação à proposta de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Os Mutantes, Tom Zé, entre outros. Podemos perceber também que seu deslocamento não se deu necessariamente porque ele viu *Terra em transe* ou porque ouviu as músicas de Roberto e Erasmo Carlos. Cada personagem dessa história traz sua especificidade, sua peculiaridade frente a um momento de transformação mais amplo do que a trajetória de um ou outro nome de destaque do período. Assim, ao questionar as certezas consolidadas sobre o tropicalismo e tentar estender o rol de suas figuras fundadoras e suas conexões e diferenças com os movimentos culturais que lhes são contemporâneos, procuramos buscar alternativas à memória canônica do movimento. Retomando a perspectiva do trabalho de Marcos Napolitano e Mariana Villaça, devemos pensar que "o que se chama de Tropicalismo pode ocultar um conjunto de opções nem sempre convergentes, sinônimo de um conjunto de atitudes e estéticas que nem sempre partiram das mesmas matrizes ou visaram os mesmos objetivos" (Napolitano e Villaça, 1998: 60).

Se pensarmos que o nome Tropicália vem da obra do artista plástico Hélio Oiticica e que, assim como o filme de Glauber Rocha, ele é fruto de uma maturação e reflexão intelectual anterior ao ano de 1967, podemos questionar se o desdobramento desse radicalismo cultural na música popular não foi, nas palavras de um dos seus formuladores (Rogério Duarte) um dos seus principais momentos, mas não o único nem o definitivo momento de transformação desse movimento na cultura brasileira desse período. Ao enxergarmos o tropicalismo no âmbito de um movimento cultural que englobava outras áreas de ação cultural que não se restringem à música popular, suas conseqüências não são exclusivas do campo musical brasileiro, nem terminam com o exílio dos baianos em Londres. Elas continuam na idéia fundadora de *Tropicália*, que permanece presente na obra do próprio Hélio Oiticica e de seus parceiros – Torquato Neto inclusive – ao longo dos anos 70, através da temática da *marginália* ou cultura marginal. Mas isso já é outra história.

Além de Torquato Neto, este artigo poderia ter contemplado outras figuras, como Rogério Duarte, Rogério Duprat ou Guilherme Araújo. Repetindo o que já foi dito, não se tratou aqui de eleger novos heróis. A intenção foi trazer à baila uma fonte poucas vezes estudada, para a análise do tropicalismo em particular, e da música popular brasileira em geral. A questão é justamente tentar mostrar que tais trajetórias e movimentos coletivos são mais complexos e

profícuos do que se demonstra. E que uma história fascinante como a do movimento tropicalista deve ser vista de forma mais ampla e questionadora, enxergando-se conflito, derrotas e idas e vindas onde só se mostram confluências, consensos e vitórias.

Notas

1. Algumas das principais idéias deste trabalho foram suscitadas por esse artigo, cujo intuito fora criticar a forma simplista e mitificadora com que a mídia tratou os 30 anos do tropicalismo em 1997/98.

2. Napolitano e Villaça (1998) trazem à baila, de forma inovadora, o debate historiográfico sobre o tema do tropicalismo. Os autores iniciam seu texto indicando as principais tendências e correntes explicativas do tema. Além dos nomes/eventos famosos, temos a questão da indústria de massa em escala crescente no país e a crise das esquerdas e das vanguardas artísticas, após o golpe de março de 1964, confluindo para um projeto de intervenção sócio-histórica através da cultura nacional. Os autores "clássicos" sobre o tema são Celso Favaretto, Heloísa Buarque de Hollanda, Ismail Xavier (com diversos artigos sobre tropicalismo e cinema), Gilberto Vasconcelos, Silviano Santiago e Roberto Schwarz. Acrescento aqui, além do artigo, outros trabalhos importantes para o estudo do tema, como os de Carlos Calado, Luís Carlos Maciel, Marcelo Ridenti e Pedro Alexandre Sanches.

3. Cf. Naves, Coelho, Bacal e Medeiros (2002).

4. Alguns autores estendem o período do tropicalismo até 1972, incorporando o tempo do exílio dos músicos em Londres. Tal visão, porém, permanece vinculada às trajetórias artísticas e pessoais desses músicos.

5. O artigo "A cruzada tropicalista", de Nelson Motta, foi publicado na coluna "Roda Viva" d'*A Última Hora*, em 5 de fevereiro de 1968; o artigo "Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós!", de Afonso Romano, foi publicado no *Jornal do Brasil*, no primeiro semestre do mesmo ano.

6. Cf. Machado (1992).

7. Sobre a permanência de Gil em Pernambuco nesse período, cf. o livro *Do frevo ao manguebeat*, de José Telles (2000), principalmente o cap. 8, intitulado "Tropicalismo".

Referências bibliográficas

CALADO, Carlos. 1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical.* São Paulo, 34.

CAMPOS, Augusto (org.). 1993. *Balanço da bossa e outras bossas.* 5ª ed. São Paulo, Perspectiva.

DUARTE, Rogério. 1987. "Momento do movimento". (VVAA) *Tropicália 20 Anos*. São Paulo, SESC.

FAVARETTO, Celso. 1996. *Tropicália: alegria, alegoria*. 2ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. 1980. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo, Brasiliense.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo. 1976. *Música popular brasileira*. São Paulo, Melhoramentos.

MACHADO, Duda. 1992. "Adolescente somava o delírio e a crítica". *Folha de São Paulo*, suplemento "Mais!", 8 de agosto.

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

MONTEIRO, André. 2000. *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*. Rio de Janeiro, Cone Sul.

NAPOLITANO, Marcos F. E. & VILLAÇA, Mariana. 1998. "Tropicalismo: relíquias do Brasil em debate". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n. 35, p.53-75.

NAVES, Santuza C., COELHO, Frederico O., BACAL, Tatiana & MEDEIROS, Thaís. 2002. "Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil", *BIB – Revista Brasileira de Informações Bibliográficas em Ciências Sociais*, n. 51, junho.

NETO, Torquato. 1967a. "Capa e contracapa". *Jornal dos Sports*, coluna "Música Popular", 11 de maio.

———. 1967b. "Geral". *Jornal dos Sports*, coluna "Música Popular", 31 de maio.

———. 1967c. "Oito notícias". *Jornal dos Sports*, coluna "Música Popular", 7 de junho.

———. 1967d. "Vai fazer um ano!". *Jornal dos Sports*, coluna "Música Popular", 13 de julho.

———. 1967e. "Geral e geral", *Jornal dos Sports*, coluna "Música Popular", 26 de agosto.

———. 1967f. "O dono do sucesso". *Jornal dos Sports*, coluna "Música Popular", outubro.

RIDENTI, Marcelo. 2000. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record.

SANCHES, Pedro Alexandre. 2000. *A decadência bonita do samba*. São Paulo, Boitempo.

SANTIAGO, Silviano. 1978. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

SCHWARZ, Roberto. 1980. *Pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

VASCONCELLOS, Gilberto. 1977. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal.

VELOSO, Caetano. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo, Companhia das Letras.

(Recebido para publicação em agosto de 2002)