

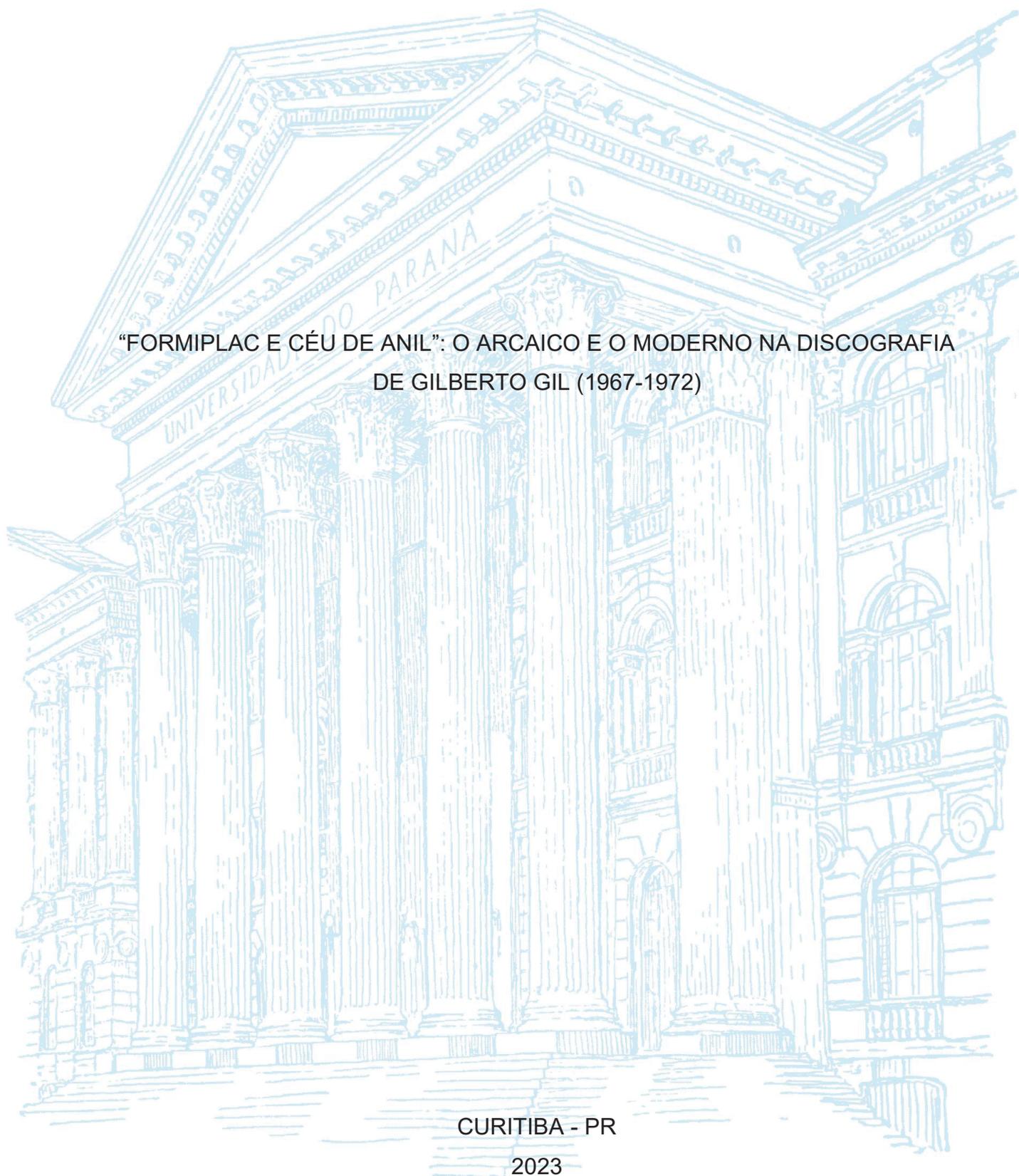
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ROBERTA LOUISE DE ARAUJO MIGLIOLI

“FORMIPLAC E CÉU DE ANIL”: O ARCAICO E O MODERNO NA DISCOGRAFIA
DE GILBERTO GIL (1967-1972)

CURITIBA - PR

2023



ROBERTA LOUISE DE ARAUJO MIGLIOLI

“FORMIPLAC E CÉU DE ANIL”: O MODERNO E O ARCAICO NA DISCOGRAFIA DE
GILBERTO GIL (1967-1972)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka.

CURITIBA - PR

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Miglioli, Roberta Louise de Araujo

“Formiplac e céu de anil” : o moderno e o arcaico na discografia de Gilberto Gil (1967-1972). / Roberta Louise de Araujo Miglioli. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka.

1. Gil, Gilberto, 1942-. 2. Tropicalismo (Música). 3. Música popular brasileira. I. Czajka, Rodrigo, 1976-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ROBERTA LOUISE DE ARAUJO MIGLIOLI** intitulada: "**Formiplac e céu de anil**": o moderno e o arcaico na discografia de Gilberto Gil (1967-1972), sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO CZAJKA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 13 de Novembro de 2023.

Assinatura Eletrônica

13/11/2023 16:53:38.0

RODRIGO CZAJKA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

14/11/2023 12:39:27.0

SHEYLA CASTRO DINIZ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

13/11/2023 16:26:34.0

RODRIGO PEZZONIA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor doutor Rodrigo Czajka, pelo vasto conhecimento compartilhado e por me instruir sobre a necessidade de estar “atenta e forte”.

Aos professores Sheyla Diniz e Rodrigo Pezsonia, que gentilmente aceitaram o convite para participar da banca e contribuíram profundamente com seus conhecimentos durante a qualificação.

Aos familiares e amigos - que persistiram acreditando - quando até mesmo eu deixei de acreditar.

RESUMO

O presente trabalho surgiu a partir da necessidade de complementar e expandir as análises referentes à música popular brasileira no final da década de 1960 e início da década de 1970, com enfoque nas produções discográficas de Gilberto Gil (1967-1972). No campo das ciências humanas, foram desenvolvidas análises posteriores referentes a relevância do tropicalismo para construção da música e identidade brasileira, assim como estudos a respeito dos trabalhos do cantor baiano. A partir da análise de bibliografia e material empírico, percebeu-se a necessidade de aprofundar os estudos sobre a discografia do cantor e compositor Gilberto Gil perante suas relações com arcaico e moderno na sociedade brasileira e notoriedade para construção da música popular brasileira no período avaliado, devido a sua contribuição para as produções musicais brasileiras até os dias atuais. Utilizando-se de abordagem teórico-metodológica de Raymond Williams e Roberto Schwarz, será desenvolvida análise das músicas contidas desde o álbum Louvação (1967), até Expresso 2222 (1972).

Palavras-chave: Gilberto Gil; Tropicalismo; Música Popular Brasileira

ABSTRACT

The present work arose from the need to complement and expand the analyzes referring to Brazilian popular music in the late 1960s and early 1970s, focusing on the recordings of Gilberto Gil (1967-1972). In the field of human sciences, further analyzes were carried out regarding the relevance of tropicalismo for the construction of Brazilian music and identity, as well as studies on the works of the Bahian singer. From the analysis of bibliography and empirical material, it was noticed the need to deepen studies on singer and composer Gilberto Gil's discography in view of his relations with archaic and modern in Brazilian society and notoriety for the construction of Brazilian popular music in the evaluated period, due to his contribution to the productions Brazilian music until the present day. Using the theoretical-methodological approach of Raymond Williams and Roberto Schwarz, an analysis of the songs contained from the album Louvação (1967) to Expresso 2222 (1972) will be developed.

Keywords: Gilberto Gil; Tropicalismo; Popular Brazilian Music

LISTA DE SIGLAS

CPC – Centro Popular de Cultura

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MPB – Música Popular Brasileira

PCB – Partido Comunista Brasileiro

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A FASE PRÉ-TROPICÁLIA: GIL E A PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA PÓS-1964.....	12
1. 1 O “campo e a cidade” ou “arcaico e o moderno”.....	13
1. 2 O CPC da UNE.....	18
1. 3 ISEB e a RCB.....	27
1. 4 Bossa Nova, MPB e a estratificação na indústria fonográfica.....	34
2. O TROPICALISMO MUSICAL.....	41
2. 1 A explosão Tropicalista do final da década de 1960.....	42
2. 2 A Estética e atitude Tropicalista.....	47
2. 3 Origem do termo “Tropicalismo”.....	50
2. 4 Panis et circense ou Tropicália - o disco manifesto.....	52
3. PRISÃO, EXÍLIO E RETORNO AO BRASIL.....	63
3. 1 Censura ditatorial e seus desdobramentos.....	63
3. 2 O Cinema Novo (1956 - 1970).....	72
3. 3 Demais discos durante exílio.....	75
3. 4 Retorno ao Brasil e Expresso 2222.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91
ANEXOS.....	98

INTRODUÇÃO

Buscando intensificar as reflexões sobre a expressão de uma visão de mundo, por meio de estrutura de sentimentos, de uma cultura engajada que está repercutindo os atrasos no cerne da modernidade, surge o presente trabalho. Este será desenvolvido a partir da análise das músicas contidas na discografia do cantor Gilberto Gil, no recorte histórico entre os anos de 1967 a 1972. A escolha do período para direcionamento da pesquisa deve-se ao entendimento de que as mudanças das vertentes da música brasileira, acompanhando surgimento de novas tendências (como a utilização de instrumentos elétricos provindos da música estrangeira para produção da música nacional, surgimento do termo MPB, Jovem Guarda e Bossa Nova) se fazem presentes entre o final da década de 1960 e início da década de 1970; refletem-se, além disso, também na produção discográfica de Gilberto Gil no recorte. Por meio de abordagem teórico metodológica de Raymond Williams e Roberto Schwarz, serão analisados canções presentes nos álbuns gravados no recorte histórico escolhido, observando-se as mudanças em seu repertório - em um primeiro momento, no disco *Louvação*, voltado à referências da MPB, samba e ritmos nordestinos - atravessando o Tropicalismo, prisão, exílio londrino e retorno ao Brasil. Após período no exterior, serão analisadas as temáticas e expressões musicais de Gil no disco *Expresso 2222*, de 1972, neste momento, carregado de referências ao *rock'n'roll* inglês, blues e, simultaneamente, buscando constantemente retorno às origens brasileiras.

Para desenvolvimento do estudo, será utilizada análise dos constantes entre campo e cidade a partir da estrutura de sentimentos de Raymond Williams, assim como disparidades entre arcaico e moderno, formadas sobretudo a partir das reflexões de Roberto Schwarz. Dentro do prisma dualista brasileiro em período oligárquico, buscava-se a modernidade enquanto, simultaneamente, não se conseguia desprender-se das raízes oligárquicas. Inspirado nas potências europeias do século XX - estas, fortemente influenciadas por ideais iluministas - ainda se viam enraizados em alicerces escravocratas, que caminhavam em direções opostas àqueles da França e Inglaterra, influenciados pelo iluminismo, no mesmo período histórico. Para isto, será utilizado o livro *O campo e a cidade*, de Raymond Williams, e também o ensaio sobre *As ideias fora do lugar*, de Roberto Schwarz. Os álbuns lançados pelo cantor durante os anos de 1967 a 1972 serão utilizados como material

empírico para detalhamento destes contrastes; visto que a discografia no período é extensa, foram selecionadas canções específicas contidas nestes discos para desenvolvimento da análise proposta no presente estudo.

Em um recorte histórico em que as reflexões a respeito da identidade nacional e produções culturais encontravam-se em efervescência, tanto pelo Cinema Novo, como pela Revista Civilização Brasileira (RCB), Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), CPC da UNE, Bossa Nova e Tropicalismo, houve, mesmo em meio à um regime ditatorial, “relativa hegemonia cultural de esquerda no país” (SCHWARZ, 1978, p. 62). Não será deixado de lado, entretanto, o caráter severo da censura que artistas e intelectuais de esquerda atravessaram no período analisado (intensificada de maneira vertiginosa após instituição do Ato Institucional Número 5). As reflexões de Gilberto Gil partiam de inquietação após impactos gerados pelas músicas dos Beatles, do pop americano e das manifestações típicas da música nordestina - a soma destes elementos resultou em “um desejo muito grande de revolver de uma forma mais generosa, mais ampla e mais ousada, o terreno todo” (GIL, 2010). Gil via a necessidade de busca pela “música brasileira universal” e, a partir deste desejo, inaugura, justamente à Caetano Veloso, o que viria posteriormente a ser conhecido como Tropicalismo musical, por meio das apresentações de *Domingo no parque*, juntamente aos Mutantes, e também *Alegria Alegria*, acompanhada dos Beat Boys, na TV Record, no festival de música popular em 1967.

Dada a notoriedade de Gilberto Gil, notando também que a maioria dos estudos semelhantes direcionam-se a seu companheiro tropicalista, Caetano Veloso, decidiu-se por direcionar a pesquisa à rica obra de Gil, mesmo se reconhecendo a notoriedade de seu colega para a movimentação cultural no país ao final da década de 1960.

Mesmo dentro de suas contradições, como a participação na marcha contra a guitarra elétrica, em 1968, Gilberto Gil inquietou-se e digeriu os diversos elementos do arcaico e do moderno em seus discos no período histórico selecionado.

No primeiro capítulo, foram exploradas tanto as abordagens teórico metodológicas, de Williams e Schwarz, como também o cenário culturalmente agitado do final de década de 1960 e início de 1970. Para compreensão da ebulição criativa e necessidade de pensar-se a identidade brasileira em sua individualidade, serão abordados o contexto ditatorial brasileiro em sua complexidade intelectual,

assim como a Revista Civilização Brasileira e o Instituto superior de estudos brasileiros. Dentro destes enfoques, serão inseridas as produções culturais de Gil e suas contribuições para o cenário intelectual da época.

A importância do Tropicalismo musical para a reflexão e agitação perante a manutenção de uma identidade brasileira é tamanha que o segundo capítulo será direcionado explicitamente ao movimento. Para aprofundamento do estudo, serão analisados os outros tropicalismos (além do musical), escolha de instrumentos para construção do arranjo, timbres, performances, capa do disco manifesto Tropicália ou panis et circense, letras e melodias, apresentações nos festivais musicais, roupas, performances, direcionando-se sempre às contribuições de Gilberto Gil para o contexto histórico avaliado.

Por fim, o terceiro capítulo será destinado ao período de prisão, exílio em Londres e retorno ao Brasil, em 1972, acompanhado de suas criações musicais durante as fases mencionadas. Letras, melodia, capas de disco, entrevistas, documentários e livro auto biográfico foram selecionados para aprofundamentos das reflexões necessárias. Além disso, autores como Celso Favaretto, Augusto de Campos, Zuzana Homem de Mello, Marcelo Ridenti, Miliandre Garcia e Marcos Napolitano serão selecionados para dar corpo às análises e salientar a relevância social e cultural das produções de Gilberto Gil para a música popular brasileira nas décadas de 1960 e 1970.

1. A FASE PRÉ-TROPICÁLIA: GIL E PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA PÓS 1964

Para compreensão dos contrastes presentes na discografia do artista e intelectual Gilberto Gil no recorte histórico entre 1967 e 1972, partiremos das perspectivas da estrutura de sentimentos¹ presente no campo e cidade, na obra de Raymond Williams, assim como o arcaico e o moderno na sociedade brasileira no século XX, enunciado por Roberto Schwarz em ensaio *Ao vencedor, as batatas*². Perante estas contraposições, ilustradas nas construções artísticas de Gilberto Gil no período selecionado, analisaremos as novas perspectivas para a música popular brasileira: estas, mesclam tanto os elementos internacionais e também futuristas, como o nacional-popular brasileiro, reproduzido pelo resgate à elementos do samba e também das raízes da música regional nordestina. É importante, ressaltar, contudo, que as reflexões de Schwarz devem ser utilizadas com certa parcimônia, visto que suas perspectivas conflituam com as considerações de Celso Favaretto a respeito do Tropicalismo musical e de sua relevância para contribuição e reformulação da música brasileira em sua totalidade (confluindo elementos estrangeiros e regionais). Para análise das canções de Gilberto Gil, portanto, será desenvolvido diálogo em concordância com as análises e reflexões “otimistas” de Favaretto, que já enunciava em *Tropicália, Alegria Alegria* a proposta antropofágica do Tropicalismo musical:

O Tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou, em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos, arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso. Segundo uma visão pau-brasil, com “olhos livres”, primitivos (na verdade civilizadíssimos), apropriaram-se de materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista. (FAVARETTO, 1995, p. 55 - 56).

¹ Raymond Williams propõe, através da estrutura de sentimentos, uma ferramenta de análise para processos históricos; “para indicar certas características comuns de um grupo de escritores, assim como de outros grupos, em uma determinada situação histórica” (WILLIAMS, 2005, p. 32). Tratando-se da arte, o autor defende que existe êxito na “articulação não apenas do sistema social ou intelectual, imposto ou constitutivo, mas também, simultaneamente, de sua experiência” (WILLIAMS, 2005, p. 35), podendo ser transmitida, em sua totalidade, também em outros recortes históricos, além do contexto original a qual foi construída.

² Apesar do ensaio não referir-se especificamente à análises musicais, a escolha para utilização teórico-metodológica de Schwarz no presente estudo direciona-se a sua relevância para contextualização dos contrastes entre arcaico e moderno na sociedade brasileira do século XX. Dialoga, desta forma, com o arcaico e moderno também presentes na discografia de Gilberto Gil no recorte histórico selecionado.

Partindo da perspectiva arcaica e moderna, destacada por Favaretto e presente não apenas na “fase Tropicalista” de Gilberto Gil mas também desde sua apresentação de *Domingo no Parque*, em 1967, perdurando até o último ano de análise do presente estudo, no disco pós-exílio *Expresso 2222*, em 1972, aprofundaremos, neste primeiro momento, as relações entre campo e cidade e arcaico e moderno, presentes nos estudos de Williams e Schwarz.

1. 1 O “campo e a cidade” ou “arcaico e o moderno”

Penso que o canto de Gilberto Gil situa-se no centro da única discussão verdadeira sobre a música brasileira do nosso tempo, uma extraordinária musicalidade que se perde entre as emoções da cidade e do sertão, de depuramento das tradições e da vulgaridade total — essa musicalidade que tenta reencontrar-se além de tudo isso — e que é a mais vigorosa exigência de que se coloquem em outro nível as relações de nossa música com a realidade. Conheço de muito tempo o agrado com que se pode ouvir o que Gilberto Gil faz em música e sei que isso nasce da espontaneidade que ele escolhe as notas, da intimidade bruta com que se aproxima das formas musicais. Mas prefiro descobrir e ressaltar que a verdade mais profunda da beleza do seu trabalho está no risco que corre de descobrir uma beleza maior: a capacidade de criar uma obra inteira, assumindo o Brasil inteiro. (VELOSO, Caetano, 1965, texto contido na capa do LP Louvação).

O enlace entre campo e cidade, presente na discografia de Gilberto Gil, enfatizado por seu companheiro tropicalista Caetano Veloso no texto produzido para a capa de seu disco de estreia *Louvação*, carrega consigo grande representação simbólica na sociedade contemporânea. Em Raymond Williams, as relações entre campo e cidade são analisadas e vinculadas também à estrutura de sentimentos - para ele, ambas as palavras têm grande poder de representação das comunidades humanas e “sempre esteve bem evidente esta ligação entre terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência e as realizações da sociedade humana” (WILLIAMS, 1990, p. 11). A cidade, ou capital, também é inserida como uma destas realizações, apresentando-se como um modelo civilizatório diverso ao campestre. O autor frisa a associação da vida no campo a aspectos de natureza simples, paz e inocência. O lado negativo deste estaria associado à ignorância e atraso. A vida na cidade, por sua vez, tem vínculo à realizações, comunicação e luz. Seu lado obscuro abrange o barulho e também a ambição.

O bucolismo, em seu significado originário e literário, implicava na experiência e “atmosfera de comunidade simples, convivendo sempre com a possibilidade de

miséria, desfrutando as delícias do verão e da fertilidade com um prazer acentuado pela consciência do que ocasionam no inverno, a esterilidade e os imprevistos (WILLIAMS, 1990, p. 30). A partir do século XX, há um descolamento do discurso bucólico para o simples, podendo, desta maneira, ser um sentimento vinculado a um proletário em um centro industrial.

As alusões à natureza brasileira foram destaque na discografia de Gilberto Gil em seu disco de estreia. *Beira-mar*, segunda faixa do LP *Louvação*³, lançado pela gravadora Phillips em 1967 (com letra de Caetano Veloso e música por Gilberto Gil), apresenta, por meio de descrição detalhada das belezas naturais baianas, o bucolismo em metáforas que detalham o mar e o sentimento de um primeiro amor; o arranjo é carregado de influências de samba e bossa-nova. *Beira Mar*, assim como arranjos tipicamente bossa-novistas, conciliam tanto acordes com função harmônica como aqueles com função “percutiva”. Estes, possuem como finalidade a sustentação das batidas rítmicas, enquanto aqueles proporcionam suporte harmônico para a composição. Além disso, a Bossa Nova revoluciona por incorporar acordes dissonantes; o dualismo construído anteriormente para presença de acordes consoantes ou dissonantes (e não simultaneamente) é então diluído. Inaugura-se, dessa forma, incorporação e inovação da harmonia tonal tradicional na música brasileira. (BRITO, 1974, p. 23).

A Bahia é que é o cais
 A praia, a beira, a espuma
 E a Bahia só tem uma
 Costa clara, litoral
 Costa clara, litoral
 É por isso que é o azul
 Cor de minha devoção
 Não qualquer azul, azul
 De qualquer céu, qualquer dia
 O azul de qualquer poesia
 De samba tirado em vão
 É o azul que a gente fita
 No azul do mar da Bahia
 É a cor que lá principia
 E que habita em meu coração
 E que habita em meu coração
 E que habita em meu coração (BEIRA MAR, 1967)

³ Outro aspecto que reforça influência da Bossa Nova em *Louvação* é o projeto gráfico da capa disco; em construção simples, apresenta Gil de perfil, com seu violão de nylon, em fundo preto, acompanhado de letras vermelhas sinalizando o nome do álbum e do artista, além de lista das faixas contidas no LP na lateral inferior direita. Nas demais capas de cantores do gênero, notam-se aspectos semelhantes; “em muitos casos, era usado o alto-contraste; as cores, quando usadas (...) eram chapadas, Era tudo minimalista, como a voz e a batida do violão de João”. (RODRIGUES, 2007, p. 27).

Assim como o bucolismo e as distinções contidas na estrutura da cidade e do campo, os contrastes entre arcaico e moderno são destacados por pesquisadores e estudiosos; Roberto Schwarz aborda a discrepância no Brasil escravista e as ideias liberalistas europeias coexistentes descrevendo o Brasil como:

um país agrário independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos. Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês - a prioridade do lucro, com seus corolários sociais - uma vez que dominava o comércio internacional, para onde nossa economia era voltada. (SCHWARZ, 2000, p. 13).

O Brasil havia enfrentado, recentemente, um processo de independência enviesado por perspectivas liberais europeias e também norte-americanas, que passaram a integrar, desta maneira, a identidade nacional brasileira. Contraditoriamente, os escravistas e seus apoiadores, tendo ideais opostos, teriam que conviver entre si.

é claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial - a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias eram falsas no sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão. (SCHWARZ, 2000, p. 12).

Pode-se enxergar, desta forma, a coexistência dos constantes entre sociedade escravocrata e liberalismo europeu, assim como as discrepâncias das relações entre campo e cidade associadas à estrutura de sentimentos em Williams.

Estes contrastes estão fortemente ligados às reflexões, nas décadas de 1960 e 1970, a respeito da busca de uma identidade nacional brasileira. Para Ridenti, é possível entrelaçar vínculo com as reflexões de Raymond Williams a respeito da estrutura de sentimentos. Referindo-se ao “tema do surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e depois sua transformação e (re)inserção institucional a partir dos anos de 1970” (RIDENTI, 2004, p. 81 - 82), é possível, de acordo com o autor, atrelar esta “estrutura de sentimentos”, pilar das produções artísticas e intelectuais de esquerda a partir da década de 1950, e de sua transfiguração ao longo do tempo. Consoante a Williams, o termo, apesar de complexo, está ligado a “visão de mundo” e “ideologia”. Para o autor:

estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente e as relações entre eles e as crenças formais

ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação, mas nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas. (WILLIAMS, 1979, p. 134).

Williams salienta, ainda, que a definição destes elementos é desenvolvida por meio de formato de estrutura, aparelhadas e pressionadas, afirmando também para a situação deste experimento social encontrar-se ainda em processo. Por fim, sintetiza que:

Metodologicamente, portanto, uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência. (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Ridenti afirma ser possível observar a presença de uma “hipótese cultural” em grande parte das produções artísticas brasileiras a partir da década de 1950. Para ele, este crescimento cultural brasileiro dos anos 60 e início da década de 1970, pode ser enxergado como romântico-revolucionário, visto que “valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx” (RIDENTI, 2005, p. 84). Todavia, este modelo estava vinculado também ao homem do interior, com raízes desvinculadas à modernidade capitalista. Para o autor, a questão da identidade nacional vinculava-se, portanto, em uma busca pelas raízes brasileiras para desta forma descontinuar o subdesenvolvimento nacional, compreendendo-se a valorização do povo como “paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (RIDENTI, 2005, p. 84).

O autor denomina este sentimento como “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária” e defende que esta fora estabelecida no pré-1964, destacando-se pela ação de intelectuais e artistas neste viés no governo de Goulart. A razão dualista, em que apontava um Brasil atrasado versus um moderno, opera como cerne desta estrutura de sentimentos, sendo exemplificada por Ridenti através de algumas propostas alavancadas no país no início da década de 60, como o Cinema Novo, a canção engajada, os Centros populares de cultura (CPCs) da União dos Estudantes e a dramaturgia do Teatro de Arena em São Paulo, temas que serão aprofundados posteriormente no presente estudo.

Depois do golpe de 1964, essa estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária pode ser encontrada nas canções de Edu Lobo, Geraldo Vandré e outros; nos desdobramentos da dramaturgia do Teatro de Arena - como a peça *Arena conta Zumbi* e sua celebração da comunidade negra revoltosa; e especialmente no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), que exaltava a comunidade indígena e terminava apontando a via da revolução social. (RIDENTI, 2005, p. 86).

Direcionando análise para o artista de enfoque deste estudo, Gilberto Gil, observamos o arcaico e o campo como temáticas constantes em suas composições na década de 1960. Em *Procissão*, de 1964, o cantor baiano retrata, detalhadamente, a passagem de uma procissão religiosa, enfatizando a presença da fé do povo sertanejo na busca diária por condições dignas de vida. A gravação conta com presença de coro, semelhante aos presentes nas igrejas católicas nos cultos populares. Instrumentos característicos da música regional nordestina, como o ganzá⁴, complementam o cenário campesino revisitado por Gil enquanto questiona, simultaneamente, as condições de vida dos brasileiros no sertão:

E Jesus prometeu vida melhor
 Pra quem vive nesse mundo sem amor
 Só depois de entregar o corpo ao chão
 Só depois de morrer neste sertão
 Eu também tô do lado de Jesus
 Só que acho que ele se esqueceu
 De dizer que na terra a gente tem
 De arranjar um jeitinho de viver (PROCISÃO, 1964).

A canção foi gravada, originalmente, em seu compacto na RCA, em 1965. Passou por regravação no LP *Louvação*, de 1967, e se fez presente, posteriormente, no disco *Gilberto Gil* de 1968 (RENNÓ, 2003, p. 60). O arranjo da primeira versão tem autoria de Dori Caymmi. O pai de Dori - Dorival Caymmi - juntamente a João Gilberto e Luiz Gonzaga, consagram-se como grandes influências para Gil no início de sua jornada como instrumentista, que inaugura sua aprendizagem no violão por meio de sambas-canções clássicos. (ZAPPA, 2013, p. 57). Na segunda gravação, também disponibilizado pela gravadora Phillips, *Procissão* surge com arranjo inteiramente revisitado - a entoação de Gil carrega um timbre mais dinâmico a sua voz, transmitindo a mensagem de seus versos de maneira mais otimista. O ano de 1968 imprimia a efervescência tropicalista do artista baiano às suas criações artísticas, trazendo, já na introdução, solo de guitarra acompanhado de batidas

⁴ Ganzá é um chocalho, geralmente construído em formato de tubo, podendo ser constituído de materiais diversos mas, comumente, em alumínio. É utilizado frequentemente em sambas. (MÚSICA BRASILIS, Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/instrumentos/ganza>. Acesso em 15/08/2023).

rítmicas de alta frequência, contrastando fortemente com a engenhosidade campesino-religiosa de sua primeira versão. A presença do contra baixo também garante ares de modernidade a esta nova versão, que adere bateria e novos backing vocals, em contraposição ao coro religioso da versão de 1967. A revisitação da proposta musical brasileira proposta pelo baiano confirma-se também na escolha do grupo Os Mutantes para gravação de voz, guitarra e baixo, não apenas em *Procissão* mas nas demais canções do disco da Phillips de 1968. Gilberto Gil relata que a letra retrata sua cidade natal, no interior da Bahia e a correlaciona ao Centro Cultural de Cultura - CPC:

A locação da música é em Ituaçu, minha cidade, no interior da Bahia, onde nos dias de festa religiosa as procissões passavam e eu, criança, olhava. Uma canção bem ao gosto do CPC, o Centro Popular de Cultura; solidária a uma interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo ⁵ e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético. A situação de abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país: eu vinha de lá; logo, tinha um compromisso telúrico com aquilo (GIL, 2023)

1. 2 O CPC da UNE

O Centro Popular da Cultura, mencionado por Gil, se insere em um recorte histórico caracterizado por debates promovidos por intelectuais e artistas brasileiros em torno da ideologia do nacionalismo. Tratando-se do CPC na UNE, os debates sobre cultura popular nos anos 1960 estavam fortemente vinculados ao conceito de alienação, inserindo-se, desta maneira, nas reflexões de Roland Corbisier, do ISEB, a respeito da relação sobre “alienação/ colonialismo/ dependência/ subdesenvolvimento *versus* desalienação/ metrópole/ independência/ desenvolvimento.” (GARCIA, 2004). Corbisier, inspirando-se no artigo “*Le colonialisme est un système*”, de Jean Paul Sartre, buscava o desenvolvimento de um projeto nacional o qual promovesse, por meio da industrialização, autonomia no setor econômico brasileiro e desta forma, transgredir ao modelo colonial agrário do país. Assim como produtos primários eram trazidos ao Brasil através de exportação,

⁵ Michael Lowy aborda a análise não estritamente marxista sobre a alienação promovida pelas religiões e sua analogia à expressão “ópio do povo”. Para Lowy, quando lê-se o ensaio completo ao qual a expressão está inserida, “aparece claramente que o ponto de vista de Marx é devedor mais da postura de esquerda neo-hegeliana –que via a religião como a alienação da essência humana– que da filosofia da Ilustração –que simplesmente a denunciava como uma conspiração clerical.” (LOWY, 2007, p. 300). A análise, sem referências à histórico e classes, apresenta, em suma, caráter dialético. É a partir de 1846, em *A Ideologia Alemã*, que se inicia “o característico estudo marxista da religião como uma realidade social e histórica” (LOWY, 2007, p. 300).

também vivia-se no plano cultural uma “importação do produto fabricado no exterior” (GARCIA, 2004). Desta maneira, a própria sociedade brasileira era retrato desta alienação.

Assim, somente a formulação (prévia) de um projeto voltado para o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro seria capaz de criar mecanismos e instrumentos para a transformação de uma cultura "inautêntica", fruto da dominação econômica e ideológica da metrópole, para uma cultura "autêntica", cuja autonomia permite pensar a própria realidade do país. No plano econômico, a industrialização se transformou no principal caminho para conquistar essa autonomia. No plano cultural, era preciso encontrar mecanismos equivalentes à industrialização para promover o desenvolvimento. (GARCIA, 2004).

Faz-se analogia, portanto, com as próprias reformas de base que, assim como no plano da valorização econômica e substituição das importações para produtos nacionais, também deveria-se desenvolver reforma no âmbito cultural. As teses desenvolvidas por membros do ISEB foram utilizadas como pilar ideológico para o CPC, podendo-se sintetizar que as doutrinas deste trouxeram como pilares não apenas o ISEB mas também o PCB. Por reconhecer-se a relevância do Instituto para reflexões acerca da cultura brasileira, será desenvolvida análise detalhada sobre o ISEB posteriormente.

Marcos Napolitano menciona o Manifesto do CPC/UNE, de 1962, que teria o intuito de formação de artistas engajados vinculados à ideia de libertação nacional. Coloca o artista na tarefa de comprometimento com a libertação nacional, sendo necessário afastamento de seus desejos pessoais e estéticos a fim de fortalecer a causa nacional. A comunicação com as classes populares era fundamental para os representantes do CPC, o que caracteriza um caminho inverso ao desenvolvido pelos jovens artistas da Bossa Nova, os quais enxergavam a música popular como um meio de ascender o nível do gosto popular e não como meio de difusão política. (NAPOLITANO, 2001, p. 30) A Bossa Nova será abordada, futuramente, no presente estudo, com detalhamento e atenção à sua relevância na consolidação de uma identidade musical brasileira, tanto no cenário brasileiro como no internacional.

O jovem artista engajado, nacionalista e de esquerda, deveria estar apto para produzir uma arte que fosse nacionalista e cosmopolita, politizada e intimista, comunicativa e expressiva, rompendo, inclusive, os limites propostos pelo Manifesto do CPC. O avanço da frente política pelas reformas parecia ter encontrado sua homologia no mundo das artes e da cultura. Mais do que um espelho, a canção engajada pré-64 deveria ser o holofote que iluminaria a consciência nacional. (NAPOLITANO, 2001. p. 34).

O momento histórico da proposta do CPC era intenso no viés político, também nos quadros político e artístico, além de uma efervescência nacionalista, que abrangia um bloco nacional contemplado por diferentes classes sociais. É neste momento específico que se organiza a "cultura popular" brasileira. A sociedade apresenta, neste ensejo, uma separação, entre uma classe trabalhadora vinculada a um legado de permanência de formas culturais vinculadas ao passado e uma elite vinculada à ideia de "progresso". (NAPOLITANO, 2001, p. 70). As análises do CPC sobre a cultura estruturam-se em torno do conceito de alienação e definiam a:

- "cultura popular", isto é, a prática do CPC, como ontologicamente "verdadeira" em contraposição às falsas manifestações populares. O Manifesto da UNE de 1962 leva as considerações sobre o processo de alienação às últimas consequências quando distingue três tipos de objetos artísticos populares: a arte do povo, a arte popular, a arte revolucionária da CPC. (ORTIZ, 1985, p, 74).

Havia no CPC uma preponderância dos aspectos políticos diante dos outros parâmetros sociais, além da tomada de consciência, relacionada aos polos culturais e econômicos, por parte dos países subdesenvolvidos. Segundo Ortiz, esta dependência é relacionada, neste momento, a alienação e a batalha contra o imperialismo e é trazida principalmente por meio das manifestações estudantis e transmitida também às massas populares. (ORTIZ, 1985, p. 76). Nota-se, bem como, um esforço do Cinema Novo e do teatro para trazer pautas brasileiras, a implantação de uma indústria nacional também antagonizando, desta forma, a cultura estrangeira. A independência nacional, vinculada ao caráter de autenticidade em contraposição à "falsa cultura" ligada ao imperialismo cultural, ilustra-se na dicotomia onde o rock, que operaria como alienação cultural, enquanto a música regional e folclórica seria a autêntica expressão da cultura popular.

Miliandre Garcia aponta para o fato dos membros do CPC ensejarem caráter de "desordem" da cultura popular brasileira, problematizando os conflitos e impasses presentes na intelectualidade quando colocado em debate as artes brasileiras. Desta forma:

a apresentação das principais discussões e debates acerca da função social da arte, da cultura popular e do engajamento artístico demonstram que a politização (traduzida pelas políticas culturais de nacionalização e popularização da obra de arte) não seguiu uma fórmula pronta ou projeto mestre, mas foi caracterizada por uma série de ideias e planos que, apesar de partirem do "manifesto do CPC", jamais reproduziram automaticamente suas principais teses. (GARCIA, 2004).

A autora destaca, por fim, a ausência de homogeneidade nas produções artístico-culturais vinculadas ao CPC, tornando-se árduo rotular produções, projetos e protagonistas destes debates sobre engajamento artístico neste momento pré golpe militar.

Observamos, portanto, que o CPC encaixa-se no prisma de utilização da arte para conscientização política da população. Neste recorte, para contextualização da discografia de Gilberto Gil, podemos esmiuçar análise da canção *Ensaio Geral*, composta para apresentação no II Festival de Música Brasileira, na TV Record, em 1966 (RENNÓ, 2003, p. 71). A canção foi gravada no LP coletivo do evento na voz de Elis Regina, pela gravadora Phillips e também, no ano seguinte, por Gil, no disco *Louvação*, também lançado pela Phillips. Nesta última versão, o arranjo, com presença de cuíca, realça os elementos carnavalescos e carrega também componentes característicos do samba carioca. Neste, observa-se

O papel central da percussão, a presença evidente dos pulsos elementares, dos beats, da linha-rítmica explícita ou latente, assim como as formas de improvisação individual são aspectos de herança africana que se refletem até hoje em sambas modernos, sendo ainda mais evidentes em sambas tradicionais. (GRAEFF, 2015, p. 129).

Descrito pelo artista baiano como “um samba socialmente engajado, impregnado do espírito universitário, típico da época”, vislumbra, em suas estrofes, um futuro igualitário utilizando-se de componentes do imaginário popular do samba:

o bloco, o cordão, o rancho, a fantasia, a costura. Tecendo as fantasias das inter-relações entre arte e política entre a arte e política, o carnaval e a marcha da sociedade (...) apresenta também uma veia poética prevalecente do meu trabalho, que é a do garimpo na poesia da música popular (...) A música popular como uma grande Serra Pelada. Para mim, a música popular foi sempre um campo de exploração comum, mais do que qualquer outra coisa, e a sua beleza e o seu interesse sempre estiveram nessa riqueza comum, acumulada, formada ao longo da história dos grandes compositores, dos compositores todos, enfim (GIL, 2003, p. 71).

Percebemos, através dos comentários de Gil para criação de *Ensaio Geral*, grande relação ao nacional-popular brasileiro⁶. Este debate, além de amplo, não

⁶ Gramsci é responsável por grandes contribuições para o debate acerca do dito “nacional-popular”; para o intelectual, a questão estaria ligada fortemente à “vontade coletiva”. Por meio de análises históricas e também de estruturas sociais, Gramsci vislumbra, em diferentes civilizações ao redor do globo, a “vontade coletiva nacional popular” responsável, de acordo com o mesmo, por fundar os Estados Modernos. Compreende que “qualquer formação de uma vontade coletiva nacional-popular é impossível se as grandes massas dos camponeses cultivadores não irrompem simultaneamente na vida política.” (GRAMSCI, 2017, p.16). Ilustra, desta forma, a origem das revoluções nacionais em Maquiavel (na reforma da milícia) e dos jacobinos durante a Revolução Francesa.

engloba consenso entre seus participantes. É necessário, portanto, trazer o termo a esta pesquisa partindo-se do pressuposto de não existir uma verdade absoluta para defini-lo. Napolitano (2017) cita a proposta de Gramsci para definição do nacional-popular, entendido, em síntese, como “configuração cultural construída a partir da mediação entre o “dialeto folclórico” e o “cosmopolita universal” (NAPOLITANO, 2017, p. 21). Para desenvolvimento de uma unidade e cultura comum deveria-se mesclar tanto o particular como o universal. Inserindo o debate na situação musical brasileira, nota-se grande gama de debates, entre as décadas de 1960 e 1970, dentre revistas e críticas de jornais acerca do tema. Carecia-se, no entanto, de concordância entre os diversos prismas defendidos por esses escritores. Contier (1998) sintetiza a ressignificação do nacional-popular pelo jornal *O Globo*, *O Estado de S. Paulo*, a revista *O Cruzeiro e Opinião*, *Movimento*:

(...) devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-popular na música era re-inventado politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda. (CONTIER, 1998).

O autor frisa ainda a situação de que a brasilidade e seus tópicos políticos eram absorvidos pela parte da população que comungava dos mesmos objetivos difundidos por seus compositores: em suma “estudantes universitários, profissionais liberais dos grandes centros urbanos”. Quando se utilizavam de metáforas para construção das canções, todavia, o alcance das composições potencializava-se; atingia também, por meio de suas estrofes veladas, a parcela conservadora da população. Observamos em *Questão de ordem*, composição de Gil de 1968, versos que, de maneira discreta, convidam o povo à união “por uma questão de ordem” e também “por uma questão de desordem”, frases estas expostas em tom anarquista (conforme palavras do próprio baiano). Em referência às ruas de Paris em maio de 1968, no último verso da composição, Gilberto Gil reverbera que a instituição da paz - seu único e maior objetivo, deveria ser construída “em nome do amor”:

Por que o estribilho: “Em nome do amor” - Para dizer quais eram as nossas armas. Para dizer do nosso compromisso com as armas não violentas. A paz como arma, o pacifismo como elemento de luta: eram essas coisas já insinuando. Nós acreditávamos no amor como arma, como força. Na crítica social que buscávamos fazer com nosso conjunto de atitudes e canções, o amor, como argamassa de toda estrutura social, era exatamente o que teria faltado - à burguesia, às elites, aos colonizadores - no programa da civilização: daí os olhos

grossos feitos às grandes injustiças, daí o “farinha pouca, meu pirão primeiro” do processo de acumulação capitalista. (GIL, 2003, p. 109).

Nota-se a ênfase a luta não armada defendida por Gil, metaforizada nos versos da canção, com acompanhamento da banda Beat Boys. Em sua primeira versão, constituiu as faixas de um compacto lançado pela gravadora Phillips, em 1968, compilando as canções do III Festival Internacional da Canção. (RENNÓ, 2003, p. 109).

Questões relativas ao nacional-popular brasileiro, que abrangem a retomada da tradição musical brasileira e, em contrapartida, também a mescla de elementos internacionais a canção nacional, no final da década de 1960 e 1970, reverberam em densos debates ideológicos, estes, acompanhados do surgimento do mercado moderno fonográfico no país e de seus desdobramentos. A partir disto e de análise dos contextos histórico e culturais, abordaremos, nesta pesquisa, a indústria fonográfica conforme perspectiva enunciada por Zan, compreendendo a cultura popular industrializada como “mediação social”. Propõe-se, para este estudo, entendimento da “indústria cultural não como uma estrutura fechada mas como um processo de produção e consumo de bens culturais cujos efeitos devem ser analisados como movimentos tendenciais impregnados de contradições e conflitos”. (ZAN, 2001, p. 106).

Marcos Napolitano enuncia as contradições deste período partindo-se da análise de que a cultura não foi apenas utilizada no contexto de oposição ao regime após instauração da ditadura militar, em 1964. Para “estabelecer algum tipo de comunicação com a sociedade civil” (NAPOLITANO, 2017, p. 199), além de também consolidação ideológica por parte dos militares, o artista de esquerda foi tanto afastado pela censura como também “aproximado” do mercado fonográfico em meados da década de 1970.

(...) a aproximação tática entre liberais e setores da esquerda não armada, oriundos, principalmente, dos quadros simpatizantes do Partido Comunista, foi fundamental para que a cultura engajada de esquerda se legitimar para outros segmentos e circuitos culturais da sociedade. Extrapolando os limites da militância, a cultura engajada chegou a fornecer as diretrizes criativas e os quadros profissionais de amplos setores da mídia e do mercado da cultura. (NAPOLITANO, 2017, p. 200).

O autor salienta, ainda, que no pós-golpe de 1964, artistas, identificados com ideais de esquerda, passam a ser incorporados pelo mercado e inseridos assim nos

circuitos de massa. Desta maneira, os militares acabam por reconhecer, de certa forma, a relevância e influência da cultura de esquerda como formadora de opinião (NAPOLITANO, 2017, p. 200). Ocorre, então, o que Napolitano descreve como “incorporação da arte (e do artista) de esquerda pela indústria da cultura, culminando em uma “aliança político-cultural entre setores liberais e setores de esquerda” (NAPOLITANO, 2017, p. 206). Visto que os liberais aglutinaram-se como proprietários dos meios de comunicação e empresas culturais e também enxergavam o crescimento da classe média consumidora - esta, com grandes propensões a consumo da arte cultural de esquerda - o mercado cultural passa, então, a nutrir-se de mercadoria provinda do artista de esquerda. A mesma alicerça-se, antagonicamente, nos pilares da modernização econômica patrocinada pelo próprio regime ditatorial militar.

É, portanto, a partir de 1964, em um momento de mudanças econômicas e políticas no Brasil, que é modificada também a relação entre cultura e estado. (ORTIZ, 2001, p. 84). Juntamente ao desenvolvimento do mercado de bens materiais, estrutura-se também um mercado cultural, atingindo um público consumidor amplo e uma dimensão cultural não vista até então no Brasil. O estado passa, por conseguinte, a estimular a cultura como maneira de solidificar o povo, convergindo também, desta maneira, em poder nacional. Há, portanto, um caráter ativo por parte do Estado no incentivo às práticas culturais.

A presença do Estado no ambiente cultural brasileiro ocorreu também, a partir de 1964, através da regulamentação da profissão artista, de leis e portarias as quais incentivaram a produção e distribuição de bens culturais, incluindo também estímulo financeiro para programações relacionadas à cultura. Consoante a Renato Ortiz, esta explosão cultural pós-1964 é marcada por dois fatos antagônicos: ao mesmo tempo em que se caracterizou pela efervescência e produção de bens culturais, como não vista até então, também foi marcada por intensa repressão política e ideológica. (ORTIZ, 2001, p. 89). Uma das vítimas desta repressão e censura instituídas pela ditadura militar no país foi Gil; sua prisão e exílio, no ano de 1968 serão detalhadas posteriormente no segundo capítulo desta pesquisa.

Entende-se a situação relatada pelo fato do próprio Estado autoritário ser responsável também pelo desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Logo após o golpe, leis e portarias são instituídas pelo Estado a fim de extinguir práticas culturais consideradas subversivas e também para controlar outras áreas sociais vigentes.

Neste momento, o Estado também passa a desenvolver um projeto cultural brasileiro, utilizando-se para isto de intelectuais tradicionais e conservadores, que imprimissem as diretrizes consideradas importantes para os militares. Segundo Ortiz, este fenômeno proporciona uma ligação entre o presente e o passado, quando ao convocar estes "representantes" da tradição, o Estado propicia continuidade em relação às origens do pensamento cultural brasileiro.

Marcos Napolitano aponta que o golpe militar ocorrido em 1º de abril de 1964 “causou uma enorme perplexidade na esquerda e nos nacionalistas que, de maneira geral, acreditavam na necessidade histórica das reformas históricas propostas no governo João Goulart” (NAPOLITANO, 2001, p. 74). O sentimento de fracasso da esquerda perante a imposição do governo militar, acrescentado ao isolamento político, acabou por estimular a artistas e intelectuais sobre setores nacionalistas para uma criação artística engajada. Ao abrirem-se para compreender o motivo da derrota política, intensificaram seu discurso trazendo força ao debate cultural entre os anos de 1964 a 1968 (NAPOLITANO, 2001, p. 48). Napolitano ressalva o fato de que, os militares, enquanto extinguiram organizações, além de punir ativistas políticos e sindicalistas, não se incomodaram, em um primeiro momento, com censura para intelectuais e artistas.

Entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância do regime autoritário. A estratégia do regime era simples: isolado, cantando para a classe média consumidora da cultura, o artista não era um perigo. Suas entidades políticas de ligação com as classes perigosas, ou seja, os operários e camponeses, foram dissolvidas, e restava ao artista engajado cantar para quem podia comprar sua arte. (NAPOLITANO, 2001, p. 48).

Em consonância à fala de Napolitano, nas pesquisas de Schwarz, salienta-se que, apesar da instituição de um regime militar de direita no país, em um primeiro momento, há “relativa hegemonia cultural de esquerda no país” (SCHWARZ, 1978, p. 62). Não devemos, no entanto, inserir a eclosão de produções culturais de esquerda no período no contexto do mito da ditabranda - o regime militar, implantado em 1964 com a finalidade de impedir o avanço do socialismo para o território brasileiro, utilizou-se de repressão, força e violência, o que despontou em:

intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. (SCHWARZ, 1978, p. 62).

A partir de 1968, com a instauração do Ato Institucional número 5, o regime militar viu necessidade de potencializar a censura, visto que o público das músicas, peças de teatro, filmes e demais produções da esquerda tornam-se, em conformidade ao autor, uma "massa política perigosa". Até a instituição do AI-5, o florescimento cultural brasileiro permaneceu, todavia, direcionado à classe média. Intelectuais e artistas organizaram-se para articulação política visto que as demais classes eram proibidas de seguirem em suas manifestações. (RIDENTI, 2000, p. 121).

De acordo com Schwarz, a primeira "resposta do teatro musical ao golpe" foi o show Opinião, realizado no teatro de Arena de S. Paulo, no Rio de Janeiro. Desejavam através de suas apresentações celebrar a liberdade e sua opinião, utilizando-se assim das representações musicais (SCHWARZ, 1978, p. 80.) O show prosperou com o público e representou resistência em meio ao regime ditatorial. Inaugura-se, a partir do mesmo, o protagonismo do público estudantil, tendo, segundo o autor, caráter inteligente e também engajamento político. O movimento estudantil, em ápice de sua atividade política, proporcionando, através do espetáculo Opinião, união entre música e povo. (SCHWARZ, 1978, p. 83). Ridenti defende que a manifestação dos artistas através do mesmo alicerçava-se também como tática de "sobrevivência artística profissional" e representou um marco no teatro carioca; foi a primeira manifestação midiática contra o golpe militar de 1964. O espaço físico era ocupado por grande número de espectadores iniciando ali libertação a coibição dominante do momento no país (RIDENTI, 2000, p. 124):

Eles (...) pegaram três elementos bem característicos de nossa sociedade brasileira: um homem do campo, que era o João do Vale, o malandro urbano - era o Zé Ketí - e a menina da zona sul carioca, a Nara Leão", posteriormente substituída por Maria Bethânia, nenhum deles ligado ao PCB. Izaías Almada, assistente de direção de Boal no espetáculo, contou-me que foi o responsável pelo transporte precário, pela via Dutra, das cadeiras velhas de cinema para montar o teatro no Rio. (RIDENTI, 2000, p. 124).

No trecho de Ridenti nota-se o destaque de Nara Leão dentro do espetáculo Opinião. Ela se sobressai pela interpretação particular, quase falada, das palavras, além de detalhes aderidos da Bossa Nova e repertório inteligente. As proporções de seu talento foram alavancadas pelo Opinião, que conquistava grande público nas cidades de São Paulo e também Rio de Janeiro:

Montado sob condições técnico-teatrais das mais primitivas, o espetáculo conseguiu, através dessas músicas, grande contato com o público, que aplaudia no decorrer da apresentação e não raro

participava ativamente, cantando junto com os atores. Nessa época surgiu uma série de novas composições, das quais João do Vale e os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle foram os autores mais destacados. (CAMPOS, 1974, p. 89)

Além de Nara, João do Vale, Marcos e Paulo Sérgio Valle, o espetáculo também foi responsável por potencializar a carreira de Maria Bethânia. Sucessora de Nara, teve sua visibilidade escalada rapidamente após integrar o elenco do show, conferindo a autenticidade necessária para continuidade do sucesso do programa após a saída de Leão.

Assim como ilustrado pelo show Opinião, o momento cultural brasileiro, a partir de 1964, pode ser compreendido como uma "floração tardia", sendo que seu amadurecimento discorre justamente durante o regime militar - quando, posteriormente, a direita leva à cadeia e ao exílio cantores, cineastas e músicos, simultaneamente à evasão de cineastas e estudiosos, que deslocam-se para países da Europa e África. (SCHWARZ, p. 89). Os festivais da canção também terão destaque particular neste florescimento cultural - serão, por sua vez, abordados posteriormente com a devida atenção no presente estudo.

Após compreensão das produções culturais de esquerda na indústria fonográfica e também dos músicos inseridos nos grandes veículos de comunicação (televisão), partiremos para o aprofundamento das reflexões sobre cultura brasileira desenvolvido por membros do Instituto Superior de Estudos Brasileiros e da Revista Civilização Brasileira.

1. 3 O ISEB e a RCB

No início dos anos 60, o país passou pela radicalização do processo político associada à crise do populismo que culminou no golpe de 64. O projeto nacional popular foi redefinido pela ideologia nacional-desenvolvimentista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e pela política cultural do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. (ZEN, 2001, p. 10).

A partir da reflexão de Zen, pode-se perceber a relevância do ISEB para aprofundamento das discussões a respeito do nacional-popular brasileiro na década de 1960. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros, mais conhecido como ISEB, prosperou no intervalo histórico de 1955 a 1964 e teve como uma de suas principais contribuições, segundo Angélica Lovatto, a dita "valorização do intelectual público" (LOVATTO, 2021, p. 11). Emerge perante a preocupação referente a perplexidade da política brasileira e teve como participantes desde intelectuais que propunham "corte

nacional-desenvolvimentista quanto aqueles que chegaram a propor um projeto de revolução brasileira, de cunho socialista” (LOVATTO, 2021, p. 11). Foi uma organização intelectual que operou a parte do ambiente universitário em um momento de grandes lutas populares no país. Os intelectuais, portanto, não se concentravam apenas nas universidades mas primordialmente em movimentos e ligas, como a camponesa, rurais e também sindicais. O autor do primeiro volume dos *Cadernos do Povo Brasileiro* foi, por exemplo, o líder das Ligas Camponesas, Francisco Julião. Publicado em 1962 com o intuito de abordar projetos nacionalistas direcionados à revolução, formulava estratégias operantes tanto no campo revolucionário como no nacional-desenvolvimentista. (LOVATTO, 2021, p. 11).

Para Renato Ortiz, os isebianos buscaram novas direções para o debate sobre a cultura brasileira, envoltos no momento de "remodelação" do conceito de cultura na década de 50 (ORTIZ, 2001. p. 45). Os membros do ISEB discutiam a cultura brasileira a partir de perspectivas sociológicas e filosóficas. Priorizavam o que está por vir; que a ação social estaria por ser feita, e não direcionada a um embasamento exclusivamente histórico.

Quando, nos artigos de jornais, nas discussões políticas ou acadêmicas, deparamos com conceitos como "cultura alienada", "colonialismo" ou "autenticidade cultural", agimos com uma naturalidade espantosa, esquecendo-nos de que eles foram forjados em um determinado momento histórico (...) Penso que não seria exagero considerar o ISEB como matriz de um tipo de pensamentos que baliza a discussão da questão cultural no Brasil dos anos 60 até hoje. (ORTIZ, 2001, p. 46).

Conseguimos, logo, compreender que os isebianos estavam propensos a discutir a questão cultural brasileira vislumbrando novos horizontes e também autenticidade - de certa forma, assemelham-se, por conseguinte, às propostas musicas de Gilberto Gil no mesmo período histórico. Caetano Veloso menciona em entrevista contida no documentário *Uma noite em 67* o pioneirismo de Gil nas reflexões sobre a manutenção da música brasileira em sua pluralidade, antes mesmo que ele próprio as enunciasse - o elemento visionário nas perspectivas de Gilberto Gil será aprofundado no segundo capítulo do estudo, em que o Tropicalismo musical será descrito em sua completude.

O golpe de 1964, por sua vez, encerrou qualquer expectativa de oficialidade das teorias do ISEB. É neste mesmo momento, contudo, que há maior alcance das mesmas pelos setores progressistas da esquerda brasileira, tornando-se "religiosidade popular" quando se tratando de estudos culturais no país (ORTIZ,

2001, p. 46). Os isebianos buscavam defender aqueles pensamentos, filosóficos e políticos, que emergiram no final da década de 50 e tornaram-se necessários para compreensão da realidade do país. Destacam-se como difusores dos ideários do ISEB no Brasil, no início da década de 60, dois principais grupos: o CPC da UNE (já descrito em tópico anterior) e o Movimento de Cultura Popular no Recife (ORTIZ, 2001, p. 78).

É relevante pontuar que as influências isebianas são vistas no teatro e cinema, quando frisam a importância de estabelecer um "teatro nacional" em contraposição a um "teatro alienado", e o mesmo em relação às produções cinematográficas. Nos documentários, destacam-se a produção de Glauber Rocha, "Uma estética da fome" e também o documentário "Uma situação colonial" de Paulo Emílio Salles Gomes. Esta temática, sobre alienação nas produções cinemáticas brasileiras, retorna também no Cinema Novo e é presente no debate das influências do jazz na Bossa Nova, desta forma, sendo presenciada similarmente no espectro da música. Servirão, portanto, como influência para artistas em suas produções musicais, como Caetano e Gilberto Gil. (ORTIZ, 2001, p. 49).

Outro ponto relevante destacado por Ortiz são as semelhanças entre os estudos dos isebianos e de Fanon, sem instigar que haja analogia direta entre estes e o filósofo francês (ORTIZ, 2001, p. 50). A grande afinidade entre as produções intelectuais de ambos são os alicerces na conjuntura colonial e na alienação. Neste mesmo momento, ocorre a tradução francesa dos Manuscritos de 44, de Karl Marx, em que o autor sucede a temática hegeliana a respeito da alienação - desta vez, contextualizada à luta de classes. A alienação e situação colonial são pautas tanto nos estudos dos intelectuais do ISEB quanto das reflexões de Fanon, utilizadas em perspectiva política a fim de proporcionar suplantação da autoridade colonialista (ORTIZ, 2001, p. 54). Em suma, o enfoque dos brasileiros isebianos encontra-se na tomada de consciência nacional e para Fanon, com enfoque na pauta racial. Ortiz frisa que, tratando-se tanto da dominação colonial quanto da racial, ambos necessitam da busca por uma identidade. (ORTIZ, 2001, p. 55), agitação esta que relaciona-se à pertencimento e orienta os intelectuais em "busca de autenticidade".

Renato Ortiz coloca em pauta a temática inclusa nas discussões isebianas sobre a presença ou ausência de um "povo" brasileiro. Utiliza-se para isso, de uma definição de Cândido Mendes, apontando para o fato de que, na colônia, não existira espaço para posições intermediárias, cabendo às classes médias atuarem neste

espaço social para que assim haja o surgimento de um "verdadeiro povo". Segundo os isebianos, a independência não teria sido suficiente para a criação de um povo brasileiro e sim, após a Semana de Arte Moderna de 22, da Revolução de 30, acompanhada da indústria e desenvolvimento urbano do país, ocorre também o surgimento do povo brasileiro. No fim da década de 50, o povo brasileiro atinge uma maturação que os permite passarem então a serem ativos também na esfera política (ORTIZ, 2001, p. 63).

a função dos intelectuais seria diagnosticar os problemas da nação e apresentar um programa a ser desenvolvido. Não há utopia, a realização do Ser nacional era uma questão de tempo, cabia à burguesia progressista comandar esse processo. (ORTIZ, 2001, p. 65).

A existência do ISEB foi breve e, após nove anos de atividade, teve seu fim decretado em 1º de abril de 1964. Lovatto (2021) aponta para o fato de que o Instituto foi foco de repressão logo no primeiro dia de regime militar, quando o prédio em que funcionava como sede do mesmo, no Rio de Janeiro, foi destruído, juntamente ao prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE) (LOVATTO, 2021, p. 14).

Inserindo as reflexões a respeito da cultura nacional no prisma da música, devemos destacar as contribuições promovidas pela Revista Civilização Brasileira, também conhecida como RCB. Lançada em 1965, agregou intelectuais com posicionamentos críticos à Ditadura. Publicada em 22 números, perdurou entre os anos de 1965 a 1968, quando o Ato Institucional número 5 acaba por decretar sua extinção. (RIDENTI, 2000, p. 131)

A revista civilização brasileira dava especial destaque aos temas culturais, expressando o florescimento artístico em curso. A cada número, eram dedicadas cerca de cem páginas ou até mais - por volta de um terço da revista - a questão de cultura em sentido estrito, especialmente a brasileira. Havia seções regulares de: literatura, teatro, cinema, artes plásticas, música e cultura brasileira." 133 Artistas participantes destas seções intelectuais: Roberto Schwartz, Caetano Veloso, Fernando Peixoto, Sidney Miller, entre outros. (RIDENTI, 2005).

As pautas mais usuais na RCB são "a discussão sobre as origens populares de gêneros musicais, a classe social de seus formuladores e sua relação com a indústria cultural e o mercado de bens culturais." (SOUZA, 2018, p. 146). Desta maneira, seus colaboradores acabaram desenvolvendo reflexão a respeito do que seria a cultura popular brasileira. A música, (expressão artística que abrange melodia e letra), recebe atenção especial dos intelectuais participantes da RCB, em

um momento de efervescência e coexistência de movimentos musicais diversificados no país, como Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicalismo. Neste recorte, tanto os intérpretes como os compositores tornam-se peças fundamentais para resistência à Ditadura Militar. As canções tornam-se ferramenta de protesto não apenas dos artistas mas também do público universitário e também com boa recepção de artistas de camadas mais populares (SOUZA, 2018, p. 147).

A partir dos anos 50, reúne-se em torno da Editora Civilização Brasileira um grupo de intelectuais que, malgrado seus matizes políticos diferenciados, se identificam pela adoção de concepções políticas vinculadas à noção de transformação social. O antiimperialismo e a necessidade de se realizar a “revolução brasileira” - esse conceito que se torna uma espécie de massa de modelagem trabalhada ao gosto de cada grupo intelectual ou político - eram os principais elementos discursivos que atribuíam unidade ao grupo, acima de sua divergência. (VIEIRA, 1998, p. 23).

O propósito da RCB é descrito em editorial denominado Princípios e Propósitos, incluso no primeiro número da revista. Declara-se que:

É preciso deixar bem claro que não somente repudiará, como abertamente combaterá tudo aquilo que admitir como válida ou moralmente correta a presente estrutura socioeconômica do Brasil ou entender como inevitável e até mesmo necessária a submissão dos interesses nacionais aos das grandes potências, sejam elas quais forem. A Revista Civilização Brasileira não ignorará as experiências estrangeiras, naquilo que possam conter de colaboração útil ao processo nacional. [...] Não será tolhida por um nacionalismo sentimentalóide e estreito, mas por certo não cairá nos esquemas geopolíticos, nos planejamentos estratégicos continentais que o State Department e o Pentágono idealizam e que certas figuras da política nacional executam. (Princípios e Propósitos. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, v. I, 1965, p. 4).

Em suas duas primeiras edições, condensam-se opiniões sobre a música popular brasileira contrastando adeptos da Bossa Nova, Jovem Guarda e também tradicionalistas. É recorrente encontrar-se, nos artigos da RCB, correlações entre o desenvolvimento das musical e as mudanças enfrentadas pela sociedade brasileira: Enxerga-se a música como “espécie de resposta a alguma demanda social (SOUZA, 2018, p.160). Souza destaca José Ramos Tinhorão como um dos maiores afirmadores desta corrente, já que:

(...) vinha ganhando espaço na segunda metade da década de 1960 como crítico da moderna MPB (representada pelos bossanovistas e pelos membros do que viria a ser o Tropicalismo) e exercia severo julgamento sobre toda a música “que não fosse tributária direta das camadas populares e dos circuitos fora do mercado fonográfico. (NAPOLITANO, 2007, p. 102).

Não apenas Tinhorão alicerçava-se neste eixo de análise da música como resposta às demandas sociais, mas também Nelson Lins de Barros. Este demonstrava preocupação com a classe social e poder de compra dos consumidores de mercadorias provindas do mercado fonográfico. Barros relaciona o poder aquisitivo das classes médias ao desenvolvimento do mercado musical e suas tecnologias, visto que propiciou acesso dos mesmos a informações teóricas musicais e também aos próprios instrumentos musicais. Tinhorão, no terceiro número na revista, ressalta que os custos para adquirir-se LP's acaba por afastar as classes mais populares do acesso à música engajada brasileira (SOUZA, 2018, p. 160). A reflexão a respeito do alcance e acesso da população para transformação política no país é comum entre os intelectuais da RCB, visto que para os mesmos, é necessário “refletir com exemplos se a consolidação do mercado de bens culturais, como definida posteriormente por Renato Ortiz, de fato estava alcançando as grandes massas consumidoras.” (LELLISON, 2018, p. 160).

As seções sobre música, mencionadas previamente, são apresentadas em algumas das edições da revista, tendo consecutivas aparições nos primeiros números e retornando, após hiato, no último ano de publicação (SOUZA, 2018, p. 151). José Ramos Tinhorão, Nelson Lins de Barros e João Antônio destacam-se como intelectuais dedicados a debates musicais na RCB. Caetano Veloso também foi entrevistado para pautas musicais. As opiniões levantadas nas edições dividiram-se entre perspectivas diversas; bossa-novistas, jovem guardistas e também tradicionalistas. A Bossa Nova tem destaque especial nas análises apresentadas na RCB, sendo enxergada como resposta artística às demandas sociais e também como movimento musical brasileiro (SOUZA, 2018, p. 152).

Na mesa redonda realizada em maio de 1966, com a participação dos críticos Flávio Macedo Soares, Nelson Lins e Barreto, além dos poetas Capinan, Ferreira Gullar, e dos compositores Nara Leão e Caetano Veloso, discutiram-se os caminhos que a música brasileira deveria seguir. Destacamos a presença de Capinan, Caetano e Nara Leão que, em 1968, juntariam-se a Gil no álbum manifesto tropicalista *Tropicália ou Panis et Circencis*. Dentre a esfera dos tradicionalistas, Soares demonstrava desconforto a respeito da “nova geração de músicos”, que abrangia Gilberto Gil e Veloso. Para o crítico, não estavam sendo conservados essenciais para caracterização da música popular brasileira e definia a nova música produzida por este grupo como “muito pouco agressiva”, se tratando de sua

possibilidade de usabilidade, alto promoção e aparecimento ao público. Caetano, por sua vez, alegava que a modernidade não corrompia o caráter brasileiro da música nacional, em concordância, nesta pauta, aos ideários de Gil:

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 cultural brasileira. Realmente, o mais importante no momento (como se referiu o Flávio) é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.⁷ (TROPICÁLIA, 2023)

Caetano frisava sua contraposição em relação aos tradicionalistas - não enxergava problemas em aderir novos elementos para manutenção da música popular na década de 1960 e compreendia que a manutenção das criações musicais nacionais, ao mesmo tempo em que se retomava à linha evolutiva, seria a resposta às inquietações existentes no período:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (TROPICÁLIA, 2023)

A ideia de modernização e adesão de novos instrumentos se fazia muito presente nas argumentações de Caetano, e que, posteriormente, seriam pilares em suas canções tropicalistas, e também nas de Gilberto Gil - enxergavam João Gilberto neste mesmo prisma: de recriação e avanço para a manutenção da música popular brasileira.

⁷ O site Tropicália (<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidis/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>) apresenta o debate “Que caminhos seguir na música popular brasileira”, resultado de mesa redonda realizada em 1966, publicado originalmente no segundo número da Revista Civilização Brasileira.

João Gilberto é reconhecido como um dos artistas que inauguram o movimento da Bossa Nova no Brasil, responsável por revolucionar a canção nacional e ultrapassar fronteiras como nunca visto até então no cenário cultural brasileiro. Desenvolveremos, portanto, análise a respeito do movimento da Bossa Nova e também da Música Popular Brasileira (MPB), enxergada, de certa forma, como desdobramento de artistas bossa-novistas na produção musical no país.

1. 4 Bossa Nova, MPB e a estratificação na indústria fonográfica

O panorama musical do Brasil atravessava mudanças significativas, desde a década de 50, com a ascensão da televisão e principalmente do Long Playing de rotação 33-1/3, já que, desta maneira, a perspectiva técnica da música popular brasileira se expandia; havia, a partir de então, novas alternativas para crescimento de consumo deste bem cultural (NAPOLITANO, 2010, p. 14). Em 1959, com a aparição da Bossa Nova, as categorias mais altas da classe média brasileira passaram a enxergar a música como um ambiente respeitável de expressão e comunicação. Segundo Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2010, p. 14), acompanhado do crescimento da televisão, cresceu também o público consumidor deste mercado cultural. Os músicos da década de 1960 buscavam "renovar a expressão musical sem romper com a tradição" e transmitir uma continuidade perante o universo musical pré-Bossa Nova e pós Bossa-Nova.

Para Nara Leão, “podemos dividir a música brasileira entre antes e depois da Bossa Nova”. (MELLO, entrevista Nara Leão, p. 63). Os bossa-novistas eram cuidadosos e procuravam evitar qualquer ideário de ruptura abrupta com a tradição. A Bossa Nova não rompeu com o samba tradicional e buscou, consoante a Napolitano, absorver os elementos do mercado musical reiterado da década de 60. Também abriu portas para o mercado de compositores, adquirindo assim maior autonomia no mercado de criação, pois desvinculam-se dos intérpretes das canções. Napolitano defende ainda que o momento inicial da Bossa Nova denotou o início da revolução musical da década de 60, marcada pelo:

predomínio do Long Playing, como veículo fonográfico (e conceitual); autonomia do compositor, acumulando muitas vezes a condição de intérprete; consolidação de uma faixa de ouvintes jovens, de classe média intelectualizada; procedimento reflexivo, de não só cantar a canção mas assumir a canção como veículo de reflexão sobre o próprio ofício de cancionista (este ponto não é inaugurado pela BN, mas foi potencializado por ela). (NAPOLITANO, 2010, p. 18).

Para Edu Lobo, a Bossa Nova foi “a primeira grande revolução em termos das estruturas harmônicas, melódicas e, realmente, a primeira linguagem nova que se usou para fazer música no Brasil”. (LOBO, 1976, p. 64). Desafinado, de João Gilberto, pode ser interpretada como responsável pelo desabrochamento da Bossa Nova no cenário nacional e internacional. De acordo com Augusto de Campos, “João Gilberto, com o seu canto enxuto, mais cool do que o cool americano, com o seu sentido da pausa-silêncio e aquela batida seca de violão que marcou toda a BN” . (CAMPOS, 1974, p. 284). O autor afirma ainda que a contribuição de João Gilberto não figurava-se apenas em sua particular maneira de dedilhar o violão mas também em seu sentido de manifestação antropofágica; seria responsável por deglutir e criar uma “inteligência latino-americana”, exercendo papel de cantor, compositor, instrumentista e letrista (CAMPOS, 1974, p. 285). Será também uma das grandes influências de Gilberto Gil e Caetano Veloso no Tropicalismo - pauta aprofundada futuramente no presente estudo.

Gil, sempre que questionado, traz João Gilberto como grande referência em sua floração musical. O baiano relembra quando, aos 16 anos, sentou-se à mesa para almoçar com seus familiares e uma “música estranha” chamou sua atenção ao rádio:

Aquilo me chamou a atenção imediatamente. A tal ponto que quando terminou de tocar eu acabei de almoçar, eu fui correndo ao bar de Manolo, que era onde havia telefone. Na nossa casa ainda não tinha e nem nas dos vizinhos próximos, então a gente ia telefonar do bar. Fui lá e procurei o telefone da Rádio Bahia. Era a primeira rádio FM que chegava a Salvador. Tinha programações diferentes das clássicas programações de rádio AM. Tocava três, quatro músicas seguidas e apresentava poucos comerciais — aquele modelo FM. Liguei para lá e falei com a moça ‘tocou uma música no rádio aqui agora, o nome é ‘Chega de saudade’, João Gilberto é o cantor que o apresentador do programa anunciou. Quem é ele, de onde é, onde eu posso achar seu disco?’ A moça que atendeu passou a alguém da rádio que tinha as informações e eu recebi a notícia: ‘É um lançamento novo, um cantor novo, ele é baiano, uma gravação da Odeon que veio do Rio de Janeiro e acho que você pode encontrar nas lojas de música da cidade’. (GIL, 2013, p. 57-58)

Após o acontecido, Gil pediu dinheiro a sua tia para que conseguisse adquirir o disco. A mesma proveu a ele a verba necessária e Gilberto logo adquiriu o disco em uma loja próxima - ficou encantado com as batidas e letras de João Gilberto. Inspirado por João, Gil não tardou a pedir um violão a sua mãe e após receber o presente, “aprendeu sozinho a decifrar os segredos do violão, querendo imitar a

batida de João Gilberto para poder tocar “Chega de saudade” e “Desafinado” (GIL, ZAPPA, 2013, p. 58-59). A partir do conhecimento do violão, Gil deu largada a sua jornada de compositor, aventurando-se em sambas e bossa-nova inspirados em João Gilberto - utilizava apenas voz e violão, sem aderir a outros elementos.

Para Santuza Cambraia Naves, a jornada de João Gilberto no Rio de Janeiro nos anos 50 “é marcada pela obsessão por criar uma forma compatível com sua visão do “mundo moderno”, que se configuraria (...) como um momento histórico marcado pela simplicidade, exigindo o despojamento com princípio estético básico” (NAVES, 2001, p. 16). João Gilberto incorporava repertórios tradicionais, como a rítmica e harmonia do samba, aglutinados a elementos do jazz camerístico. Segundo membros que participaram do desenvolvimento deste estilo musical, João teria sido responsável por inicializar Tom Jobim no bossa-novismo, já que até então o artista deslocava-se entre experimentos populares e eruditos - este estilo o qual orientou sua formação musical, iniciada aos 13 anos.

A bossa nova permite diversas leituras, principalmente por parte dos músicos que participaram da tendência. Se há unanimidade entre eles quanto à liderança de João Gilberto, cada um destaca procedimentos diferentes com relação às tradições incorporadas. Por exemplo, todos admitem a influência do jazz mais requintado que se desenvolve nos Estados Unidos a partir dos anos 40 - do bebop ao cool jazz - sobre os músicos que se propõe a recriar o samba nativo. Porém alguns, mais do que outros, reconhecem o impacto do bolero, principalmente o desenvolvido no México, com Lucho Gatica, que em seu LP Inolvidable recorria a apenas dois instrumentos - violão e baixo - para o arranjo, rompendo com a tradição do bolero de utilizar grandes orquestras. (NAVES, 2001, p. 21).

Caetano Veloso enxergava uma tendência, pré-Bossa Nova, em “acentuar o ritmo de maneira jazzística. Só que João Gilberto foi o primeiro a fazer daquela maneira” (VELOSO, 1976, p. 140). Segundo Nara Leão, para os artistas bossa-novistas, era mais acessível reproduzir a dita “nova batida” em comparação ao samba tradicional. Tom Jobim destaca que a grande contribuição rítmica da Bossa Nova é o “jogo rítmico entre o violão, a voz, e a bateria”, trazido primordialmente por João Gilberto (JOBIM, 1976, p. 143). Para ele, de maneira geral, as harmonias foram simplificadas, atravessando um movimento de enriquecimento, apesar da simplificação. Os compositores e arranjadores desejavam que o público prestasse atenção em notas específicas, os obrigando, desta maneira, a simplificar as canções. Atravessaram um momento de “esvaziamento” dos acordes

para que assim, o principal obtivesse o destaque almejado. (MELLO, 1976, p. 148). Gilberto Gil salienta a singularização do samba antes e após Bossa Nova:

Antes, o samba tinha aquela cadência marcada no primeiro tempo e que nós conhecemos bem. Com o advento da Bossa Nova, a gente sente uma modificação na síncope para o tempo fraco, com aquele tipo de punch mais ou menos característico do jazz. Isso, segundo dizem os experts, foi uma coisa que facilitou muito a execução do ritmo por parte dos músicos estrangeiros, principalmente os bateristas e contrabaixistas. (GIL, entrevista concedida a Zuza Homem de Mello, 1976, p. 142).

Notamos, no comentário de Gil, o alcance cosmopolita da Bossa Nova que destacou-se não apenas em fronteiras brasileiras como também nos Estados Unidos e Europa. Napolitano (2010, p. 27) defende que, entre 1962 e 1963, acentua-se o debate entre a Bossa Nova "jazzística" e a "nacionalista". Conforme ganhava força no mercado internacional, a discussão sobre a natureza nacionalista ou entreguista do gênero musical se acentuou, dividindo opiniões entre aqueles que acreditavam que o melhor para a música seria aproximar-se do jazz e gosto norte-americano, enquanto os nacionalistas de esquerda acreditavam que quanto menos jazz, menos "charlatanismo musical" para a Bossa Nova. Este debate gerou conflito entre os defensores de uma cultura nacional brasileira. Para Edu Lobo, a revolução da Bossa Nova é proporcionada justamente pelas novidades na arquitetura da música, incluindo a contemporaneidade dos acordes, influenciados inicialmente pelo jazz:

Podem dizer o que quiserem, mas isso é natural e o mais certo que existe no mundo: uma música nova, de um país novo, é normal que receba influências e a partir disso construir uma música nacional. Numa teoria altamente nacionalista de achar que só o que é nacional é o regional, então nós estaríamos fazendo música indígena até hoje, ou portuguesa, sei lá. E começa uma série de preconceitos contra instrumentos. E não se poderia usar violino. Só violão e flauta, o que é uma burrice incrível. O sentido nacional, quem vai dar é o compositor. Essa influência do jazz no começo, foi altamente benéfica. (LOBO, entrevista concedida à Zuza Homem de Mello, 1976, p. 65).

Gilberto Gil menciona a impressão da existência de duas fases para a Bossa Nova - caracterizadas por completo - e de uma terceira, emergente, em relato à José Eduardo Homem de Mello, concedido em agosto de 1967. O primeiro momento implica em seu surgimento, com Vinícius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto, estendendo-se até o primeiro Festival de Música Brasileira, da TV Excelsior, em 1965. A partir de então, para Gil, inaugura-se a segunda fase, em que as temáticas são deslocadas; "problemas sociais, de visão política e incorporação de um sentido ideológico, passam a ser uma coisa mais flagrante do que vinha sendo antes (GIL,

1976, p. 70). Para o artista, inaugura-se então a música de protesto, em que Elis vislumbra-se como uma nova configuração da figura do intérprete.

Edu Lobo passa a ser um compositor com um tipo de formulação harmônica e melódica inteiramente diferente, os letristas como Rui Guerra e o próprio Vinícius de Moraes passam a fazer letras num outro sentido. Surgem com certa veemência o Geraldo Vandré, eu próprio, o Caetano Veloso, o Chico Buarque que começamos a propor um novo tipo de música, mas ainda uma sequência da Bossa Nova e do trabalho de Edu e Elis. (GIL, entrevista concedida a Zuza Homem de Mello, 1976, p. 71)

Gil se enxergava, neste recorte, como expoente de mudanças e novas propostas para a música brasileira, devido à inquietação que o levava, e também à alguns colegas, a repensar as questões musicais nacionais. Para ele, em 1967, iniciava-se o que interpretava como terceira fase da Bossa Nova, a qual incluía uma preocupação geral dos compositores e intérpretes com o que viria a acontecer em seguida. Gil acreditava ser “quase certo que alguma coisa vai acontecer” e de que a inquietação de que um próximo passo deveria ser dado poderia levar a uma nova faceta da música brasileira. (GIL, 1976, p. 71) Enxergava, portanto, a necessidade de repensar as estruturas musicais brasileiras do período.

No mandato de João Goulart, a Bossa Nova atravessou um crescimento de aceitação do público, principalmente dos universitários, que buscavam discernir aquela com raízes no jazz daquela alicerçada a tradição do samba. Os elos com o nacional eram reforçados neste momento no Brasil, visto que a pressão político-ideológica era permanente e os artistas não deviam negar seu compromisso com o país.

A sigla MPB, por sua vez, emergiu entre os movimentos musicais da Bossa Nova e do Tropicalismo, por volta de 1965. A abreviação, que sintetiza a expressão Música Popular Brasileira, passou a denominar uma nova subdivisão dentre os eventos musicais brasileiros das décadas de 1960 e 1970, simbolizando, consoante a Marcos Napolitano, “a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50.” (NAPOLITANO, 2002, p. 1) Gilberto Gil e Caetano, que organizariam-se em torno do Tropicalismo musical a partir de 1968, encontravam-se, neste primeiro momento, juntamente aos demais membros do Grupo Baiano, em concordância com a busca pelo nacional-popular. O disco *Louvação*, LP de estreia

artista de Gil, traz textos de Chico Buarque, Caetano Veloso, Torquato Neto e Capinam contidos em sua contra capa.

Imagem 1 - Capa do disco Louvação, de 1967



Fonte: Gilberto Gil (2023)

Na declaração de José Carlos Capinam encontramos uma reflexão atenta à respeito da busca dos artistas da MPB pelo nacional-popular e também do olhar artístico de Gil perante tal agitação cultural no país:

O pessoal da nossa moderna música popular encontrou uma montanha de perguntas pelo caminho. Perguntas que o samba e seus mais autênticos artistas deixaram, como também deixou o baião, o chorinho e poderá deixar o iê-iê-iê. Caetano Veloso, Edu Lobo, Chico Buarque, Sidney Miller, Torquato Neto, Paulinho da Viola — geração ótima de compositores e letristas — estão aí respondendo com o violão e os vários estilos de cada um, que são o conflito entre a formação que tiveram e o momento que enfrentam. Entre eles, Gilberto Gil, com sua herança de Luiz Gonzaga, sua posterior paixão por João Gilberto, Baden e Vinicius, e com sua resposta sensual, densa e alegre — no mesmo caminho de Caymmi — tendo a Bahia no fundo e a realizada preocupação de ser popular. Gil é, como os outros, a melhor medida do mais jovem em nossa música, porque responde. E porque, em nível diferente, cria novas perguntas sobre o caminho desta música, de nossa saudade e amor, e sobre, principalmente, o caminho de nós mesmos nestes tempos de 'Procissão' e 'Lunik 9'. (Anexo A)

A atenção de Gil aos diversos elementos constituintes da identidade brasileira é destacada por Capinam em seu texto, além do destaque ao elemento popular em suas composições. Em concordância a esta perspectiva, Napolitano aponta para a condição marcante da MPB nos anos 60 de hibridização de referências e elementos

estéticos para a canção nacional; fugia, portanto, do caráter rígido e da busca constante de identidade nacional provinda dos artistas bossa-novistas.

A “instituição” incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas. (NAPOLITANO, 2002, p. 2).

Na década de 1970, com a consolidação da MPB, aglutinasse um público, provindo majoritariamente da classe média, com heranças nacionalistas e, simultaneamente, abertos a uma nova cultura cosmopolita de consumo. Em meio a um ambiente ditatorial, a vertente atuou como instrumentos de resistência política, registrando, por esse mesmo motivo, dificuldade para “consolidação” do produto MPB devido às restrições do AI-5 e do exílio de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. (NAPOLITANO, 2002, p. 3)

Após análise dos tópicos anteriores, é possível notar, por fim, no período observado, a existência de elementos da tradição brasileira na discografia de Gilberto Gil, assim como preocupação em repensar a música brasileira em sua totalidade, resgatando novos elementos à sua formação. É a partir do Tropicalismo, contudo, que os elementos estrangeiros tornam-se mais evidentes em suas canções, podendo ser observadas, dessa forma, a presença do arcaico e moderno, assim como o campo e a cidade, almejando o som universal. Esta proposta, e também os demais elementos contidos nas canções de Gil, serão detalhadas no capítulo a seguir, dedicado inteiramente ao Tropicalismo musical.

2. O TROPICALISMO MUSICAL

Renato Ortiz (1986) argumenta que 1964 foi um divisor de águas na história do Brasil, pelas mudanças econômicas e políticas ocorridas; é no governo de Juscelino Kubitschek que ocorre a internacionalização do capital e um novo cenário da economia brasileira é instaurado. O golpe de 1964 proporciona, nesta ótica, um processo de modernização do Brasil, o qual contempla desenvolvimento do mercado interno, concentração da população em centros urbanos e desenvolvimento de um parque industrial brasileiro. Desta forma, também é modificada a relação entre cultura e Estado. Juntamente ao desenvolvimento do mercado de bens materiais, estrutura-se também um mercado cultural, atingindo um público consumidor amplo e uma dimensão cultural não vista até então no Brasil.

O Estado passa então a estimular a cultura como maneira de solidificar o povo, convergindo também, desta maneira, o poder nacional. Há, portanto, um caráter ativo por parte do Estado no incentivo a práticas culturais (ORTIZ, 1986, p. 84). No período histórico entre 1964 a 1980, acompanhado pelo crescimento da classe média e conseqüentemente, do público consumidor de bens culturais, o Brasil atravessa momento de expansão cinematográfica e televisiva, atingindo também proporções internacionais, conforme defendido por Ortiz:

Em 1975, a televisão brasileira é o nono mercado do mundo, o disco, o quinto em 1975, e a publicidade, o sexto em 1976. O quadro de evolução do investimento publicitário em 1962-1976 nos veículos de comunicação de massa atesta a importância deste mercado, e o que é mais interessante, revela a origem desses investimentos. Os dois maiores investidores são o Estado e as multinacionais. (ORTIZ, 1986, p. 84).

Marcos Napolitano (2010, p. 60) dá destaque às mudanças na televisão a partir da década de 1960, que tiveram fortes reflexos na amplitude social da música através dos programas musicais. A TV Record que, na década de 50 transmitia musicais focados na produção cultural internacional, como Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, passou então, na década seguinte, por um período descrito pelo autor como "substituição das importações", impulsionada, primeiramente, pela produção e transmissão do *I Festival de Música Popular Brasileira*, em 1965. No mesmo ano, houve a estreia do programa Fino da Bossa, responsável por alavancar a carreira da até então discreta cantora Elis Regina, seguido também da *Jovem Guarda*, de Erasmo, Roberto Carlos e Wanderléia. A *Jovem Guarda*, acompanhada de canções como *Quero que vá pro inferno*, interpretada por Roberto Carlos, cativou grande

público, tendo enfoque no infanto-juvenil (CAMPOS, 1974, p. 52 - 53). Havia, no entanto, o questionamento sobre seu caráter de música presumidamente importada, partindo dos nacionalistas, devido à utilização de instrumentos elétricos, *iê iê iê* e clara influência do rock'n'roll norte-americano e inglês para sua criação. Tinham, em palco, estilo descontraído e naturalidade, o que facilitava também a absorção de sua música pelo grande público.

Nota-se, neste momento, um descolamento dos circuitos universitários como "geradores do mercado musical brasileiro" para a TV, a qual levou a música brasileira para as massas. A MPB passou então a ter uma nova faixa etária consumidora e também novas classes ouvintes, incluindo a média baixa e a alta, as quais eram proprietárias de 70% dos aparelhos televisivos na década de 60 (NAPOLITANO, 2010, p. 60). É importante ressaltar o caráter de modernização embutido nesta nova música brasileira dissipada pela televisão em contraste aos gêneros divulgados até então através do rádio, como o samba-canção e as marchas de carnaval.

É neste contexto que eclode, em 1968, a partir das reflexões de Gilberto Gil e Caetano Veloso, o Tropicalismo musical.

2. 1 A explosão Tropicalista do final da década de 1960

O III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, na cidade de São Paulo, ficou conhecido como "o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada Tropicalismo". (FAVARETTO, 1979, p. 23). Surgiu, consoante a Gilberto Gil, "mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo que propriamente como um movimento organizado". (GIL, 1978, p. 193). Em entrevista à Augusto de Campos, em 1968, para o livro *Balanço da Bossa e outras Bossas*, Gil declarava que, colocando-se em pauta o significado do Tropicalismo musical perante a música brasileira, acreditava implicar no "exercício da liberdade", visto que enxergavam necessidade de vislumbrar o homem brasileiro em sua totalidade. O risco também era um fator singular para Gilberto, que defendia a necessidade de assumi-lo, de fato, além do "descompromisso total com os estilos, com os modismos, com as coisas descobertas e exauridas". (GIL, 1978, p. 195).

Marcos Napolitano e Mariana Martins Villaça apontam para o fato de que, após a "explosão inicial" e polêmicas, o Tropicalismo representou ruptura estética,

ideológica e também comportamental e, apesar de seu “hipercriticismo”, ilustra os confrontos culminados no Golpe militar de 1964, além de apresentar caráter culturalmente inovador (NAPOLITANO, VILLAÇA, 1998, p. 55):

Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 20 e a Poesia Concreta dos anos 50, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova), o Tropicalismo, seus heróis e “eventos fundadores” passaram a ser amados ou odiados com a mesma intensidade. Atualmente, mais amados do que odiados, diga-se. (NAPOLITANO, VILLAÇA, 1998, p. 54)

Em outubro de 1967, as apresentações de *Alegria Alegria*, por Caetano Veloso, e *Domingo no Parque*, por Gilberto Gil, foram realizadas na TV Record no festival de música popular. Neste episódio, os artistas baianos não se declararam como criadores de uma vanguarda ou novo movimento. Segundo Celso Favaretto, é neste momento, contudo, que as exibições das canções de Veloso e Gil trazem reflexão a respeito de suas distinções em relação às músicas pertencentes a MMPB - Moderna Música Popular Brasileira - (FAVARETTO, 1979, p. 19).

A novidade - o moderno de letra e arranjo -, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionado por festivais e crítica. Segundo tais critérios, que associavam a “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político social, as músicas de Caetano e Gil são ambíguas, gerando entusiasmo e desconfianças. Acima de tudo, esta ambiguidade traduzia uma exigência diferente: pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade - fato só mais tarde evidenciado. (FAVARETTO, 1979, p. 20).

A ambiguidade, mencionada por Favaretto, configurava-se na miscelânea de elementos envolvidos em uma única apresentação. Ao mesmo tempo em que se enalteciam as raízes brasileiras, aderiram-se instrumentos elétricos para a apresentação, como guitarra e contra baixo. As vestimentas, a postura em palco e a nova proposta geravam espanto e inquietação da plateia, até então acostumada ao clima intimista da Bossa Nova. *Alegria Alegria* é enxergada por Augusto de Campos como tendo uma relevância equivalente a *Desafinado*, de João Gilberto, para “tomada de posição crítica em face dos rumos da música popular brasileira”. (CAMPOS, 1978, p. 151). Sua apresentação no festival contou com a presença dos argentinos *Beat Boys* e, para o autor, a canção de Caetano ocupou espaço de desabafo-manifesto, perante as hesitações ocasionadas pelo alcance internacional

do rock britânico e norte-americano na Jovem Guarda local. Curiosamente, Veloso não acreditava que a canção fosse a mais bonita de suas criações: apesar de carregar sua beleza particular - para o baiano, sua relevância repousa no fato de ser responsável por veicular suas ideias, proclamar o grupo (composto por Gal, Gil, Mutantes, Torquato Neto, Rogério Duprat e Tom Zé), além de, através da presença da guitarra, proporcionar “um negócio moderno pra época”. Soma-se também a essa mistura, o acréscimo de uma marchinha antiquada, definida assim pelo próprio Caetano (VELOSO, 2010). Buscavam, tanto Gil quanto seu companheiro, “deglutir”, inspirados na antropofagia de Oswald de Andrade, as novidades musicais do popular e da juventude a formalidade e tradição brasileira, utilizando-se para isto de influências da música nordestina (FAVARETTO, 1979, p. 152).

Como antropofagia, interpreta-se a incorporação de práticas musicais e experiências de outros para as composições brasileiras - o intuito seria “saber digeri-las e aplicá-las criativamente” (CAMPOS, 1974, p. 108). O ideário consiste na construção de um nacionalismo crítico e antropofágico, digerindo, desta maneira, todas as nacionalidades, aderindo o arcaico e também o moderno. Definida por Caetano como sendo um neo-antropofagismo, as atividades tropicalistas foram sintetizadas, por Celso Favaretto, como:

associada à antropofagia oswaldiana pela crítica e por eles próprios, enquanto proposta cultural e maneira de integrar procedimentos de vanguarda. A teoria e prática da devoração, pressuposto simbólico da antropofagia, foram erigidas em estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural, empreendido pela intelectualidade dos anos 60 e parte significativa dos artistas. Frente ao clima de polarizações ideológicas a que a discussão sobre o tema que o encontro cultural chegara - oscilando entre a ênfase das raízes culturais e na importação cultural -, a ideia de devoração foi representada como forma de relativização dessas posições. (FAVARETTO, 1979, p. 55).

Acreditavam, portanto, que o caminho consistia na adição dos elementos diversos para criação da música brasileira, distinguindo-se assim do ambiente polarizado entre adeptos da Bossa Nova e defensores do rock da Jovem Guarda - considerada, pelos bossa-novistas, como música importada.

Em entrevista disponibilizada no documentário *Uma noite em 67*, de Renato Terra e Roberto Calil, Caetano Veloso menciona que Gilberto Gil atuou como promotor das ideias iniciais de reformulação de composições e interpretações musicais entendidas, posteriormente, como tropicalistas. Veloso revela que o amigo estava, em certos aspectos, “mais avançado nos projetos de fazer uma mudança da

natureza que nós mais ou menos viemos a fazer” do que ele próprio, já que Gil era apaixonado pelo “rock moderno”, sendo ouvinte assíduo dos Beatles. Caetano, por sua vez, apesar de sentir-se instigado pela vertente musical britânica, se inspirava mais na Jovem Guarda brasileira do que nos garotos de Liverpool.

(...) o Gil ia mais fundo nisso e queria mesmo fazer, chamou vários amigos nossos, compositores, no Rio, antes pra fazer um movimento de, sei lá, inserção da produção de música popular no Brasil num mundo pop contemporâneo e de não temer a realidade do mercado e de ouvir os Beatles e.. mas ninguém entendeu, ninguém se guiou (...) mas o Gil tinha essas ideais na cabeça. (UMA NOITE EM 67, 2010).

Sobre a necessidade de revisitar as referências para construção de uma nova música brasileira, Gil declara, no mesmo documentário, os principais pilares que acreditava serem necessários para o processo de criação musical nacional:

Depois de, enfim, dos impactos dos Beatles causados sobre nós e, de toda aquela música que traziam, que vinha junto com eles, o pop americano, o pop rock inglês e a minha visita ao nordeste brasileiro com os impactos muito fortes sobre mim da música local, da música regional, das manifestações típicas da música nordestina, tudo isso provocou em mim um desejo muito grande de revolver de uma forma mais generosa, mais ampla e mais ousada, o terreno todo, revolver o terreno todo. Arar de novo o terreno, replantar, semear coisas novas, trazer sementes novas, fazer os cultivares híbridos, misturar as coisas pra dar plantas novas, misturar laranja com mamão, abacateiro que amanhece será tomate e anoitece será mamão, que eu viria a fazer depois no Refazenda, essa ideia da Refazenda já tava ali naquilo tudo. Eram os Beatles e o Luis Gonzaga. Eram os Rolling Stones e Jorge Ben Jor. Era a Banda de Pife de Caruaru e o Jefferson Airplane. Era assim que eu pensava, é assim que continuo pensando. (UMA NOITE EM 67, 2010).

A composição *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, levou o segundo lugar no festival da TV Record, ficando abaixo apenas de *Ponteio*, de Edu Lobo, a campeã da noite. (FAVARETTO, 1979, p. 23). O arranjo de Rogério Duprat acompanha a complexidade de uma letra em que se constitui “uma assemblage de fragmentos documentais: ruídos de parque, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral” (FAVARETTO, 1979, p. 22) . A apresentação no festival teve a presença da banda Mutantes que, com seus instrumentos elétricos, colaboraram para a construção tropicalista da canção. De acordo com Gil, o encontro com os Mutantes ocorreu anteriormente, em um estúdio, quando o cantor baiano sugeriu a Duprat que a banda participasse da gravação de sua nova canção. (Gil, 2010). O jornalista e crítico musical brasileiro Tarik de Souza descreve suas impressões sobre a apresentação da canção em entrevista à TV Brasil, em 2017. Para ele, o entrosamento do cantor baiano com o grupo de rock foi encarado, à seu

tempo, como algo extremamente novo, e diversificado do que era apresentado pela Jovem Guarda até então. Descreve também suas impressões a respeito da letra composta por Gil:

Como se ele (Gil) tivesse filmando o que aconteceu no parque, né."Olha o sorvete, olha não sei o que, olha a faca", e tal. Parece que ele tá dando uns closes naquilo, parece um plano sequência (...) que a coisa tá acontecendo ali. Então isso vem também como a herança do concretismo, do jogo de palavras, do uso das palavras. (TV BRASIL, 2017).

A cena movimentada, descrita por Gil, representava modernidade e novas perspectivas para a música brasileira. Em entrevista a série *MPB&Jazz*, em 2012, Gil relatou detalhadamente suas perspectivas sobre a canção e também sua inserção no contexto tropicalista do final da década de 1960.

Tinha a coisa do berimbau né, a levada da capoeira, que é a base rítmica da canção, vai do começo até o fim. Tem um tema que é, enfim, um triângulo amoroso que é trazido pra trama, digamos assim, pro elemento dramático da canção, porque o triângulo amoroso que acaba se dissolvendo com a tragédia, com um dos personagens, o João, né, acaba matando o José e a Juliana por ciúmes, etc. E tudo isso se passa num parque de diversões, numa roda gigante, enfim. Então é uma coisa toda.. tem todo um conjunto de elementos relativamente surpreendentes pra uma canção.

Naquela época então, era bastante mas surpreendente, porque, enfim.. E tudo aquilo, de certa forma, se encaixava na moldura maior que era o Tropicalismo. Que a gente tava começando, naquela época. Almejava embaralhar um pouco as cartas do baralho da canção popular do Brasil e mudar um pouco o jogo. Desconstruir um pouquinho certos elementos rígidos, assim, da canção popular e reconstruí-los de uma outra maneira, e trazer outros elementos, trazer outros tijolos, outros elementos decorativos também, pra reconstruir essa casa, essa casinha de brinquedo da canção popular. (TOCA COMUNICAÇÃO, 2012)

A partir dos comentários de Gil, notam-se as intenções de reorganização da música brasileira por parte dos artistas tropicalistas - enquanto buscam a desconstrução, também restauram elementos da tradição e o modernizam com componentes incorporados a partir da experimentação de artistas não brasileiros. O jornalista e pesquisador musical Tarik destaca a influência direta da Bossa Nova nas criações dos principais nomes da Tropicália. Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa são, para o ele, discípulos diretos de João Gilberto e se declaram desta maneira, enunciando a notoriedade do bossa-novista em suas carreiras artísticas. O jornalista frisa, ainda, que os tropicalistas "explodem com aquele modelo criado pelo João Gilberto e colocam a música brega, colocam as guitarras do pop rock que não

existiam na Bossa Nova de jeito nenhum, colocam comportamento, atitude no palco" (TARIK, 2017)

Imagem 2 - Gilberto Gil e os Mutantes apresentam *Domingo no parque*



Fonte: Valor Econômico (2010)

2. 2 A estética e atitude Tropicalista

O visual e postura em palco dos tropicalistas também obtinham lugar de destaque; “cabelos longos, roupas coloridas, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial” (HOLLANDA, 2004, p. 65). Caetano, em entrevista à Rádio Jornal do Brasil, em 1978, relembra como suas reboiadas em palco levavam os pais de família à reclamações, além de reações contrárias provindas dos estudantes de esquerda e do poder. (HOLLANDA, 2004, p. 65). A crítica ao comportamento, por meio de alegoria e modernidade nas apresentações, geraram efervescência, onde arcaico e moderno relacionam-se, revelando choque e, desta forma, promovendo a concretização do absurdo (HOLLANDA, 2004, p. 68).

O Tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o aqui e agora, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave a falta de flexibilidade da prática política vigente. Será inclusive por esse aspecto da crítica comportamental, pelo deboche diante das atitudes “bem comportadas”, que Caetano e Gil acabarão exilados pelo regime militar. (HOLLANDA, 2004, p. 70).

Celso Favaretto ilustra a relevância de elementos não-musicais em apresentações tropicalistas com o lançamento do disco *Tropicália*, em 1968, quando Caetano Veloso “transvestiu-se, aparecendo de boá cor-de-rosa, para defender *É Proibido Proibir* usou roupas de plástico colorido, colares de macumba, enquanto um hippie americano promovia um *happening*, emitindo urros e sons desconexos” (FAVARETTO, 1979, p. 34). No programa da TV Tupi, *Divino Maravilhoso*, também eram observadas estratégicas estéticas nas apresentações tropicalistas, que geravam inquietação do público:

(...) organizaram-se ceias na beira do palco enquanto Gil cantava *Ora pro Nobis*, Caetano apontava um revólver para a plateia enquanto cantava música de Natal, e até mesmo um velório chegou a ser organizado, com o descerramento de uma placa com o epitáfio *Aqui jaz o tropicalismo* - o que, aliás, mais que um lance de humor e auto-ironia, indiciava lucidez quanto aos limites do movimento como manifestação e vanguarda. “A roupa” - disse Caetano - “combinava com a música e era diferente, refletindo o brilho dos refletores, criava um clima para o som”; a combinação do plástico (material industrial) com adereços de macumba funcionava como um lembrete do nosso subdesenvolvimento”. (FAVARETTO, 1979, p. 34).

O programa televisivo *Divino Maravilhoso*, apresentado por Gil e Caetano, teve sua estreia em outubro de 1968, com produção de Antônio Abujamra e direção de Fernando Faro. Foi interrompido pouco após sua inauguração, quando o Ato Institucional Número 5 enrijeceu a censura e levou o diretor-geral a apagar as imagens gravadas em videotape devido ao receio de que o Exército utilizasse o material “contra os meninos”, conforme próprias palavras de Faro. (GIL, ZAPPA, 2013, p. 399).

Anárquico e irreverente, o primeiro programa teve Caetano plantando bananeira, Gil dançando e rodopiando, os Mutantes cantando “Baby” com os dois apresentadores, Gal Costa cantando “A luta contra a lata ou A falência do café”, composição de Gil (...) (GIL, ZAPPA, 2013, p. 399).

A canção mencionada relata, de maneira detalhada, o ciclo da produção do café no Brasil, em tom crítico, acentuando os contrastes entre o proletário e a aristocracia cafeeira - desta forma, aproxima-se das canções de protesto pré-tropicália, além de aprofundar reflexões do campo sociológico no decorrer de seus versos:

Faz uma crítica territorializada no campo da alta burguesia paulista; aos barões do café, aos resíduos de aristocracia descaracterizada já, paulista (...) Uma crítica à burguesia ainda semi-aristocratizada, já dominada pela lata, já sujeita à nova lógica produtiva da indústria

moderna, mas ainda vivendo sentimentos de altivez e de soberba da aristocracia antiga. (GIL, 2001, p. 102).

Nos últimos versos da canção, gravada por Gil e os Mutantes em suas “sessões tropicalistas”, o baiano encoraja os ouvintes a enlatarem seu “café solúvel”. Gilberto explica a metáfora, carregada de sarcasmo, em contextualização aos processos tecnológicos que envolveram a produção cafeeira brasileira no período:

A ideia do café solúvel como uma grande ameaça: no momento em que o café se tornou solúvel, se tornou enlatável, acabou-se o reinado da saca de café. É uma maneira de associar estágios tecnológicos - formas de produção - a estágios sociológicos. A música quer fazer essa associação: o saco de aniagem estava para a aristocracia, assim como a lata está para a burguesia. Dá conta da luta interna, transcorrendo no próprio extrato, na própria cripta social, das elites: da luta das elites, com a superação da aristocracia pela burguesia. (GIL, 2001, p. 102).

A análise social profunda, descrita através de versos metafóricos e irônicos, confirma a situação tropicalista descrita por Gil em entrevista ao programa Roda Vida, em 1999, de que ele e seus colegas, provindos do “interior da Bahia para o mundo”, encontravam-se com “O Capital debaixo do braço, a leitura de Marx, as interpretações, os filósofos todos” (GIL, 1999, Roda Viva). O arranjo da música, contida no álbum de 1968, também é carregado de elementos típicos tropicalistas, como a inclusão de efeitos sonoros como bater de latas de metal, diálogos, uivos e outros sons de animais, ilustrando o que é descrito em cada verso proferido por Gil. A palavra café também é emitida ritmicamente, de maneira a assemelhar-se a frequência emitida por um trem ao movimentar-se.

Desta maneira, concretizam-se os elementos “cafona e humor”, fundamentais para a composição tropicalista, onde além da canção e letra, o corpo, performance, danças, roupas e voz eram carregados de significados, resultantes da colaboração do tropicalismo musical com o cinema e as artes plásticas. (FAVARETTO, 1979, p. 36)

Imagem 3 - Caetano planta bananeira em apresentação na Boate Sucata



Fonte: Tropicália Viva (2020)

2. 3 Origem do termo “Tropicalismo”

O Tropicalismo musical atua como interface de outras facetas artísticas presentes no país ao final do ano de 1967, como o teatro, o cinema e as artes plásticas. No teatro, cita-se a encenação da peça *O Rei da Vela* (escrita por Oswald de Andrade), pelo Grupo Oficina. No cinema, destaca-se o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha e as construções de Hélio Oiticica no cenário das artes plásticas (NAPOLITANO, 2001, p. 190). Napolitano destaca que o Grupo Oficina e José Celso “alegorizavam a estética do mau-gosto para questionar o comportamento da classe média e da elite brasileiras e não tinham preocupação em renovar os termos da crítica propriamente política à esquerda” .(NAPOLITANO, 2001, p. 191). Em *Terra em transe*, a abordagem de Glauber Rocha repousa em reflexões diante de

possíveis posicionamentos do intelectual de esquerda, sendo fundamental para o desenvolvimento do pensamento tropicalista de Caetano Veloso, conforme revelado em livro autobiográfico *Verdade Tropical*:

Se o Tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* - o primeiro longa-metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se da costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 2017, p. 123).

A inspiração do termo Tropicalismo, por sua vez, veio das artes plásticas. A obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, foi desenvolvida da “necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro”. (OITICICA, 1968, p. 98). Para o artista, sua obra foi a primeira tentativa consciente de projetar-se uma imagem brasileira nas vanguardas artísticas da década de 60. Segundo depoimento de Hélio, escrito em março de 1968, a obra *Tropicália* posiciona-se como:

(...) a obra mais antropofágica da arte brasileira. O problema da imagem é posto aqui objetivamente - mas sendo ele universal, proponho também esse problema num contexto típico nacional, tropical e brasileiro. Propositamente, quis eu, desde a designação criada por mim de *Tropicália* (...) até os seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica, que fizesse frente à imagética pop e op, internacionais, na qual mergulhavam boa parte de nossos artistas. (OITICICA, 1968, p. 101).

A obra consistia em uma instalação, constituída por elementos tropicais, como animais e plantas. Conforme descrito pelo historiador Frederico Coelho, a composição de Oiticica consistia em labirintos que levavam à cabines, com influência de favelas, como a da Mangueira, que Hélio havia visitado, enquanto ao mesmo tempo, na parte principal da criação, havia uma televisão que deveria sugar o sentido direto para o interior da mesma. (COELHO, 2017) Neste mesmo ano, Caetano Veloso havia composto uma canção, até então, sem nome, a qual almejava transmitir os sentimentos e estética sentidos após assistir o filme *Terra em transe*. Quando o produtor Luis Carlos Barreto escutou a composição de Caetano, ao encontrar semelhanças com a obra de Oiticica, sugestionou ao baiano que nomeasse sua mais recente criação conforme a obra do artista plástico. Assim,

dava-se não só o título da composição *Tropicália*, de Caetano, mas também, o nome do que viria a se organizar, posteriormente, como Tropicalismo. (DUTRA, BARBOSA, MALACARNE, SCHMIDT, 2010, p. 25)

Imagem 4 - Obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, como parte da exposição Nova objetividade brasileira, no ano de 1967



Fonte: O Globo (2017)

2. 4 *Tropicália* ou *Panis et circenses* - o disco manifesto

Em 1968, o disco coletivo *Tropicália, ou Panis et Circenses*, contou com a colaboração de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Rogério Duprat, Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Nara Leão e os Mutantes. Desenvolvido a partir da ideia de Caetano, foi responsável pela atualização do “projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas”. (FAVARETTO, 1979, p. 78). Firma-se, neste, a decisão antropofágica de digerir diversos elementos da cultura brasileira para composição do novo: “os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem - carnavalização, festa, alegoria brasileira, crítica social, cafonice -, compondo um ritual de devoração”. (FAVARETTO, 1979, p. 78).

Os debates a respeito da canção popular eram tecidos não apenas na esfera musical mas também por meio de discussões visuais e verbais. Essa constatação,

trazida por Santuza Cambraia Naves, confirma-se pela própria configuração do grupo tropicalista desenvolvidor do dito disco-manifesto (que contém, para a autora, grandes semelhanças ao álbum Sgt. Peppers, dos Beatles):

Explica-se, a partir desse procedimento, a participação no movimento de poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e Júlio Medaglia), e de extração popular (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os Mutantes), e artistas plásticos (Rogério Duarte). (...) Do mesmo modo, as importações culturais são utilizadas sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional, já que a cultura brasileira é vista como rica e pujante o suficiente para deglutir tudo que possa vir de fora. (NAVES, 2001, p. 47-49).

A direção artística do disco ficou nas mãos de Manoel Barenbein, que já havia, no ano anterior, sido responsável pela gravação de *Domingo no Parque*, com Gil e os Mutantes, e *Alegria Alegria*, com Caetano e os Beat Boys. Barenbein revelou que a participação nestas produções foi como um sonho; almejava ser parte do desenvolvimento de algo novo e a inserção de contra baixo e guitarra elétrica na música brasileira era uma de suas ambições. A fantasia do produtor, em renovar a canção nacional a partir da influência dos britânicos Beatles e de seus instrumentos elétricos, tornou-se realidade quando os baianos o procuraram, propondo justamente esta inovação (SARMENTO, 2018). O produtor Arnaldo Pittigliani também integrou a equipe para concretização do disco manifesto - ele e Manoel constituíam o time de diretores da gravadora Philips nos anos 60. Barenbein foi o responsável pela promoção da proposta do disco à equipe da gravadora, que desejava, neste momento, mexer com o mercado brasileiro da música. Ambos os produtores revelaram que sentiram que este projeto iria movimentar a música nacional, já que envolvia artistas que estavam fortemente presentes na mídia do final da década de 60, após toda a agitação causada pós festival da MPB em 1967. Como as músicas criadas pelo grupo soavam como inovadoras, a Philips logo aceitou estar a frente do desenvolvimento do disco manifesto. Pittigliani confessa, em contrapartida, que notara que as canções do álbum não carregavam um “forte apelo comercial” (SARMENTO, 2018), como demais músicas produzidas, até então, pela Philips. O produtor revela que “as músicas tocaram somente nas rádios mais sofisticadas, mas o público teve uma boa receptividade e ficou curioso para saber o que era aquilo” (PITTIGLIANI, 2018).

A capa do álbum, impregnada de significados, trouxe a notoriedade necessária para equiparar-se com a intensidade das canções e dos artistas nele

envolvidos. Para Jorge Caê Rodrigues, a Tropicália inaugura período “em que as capas passam a ter um conceito, a fotografia começa a ser usada não mais em seu estado puro, mas trabalhada, fragmentada, simbólica”. (RODRIGUES, 2007, p. 120). Em concordância com a perspectiva de Rodrigues, Favaretto descreve os elementos contidos na primeira face do disco manifesto, também de maneira fragmentada e detalhada:

(...) sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil, sentado, segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabelos despontados, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras, e Rogério Duprat, com a chávena-urinal, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o décor: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade. O título, *Tropicália ou Panis et Circencis*, em latim macarrônico, apresenta as mesmas cores (...) Na capa, representa-se o Brasil arcaico e o provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação. (FAVARETTO, 1979, p. 81 - 82).

A contracapa, por sua vez, apresenta uma espécie de roteiro cinematográfico em que os participantes são os artistas do disco coletivo, além de João Gilberto e Augusto de Campos. O texto reflete referências tropicalistas, incluindo associações à arte desenvolvida por estes e seus laços com consumismo e mídia. São utilizadas expressões cinematográficas como *travelling*, *zoom* e *off*, além de detalhamento sobre cenários em que as cenas do roteiro fictício seriam desenvolvidas. (ANDRADE, 2021, p. 169).

Sequência 5 / Cena 7

Exterior, dia de sol, Nara e os Mutantes passeiam de mão dadas e pés descalços na areia. Todos os cabelos voam ao vento. Praia de Ipanema.

Nara - Pois é... E Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha

Os Mutantes - Pois é... e os Jefferson's Airplane e os MAMMAA&Papas... e...

Nara - Pois é... e as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser Miss Brasil... e se perdem...

Os Mutantes - E aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e atéia boutique dos Beatles se chama a maçã...

Nara - Pois é... falaram tanto...

(Anexo B)

Em outro trecho, Rogério Duprat, em uma cena que deveria ocorrer na cidade de São Paulo, em uma torre de TV, revela que acreditava que a música não existia

mais e que sentia a necessidade de criação de algo novo, encorajando os ditos “bairanos” a terem coragem de buscar, juntamente a ele, e também perceber que apenas “desvencilhando-se do conhecimento atual que tem das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las em sua verdade mais profunda” (DUPRAT, Rogério, 1968)

Imagem 5 - Capa do disco manifesto Tropicália ou panis et circensis



Fonte: G1 (2018)

Em meio ao script tropicalista, encontram-se, no centro da contra capa, os nomes das 12 canções que compõem o disco manifesto, acompanhadas de seus intérpretes e compositores. *Misere Nobis*, *Coração materno*, *Panis et Circencis*, *Lindonéia*, *Parque industrial*, *Geléia geral*, *Baby*, *Três caravelas*, *Enquanto seu lobo não vem*, *Mamãe coragem*, *Batmabumba* e *Hino do senhor do Bonfim*. A ficha

técnica nomeia os arranjos a Rogério Duprat, a produção a Manuel Barembain, o técnico de gravação Estelio e o período de construção do disco como maio de 1968. As contraposições entre o arcaico e o moderno são vislumbradas nas letras das canções, como apresentada em *Batmacumba*. A composição de Gil e Caetano, interpretada pelos mesmos acompanhados de Gal e os Mutantes, explana no fragmento *macumba*, referência às origens africanas do povo brasileiro, enquanto a aglutinação com Batman revela influências da cultura *pop*. O *ieieiê* é descrito no decorrer das estrofes (batmacumbaiêiê) em uma estrutura em que não se enxerga diferenciação entre refrão e ponte; há repetição do refrão continuamente e foi configurada e interpretada, por Augusto de Campos, como um poema concreto, que flertava também com o futurismo:

batmacumbaiêiê batmacumbaoba
 batmacumbaiêiê batmacumbao
 batmacumbaiêiê batmacumba
 batmacumbaiêiê batmacum
 batmacumbaiêiê batman
 batmacumbaiêiê bat
 batmacumbaiêiê ba
 batmacumbaiêiê
 batmacumbaiê
 batmacumba
 batmacum
 batman
 bat
 ba
 bat
 batman
 batmacum
 batmacumba
 batmacumbaiê
 batmacumbaiêiê
 batmacumbaiêiê ba
 batmacumbaiêiê bat
 batmacumbaiêiê batman
 batmacumbaiêiê batmacum
 batmacumbaiêiê batmacumba
 batmacumbaiêiê batmacumbao
 batmacumbaiêiê batmacumbaoba (CAMPOS, 1974, p. 288)

Curiosamente, a letra não é apresentada nesta estrutura por seus compositores ou até mesmo na capa do disco manifesto - a interpretação e apresentação coube, desta forma, exclusivamente ao concretista Augusto de Campos, exemplificando que, “em vez da “macumba para turistas” dos nacionalóides que Oswald condenava, parece que os baianos resolveram criar uma “batmacumba para futuristas”. (CAMPOS, 1974, p. 287). Gil relata que desejavam, durante a composição, que existisse, em sua letra, ligação com algum signo da cultura popular

brasileira, como a macumba. Além disso, o termo também havia sido utilizado pelo modernista Oswald Andrade:

O Oswald estava muito presente na época; nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder da premonição que ela tem. A ideia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia; “Batmakumba” é de inspiração oswaldiana. É concretista - na ligação das palavras e na construção visual do k como uma marca; no sentido impressivo, não só expressivo, da criação. Não é só uma canção; é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista. (GIL, 2003, p. 106).

Notamos, no comentário, a ênfase de Gil ao aspecto visual presente na letra da canção, enfatizando assim a face estética do tropicalismo musical. O arranjo foi desenvolvido por Rogério Duprat e os coros, que acompanham a voz principal de Gilberto, entoados pelo grupo Os Mutantes. Compassos rápidos, dedilhados de violão e percussão enriquecem a melodia, contando também com forte presença de contra baixo, contido em linhas melódicas que se destacam em meio ao conjunto harmônico.

Geleia Geral, a última canção da face A do disco manifesto, conta com a parceria de Gilberto Gil e Torquato Neto. O cantor baiano menciona, em entrevista concedida em 2018, que Torquato tinha interesse “na obtenção de uma visão programática que abrangesse os “Brasis”, o hemisfério norte, o hemisfério sul, cultura mundial, a revolução comportamental, as questões políticas, revoluções na África e Revolução Cubana” (GIL, 2017). Inserido, portanto, nos ideários tropicalistas, o poeta e jornalista apresentou, juntamente a Gil, a dualidade do país ainda fortemente ligado às tradições (ao mencionar elementos como bumba-meu-boi e mangueira), enquanto também conversava com a modernidade (Jornal do Brasil e televisão). O nome da música, inspirado pela expressão do poeta Décio Pignatari, posteriormente foi responsável por nomear uma coluna publicada por Torquato Neto no Jornal a Última Hora, do Rio de Janeiro, entre 1971 e 1972 (BRASILEIRO, 2009, p. 39). Na letra da música, encontram-se elementos que incitam a liberdade e o risco, além do encontro da modernidade com o arcaico:

O poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia
É bumba-iê-iê boi
Ano que vem, mês que foi
É bumba-iê-iê-iê

É a mesma dança, meu boi
 É bumba-iê-iê boi
 Ano que vem, mês que foi
 É bumba-iê-iê-iê
 É a mesma dança, meu boi
 A alegria é a prova dos nove
 E a tristeza é teu porto seguro
 Minha terra onde o sol é mais lindo
 E Mangueira onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem
 Pindorama, país do futuro. (GELEIA GERAL, 1968).

A canção que dá título ao álbum manifesto, *Panis et circenses*, é também uma criação de Gilberto Gil. Acompanha Caetano Veloso para desenvolvimento da letra e Rogério Duprat na construção do arranjo. A letra descreve, em primeira pessoa, a emergência de alguém ativo e engajado em suas ações, no ensejo da mudança, enquanto, em contrapartida, as demais pessoas presentes (concentradas na dita sala de jantar), seguem ocupadas com suas próprias rotinas e ignoram, à sua maneira, o agitador.

Mandei fazer
 De puro aço luminoso um punhal
 Para matar o meu amor e matei
 Às cinco horas na avenida central
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e em morrer. (PANIS ET CIRCENSES, 1968).

A harmonia simples, acompanhada de arpejos, é apresentada repetidamente no decorrer da canção, referenciando assim a monotonia do dia-a-dia, descrita também em seus versos. Sérgio Dias, em entrevista disponibilizada ao documentário *Tropicália ou Panis et circenses - o som do vinil*, comenta sobre a influência dos Beatles para o arranjo da canção. Após escutar *Penny Lane* (lançada no álbum *Magical Mystery Tour*), apresentaram a música a Duprat, que logo organiza os trompetes para soarem assim como aqueles da música de referência. Conta com referências experimentalistas, como quando simula-se o efeito sonoro da vitrola ao acabar um disco, diminuindo-se a frequência - isto, no meio da canção tropicalista. A escolha estética para encerramento da gravação de *Panis et circenses* contou com o clássico erudito Danúbio azul, acompanhado do bater de talheres e diálogos dispersos, que confirmam a configuração da cena na sala de jantar construída no decorrer dos versos.

A proposta dos tropicalistas, todavia, não foi compreendida por boa parte da população e também resultou em polêmicas e divergências, tanto na direita quanto

na esquerda. Gil relata, em entrevista ao mesmo documentário, os motivos pelos quais acredita que ele e seus colegas tropicalistas geraram agitação nas camadas sociais brasileiras no final da década de 1960:

O movimento causou estranheza tanto na esquerda quanto na direita. A direita, obviamente, porque é bem representada pelo próprio poder na época, poder militar. E portanto, muito obviamente, contra surtos de rebeldia juvenil, de insurreição... e a esquerda, porque achava que isso era alienação. Nós ficamos entre fogo cruzado, mesmo. (TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSES, O SOM DO VINIL, 2020)

José Ramos Tinhorão, um dos intelectuais que contribuíram com material para as edições da Revista Civilização Brasileira, configurava-se como um representante esquerdista com críticas intensas ao Tropicalismo. Para o autor, em contraste aos “criadores de música nacionalista”, que lutavam contra a invasão internacional acompanhada da instauração de multinacionais, galgando suas criações com elementos da bossa-nova (em sua fase não entreguista), com elementos da vida rural e popular urbana, os tropicalistas, em direção oposta:

(...) renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da realidade de dominação do rock americano (então enriquecido pela contribuição inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país. (TINHORÃO, 2010, p. 341).

Tinhorão considera, portanto, a presença de instrumentos elétricos nas canções tropicalistas como descaracterização da música nacional e também sinal de alienação e alinhamento com os militares instauradores do regime militar nacional. Este pensamento, presente em boa parte da esquerda no período, caminha em sentido paralelo às críticas da direita ao tropicalismo.

Assim como os tropicalistas anarquizaram os terrenos do popular e do nacional, impregnando-os de informações eruditas e estrangeiras, confundiram também as polaridades políticas. Esse tipo de postura tornou-se evidente através dos opositores por eles conquistados: à esquerda (...), “os estudantes” e, à direita, “os pais de família”. Esse tipo de ambiguidade desenvolvida pelos baianos, ao tensionar as polaridades erudito/popular, autêntico/espúrio, nacional/estrangeiro, esquerda/direita, criando um antagonismo com o público mais ortodoxo (de direita e de esquerda), explica em grande medida o episódio protagonizado por Caetano Veloso no III FIC da TV Globo do Rio de Janeiro, em 1968. Durante a apresentação de sua canção “É proibido proibido”, inspirada no espírito de maio de 68 em Paris, Caetano protesta contra a desclassificação da música “Questão de ordem”, de Gilberto Gil, e recebe prolongadas vaias da plateia. Ele

reage com um discurso veemente (acompanhado pelos Mutantes, que continuam tocando de costas pro auditório), comparando os estudantes de esquerda que os viam aos direitistas que espancaram os atores que trabalhavam em *Roda-viva*, de Chico Buarque, e argumentando: “Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!”. (NAVES, 2001, p. 55-56).

No trecho de Santuza Cambraia Naves, nota-se a agitação gerada pelos tropicalistas, tanto na esquerda quanto na direita brasileira. A apresentação de Caetano na rede Globo, em 1968, acompanhada de vaias, confirma o caráter questionador e revolucionário proposto pelos baianos em suas letras e apresentações, não sendo compreendido com clareza, todavia, por grande parte de sua audiência.

Em paralelo a consolidação do tropicalismo musical, Gilberto Gil construiu também o disco *Gilberto Gil*, lançado, assim como *Tropicália ou panis et circenses*, no ano de 1968. O álbum já apresenta características do artista inserido no novo momento tropicalista: na capa original do LP, existe um Gil centralizado, com vestimentas características dos membros da Academia das letras, utilizando um monóculo, em meio a um cenário multicolorido em que se enxergam as cores vermelho, preto, amarelo, verde e branco.

Imagem 6 - Capa do disco Gilberto Gil (1968), lançado pela Phillips



Fonte: Gilberto Gil (2023)

Na contracapa, há sobreposição de fotos do cantor com vestimentas diversas; em algumas, com um chapéu de couro característico da cultura nordestina, em outras, utilizando uma boina típica dos anos 1930. No canto inferior direito, há o seguinte texto, apresentado com o título curioso “Gilberto Gil psicografado por Rogério Duarte”:

Eu sempre estive nu. Na Academia de Acordeão Regina tocando ‘La Cumparsita’, eu estava nu. Eu só sabia que estava nu, e ao lado ficava o camarim cheio de roupas coloridas, roupas de astronauta, pirata, guerrilheiro. E eu, do mais pobre da minha nudez, queria vestir todas. Todas, para não trair minha nudez. Mas eles gostam de uniformes, admitiriam até a minha nudez, contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira, um guarda-chuva contra o amor, contra os Beatles, contra Os Mutantes. Não há guarda-chuva contra Caetano Veloso, Guilherme Araújo, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Dirceu, Torquato Neto, Gilberto Gil, contra o câncer, contra a nudez. Eu sempre estive nu. (...) Vou andar até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas.” (Anexo C)

Percebe-se, na relação do texto com a palavra nudez, a metaforização da exposição corporal com os conceitos apresentados na proposta musical tropicalista - os artistas estariam despindo-se do que a sociedade esperava, no ambiente ditatorial em que se inserem, para representar a proposta oswaldiana tropicalista. Desta forma, há uma nudez metafórica; esta, traz consigo “a soma de todas as roupas”, assim como trecho final do texto apresentado na contra capa do disco tropicalista de Gil.

O projeto gráfico da capa, que carrega referências estéticas da *pop art*, contou com a colaboração de Rogério Duarte, do fotógrafo David Drew Zing e dos artista plástico Antonio Dias. (RODRIGUES, 2007, p. 53).

Os elementos estético-formais usados abertamente em alusão à Pop art fazem com que a capa salte aos olhos do fruidor como um objeto independente da sua função - proteger o disco. Mas, uma vez realizando-se a audição, a capa estabelece um link direto com o conteúdo das canções. Quer dizer, o design gráfico da capa foge da simplicidade bossanovista, não se enquadra dentro das composições clássicas, rompe com os cânones, mas é funcional para a estética tropicalista. O aspecto conceitual se utiliza da paródia, subvertendo os paradigmas da clareza da comunicação direta, um dos cânones do funcionalismo, mas são ao mesmo tempo funcionais para a materialização das ideias tropicalistas. (RODRIGUES, 2007, p. 54).

O álbum, disponibilizado pela gravadora Phillips, traz a canção inaugural tropicalista, *Domingo no parque*, acompanhada de *Coragem pra suportar*, *Marginália II*, *Pé da roseira* e também *Frevo rasgado*. O arranjo desta, impregnado de

referências à marchas de carnaval, instrumentos de sopro e tambor, acompanha letra contendo descrição de um encontro, em meio à “confusão” do carnaval, em uma cena agitada de danças e sorrisos em um salão qualquer. Gil foi responsável pela música e arranjo, que contou com a participação, em pequenos trechos, de Bruno Ferreira, filho do compositor, clarinetista e saxofonista Abel Ferreira. Bruno tinha formação em música erudita e tornou-se, posteriormente, regente da Orquestra Sinfônica da Universidade da Paraíba. (GIL, 2001, p. 92).

O álbum conta ainda com canções como *Procissão* (em novo arranjo), *Domingou*, *Pega a voga*, *cabeludo*, *Ele falava nisso todo dia* e *Luzia luluza*. Dispôs de produção de Manuel Barenbein, arranjo e regência de Rogério Duprat e participação especial do grupo Os Mutantes.

Por fim, é em meio a agitação musical da construção do disco de 1968 e também do álbum manifesto, que, em dezembro do mesmo ano, Caetano e Gil viriam a ser presos em meio ao Regime militar. Mesmo não existindo consenso sobre a consagração de um marco final e encerramento do Tropicalismo musical, é a partir deste ocorrido que a efervescência criativa e movimentação artística dos baianos é interrompida, culminando, por fim, no exílio londrino, tópicos aprofundados no próximo capítulo do presente estudo.

3. PRISÃO, EXÍLIO E RETORNO AO BRASIL

3. 1. Censura ditatorial e seus desdobramentos

Desde o advento do Tropicalismo musical, Gilberto Gil relata que passou a sentir um pânico e aperto no coração, quase como uma premonição, já que o Tropicalismo não apenas questionava o *status quo* mas também os objetivos da própria classe artística no período:

“Isso fazia com que nos sentíssemos mais solitários, desamparados, fragilizados no ímpeto mesmo de fazer alguma coisa. Eu tinha essa desconfiança. Havia um regime militar instalado com tudo que já se anunciava de absurdo, de intolerância, eu estava vendo aquilo ali acontecer. E pensei: mais cedo ou mais tarde a gente pode ser feito de vítima também, eles podem nos pegar.” (GIL, 2014, p. 157)

As desconfianças do artista baiano confirmaram-se com a instauração do Ato Institucional Número 5, no ano de 1968. Não tarda para que, em dezembro de 1968, Gil e Caetano fossem “visitados” pelos militares, em suas próprias residências, e levados ao Rio de Janeiro para depoimento. Em seu prontuário, Gil é acusado, dentre demais alegações, de “ter incutido em algumas de suas composições musicais, subliminarmente, mensagens de cunho subversivo, de incitamento à animosidade entre as classes sociais e de exaltação de líderes comunistas” (1969, Processo de Gilberto Passos Gil Moreira).

Dentre as alegações contidas no documento, Gil é indiciado por um histórico de atividades; nele, consta a alegação de assinatura, por parte do cantor, de “uma versão branda” do Manifesto MCD (Movimento contra a Ditadura), além da participação - como um dos protagonistas - do grupo de compositores e cantores com viés “filo-comunista”⁸ com atividade no meio cultural. A proibição da música “*Aleluia*”, pela Polícia Federal, também é descrita na relação de supostas atividades subversivas de Gilberto Gil; curiosamente, a canção em questão nunca existiu ou foi gravada pelo artista baiano. As autoridades também detalharam que Gilberto “apresentou, em companhia do cantor e compositor CAETANO VELOSO, um “Show” para entretenimento dos estudantes que ocuparam em julho de 1968, a Faculdade de Economia da Universidade de São Paulo”. O episódio mencionado refere-se a

⁸ No prontuário, acusa-se Gilberto de Gil por ter “incutido em algumas de suas composições, subliminarmente, mensagens de cunho subversivo, de incitamento à animosidade entre as classes e de exaltação de líderes comunistas” (PRONTUÁRIO GIL, p. 12)

apresentação na Boate Sucata, no mesmo ano, detalhada por Caetano em trecho do livro *Verdade Tropical*.

A partir de então, subi diariamente a ladeira, seguido de meu guarda com metralhadora, para responder ao meticolosíssimo questionamento do major. Sempre conferindo a precisão de minhas premonições, entrevi esperanças de que as coisas se desenredassem quando, depois de passar sumariamente pelo tema da passeata dos 100 mil (...) o major entrou no que deveria ser a justificativa formal para eu estar preso: o episódio, na Boate Sucata, envolvendo a obra de Hélio Oiticica, que homenageava o bandido Cara de Cavalo com a inscrição “seja marginal, seja herói”. O tal juiz de direito terminou conseguindo suspender o show e interditar a boate. Para nós, esse episódio parece despropositado, uma vez que a bandeira de Hélio (que não lembro como entrou no show) funcionava como um elemento a mais, quase imperceptível para os espectadores, entre os muitos disparatados procedimentos chocantes de nossa apresentação. A mera existência desse espetáculo tinha um caráter de choque, dado que ele era encenado à margem do Festival Internacional da Canção de que nossas composições tinham sido desclassificadas como escândalo. A história da interdição da Sucata por causa da bandeira de Hélio correu de boca em boca e, possivelmente agarrado a essa palavra bandeira, um apresentador de rádio e televisão de São Paulo, Randal Juliano, resolveu criar uma versão fantasiosa em que nós parecíamos enrolados na bandeira nacional e cantávamos o Hino Nacional enxertado de palavrões. (VELOSO, 2017, 391).

Caetano narra ainda que o major pressionou-o por respostas, alegando que a situação encontrava-se com os Agulhas Negras; o artista solicitou então testemunhas para que fosse possível averiguar a veracidade da alegação a respeito do episódio (Ricardo e Pelé, que estavam no show da Boate Sucata) porém, mesmo após comparecimento de ambos e compatibilidade de suas versões com a apresentada por Caetano, ambos seguiram em regime fechado. (VELOSO, 2017, p. 392).

Gil relata que durante o período em que esteve na solitária, não teve reflexões muito profundas. Pensava, em suma, em “nada”:

Eu não pensava no fato que estivessem cometendo comigo uma injustiça ou equívoco, eu não tinha tempo para pensar nisso, porque minha aflição toda era voltada para o pânico e o medo.” Estava fragilizado e entregue a uma grande interrogação: “O que vão fazer comigo? O que será de mim amanhã? Vou passar o resto da minha vida nessa prisão?”. (RENNÓ, GIL, 2013, p. 158).

Em meio à transferências de celas e interrogatórios, o sargento Juarez, responsável pela segurança na entrada do quartel, questionara a Gil se ele gostaria de ter um violão consigo na cela. O instrumento era propriedade do próprio sargento, que obteve autorização do capitão para a ação e com isso, proporcionou ao artista que estivesse em posse do violão por um período de 15 dias. Resulta na

composição de quatro músicas: Cérebro eletrônico, Vitrines, Futurível e uma última, que permaneceu apenas em formato de esboço. (GIL, 2013, p. 159).

As temáticas das canções, que viriam a ser lançadas no álbum Gilberto Gil, de 1969, pela gravadora Phillips, tratam de temas inovadores e futuristas. Para *Cérebro eletrônico*, Gil, que se encontrava preso no Quartel dos Pára-quedistas, relata que obteve primeiro contato com a temática da macrobiótica, através de uma reportagem; leu também os primeiros livros sobre yoga, nos quais encontrou a afirmação de que “sua verdadeira iniciação para um processo de liberdade interna começa na condição de prisioneiro”.

(...) essa primeira retirada de poeira da superfície do meu ser foi feita ali dentro da prisão. “Cérebro eletrônico” é uma das músicas que retratam isso. Era uma época onde a cibernética estava começando a ser discutida publicamente. O computador começando, ainda incipientemente naquele momento, mas já se tornando uma realidade. A gente nem chamava ainda de computador, era cérebro eletrônico, aquele monstro, ainda nem um pouco miniaturizado como são os computadores de hoje. Era um tempo com aquelas perspectivas de ficção científica, em *2001, Uma Odisseia no espaço*, de Arthur Clarke, e as primeiras viagens espaciais se concretizando. (GIL, 2013, p. 113).

As guitarras e contrabaixo acompanham compassos velozes em uma letra que demonstra preocupação com os avanços tecnológicos. Gil, já no final da década de 1960, questionava-se a respeito da autonomia que o dito “cérebro eletrônico” poderia adquirir, em contraposição às capacidades humanas:

O cérebro eletrônico comanda
Manda e desmanda
Ele é quem manda
Mas ele não anda
Só eu posso pensar
Se deus existe, só eu
Só eu posso chorar quando estou triste
Só eu
Eu cá com meus botões de carne e osso
Eu falo e ouço (CÉREBRO ELETRÔNICO, 1969)

Vitrines, também escrita durante confinamento na solitária, reflete em seus versos o que o baiano descreveu como “situação limite”, em uma fronteira entre liberdade e prisão, vida e morte. No arranjo, a batida do violão, com referências de Bossa Nova, é acompanhada de instrumentos de sopro, guitarra e contrabaixo. Na letra o autor vislumbra a liberdade saindo da esfera limitada de sua cela alçando vãos altos, como aqueles alcançados por naves espaciais, de acordo com palavras do próprio compositor. Gil declara que a inspiração adveio também de uma ideia romântica; uma namorada que teve na Espanha, de olhos azuis, a qual presenteou

com um par de óculos, provindos de uma vitrine de loja de uma outra cidade que haviam visitado. O baiano revela que os trechos da canção refletem “a visão dos olhos através dos óculos: a canção desenvolve uma ideia poética elaborada, de penetração nas camadas sobrepostas ao ser, de caixas transparentes contendo corpos dentro de corpos, almas dentro de almas” (GIL, 2013, p. 114).

Futurível caminha, assim como as demais músicas compostas durante a prisão, nas temáticas relativas à espaço e tecnologia.

“Futurível” vai além, ao ponto de propor um futuro possível (futurível: mais uma vez, o procedimento concretista). O eu da música é o cientista detentor da tecnologia (ou o extraterreno mais avançado) falando para o homem comum (a cobaia...) do teste de iniciação aos novos tempos a que ele será submetido, nesses termos: “Olha, você está sendo trazido para um novo estágio de humanidade, mas não se preocupe, isso é muito natural”. (GIL, 2013, p. 115).

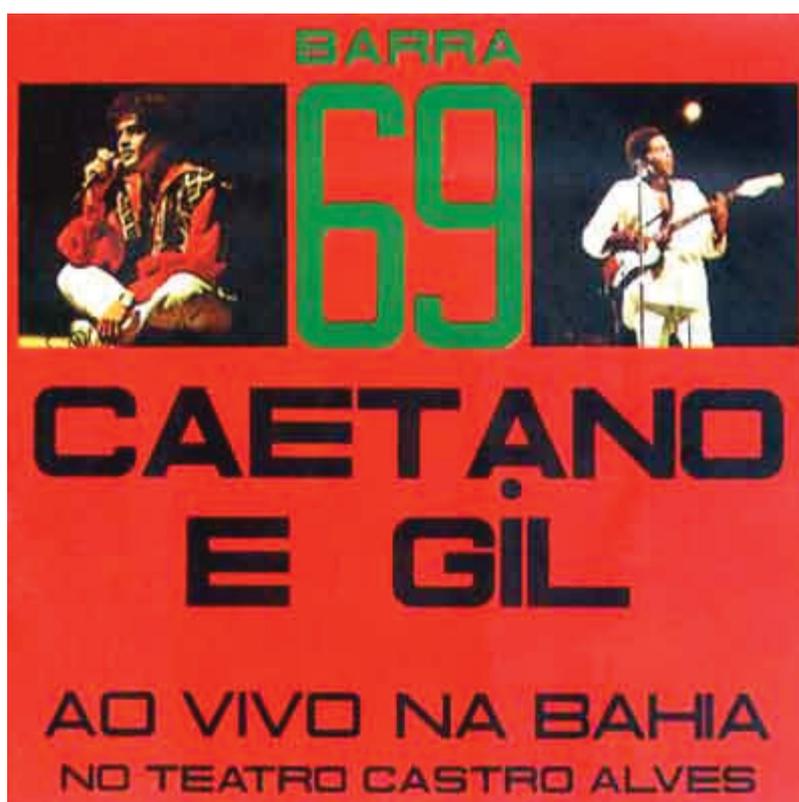
Já na introdução, nota-se a intenção de Gil em trazer elementos sonoros que simulem o insólito; a vida futurística, o extraterrestre. A letra confirma o cenário descrito pelo cantor para desenvolvimento da canção:

Você foi chamado, vai ser transmutado em energia
 Seu segundo estágio de humanoide hoje se inicia
 Fique calmo, vamos começar a transmissão
 Meu sistema vai mudar sua dimensão
 Seu corpo vai se transformar
 Num raio, vai se transportar
 No espaço, vai se recompor
 Muitos anos-luz além
 Além daqui a nova coesão
 Lhe dará de novo um coração mortal (FUTURÍVEL, 1969)

Após breve período de composições e interrogatórios pelos militares, que por fim, resultaram em um mês e meio de isolamento, Gil e Caetano avançaram para um novo momento de suas trajetórias; são novamente levados à Polícia Militar e por fim, ao aeroporto Santos Dumont. O destino final seria Salvador, onde a dupla deveria cumprir regime de prisão domiciliar, que viria a durar quatro meses. Por fim, seriam exilados, após “convite”, por parte dos militares, para que deixassem o país (GIL, ZAPPA, 2014, p. 156 - 159). É neste hiato, após confirmação, por parte dos militares, da data de saída do país, que após visita à mãe de Gal Costa, Gil inicia a composição de *Aquele Abraço*. A expressão era utilizada pelos soldados do quartel para saudar o cantor diariamente. “Aquele abraço, Gil” foi o cumprimento que inspirou a letra da canção, escrita em um guardanapo, no avião, no retorno à Bahia, após finalização de demandas no Rio de Janeiro antes da saída do país (GIL, ZAPPA, 2014, p. 160).

Antes de partirem, contudo, Gil e Veloso realizam dois shows de despedida, com autorização do coronel Luiz Arthur, diretor da Polícia Federal da Bahia, que havia sido responsável pelo monitoramento de ambos durante a prisão domiciliar. Havendo uma despedida “amistosa” por parte dos cantores, os motivos verdadeiros de sua saída poderiam ser assim, velados, sem desencadear maior agitação na população. As apresentações, em julho de 1969, tiveram como palco o Teatro Castro Alves, onde Gil teve a oportunidade de performar a recém escrita *Aquele abraço* em verdadeiro clima de despedida à cidade de Salvador. O segundo show contou ainda com gravação sonora (realizada pelo percussionista e cantor Djalma) das músicas ali performadas. A mesma veio, posteriormente, a tornar-se o disco *Barra 69* (GIL, ZAPPA, 2014. p. 160-161).

Imagem 7 - Capa do disco Barra 69, lançado pela Phillips



Fonte: Discos do Brasil (2023)

No encarte, contendo o programa e a ficha técnica do evento, é apresentada a pergunta, por escrito (sem identificação específica a respeito do entrevistador), se Gil “acha a música popular importante”. Na resposta, o baiano cita, além de incerteza, alguns de seus devaneios envolvendo corridas espaciais e tecnológicas:

Não sei mesmo, confesso. Pelo menos do seu “importante” papel como material de construção na estrada para que o homem das cavernas chegasse à lua, eu não sei. Eu sempre vi a música popular no canto. Um canto no alto. Um belvedere de onde se descortina o mundo das “coisas concretas”; o mundo daquela estrada para a lua; o mundo dos carros e caminhões na estrada a beira da qual estamos sentados Erasmo Carlos, eu e o Cego Aderaldo (...) A música popular é o chão no alto, acima de tudo. Acima de tudo porque ela está abaixo de tudo, na raiz, na própria semente, antes das flores ou dos frutos, mas no alto, no canto alto onde o raio de sol bate sobre o chão, sobre o ladrilho do chão e não no lustre de cristal do teto, como em outras músicas. A música popular está acima e abaixo das coisas importantes. (Anexo D)

No mesmo programa, o produtor e diretor Roberto Santana ressalta a importância da releitura da música popular brasileira proposta por Gil e Caetano no final da década de 1960; enxergava, mesmo estando inserido historicamente no momento de surgimento do Tropicalismo musical e de seus desdobramentos, a relevância cultural da proposta de Caetano e Gil para o cenário musical nacional:

Bethânia vai para o Rio e estoura no “Opinião”. Lá, vem responsabilidades cada vez maiores para um público também maior. Houve o primeiro êxodo. A macacada baiana arrancou-se para o Rio e São Paulo. Inicialmente, foi aquele quebra-cabeça até que se firmaram e aí disseram o que sempre tiveram vontade. Depois de Caymmi, João Gilberto, mais dois baianos balançaram o coreto lá no sul. Transformaram opiniões e linhas de trabalho e hoje ainda continuam na luta atrás do “mais novo”. Eu, que já tive oportunidade de dirigi-los, iluminá-los, agora produzo juntamente com meu amigo Paulo Lima com a maior das obrigações, vontade e certeza. Antes de ídolos, gênios, Caetano Veloso e Gilberto Gil são amigos de todas as horas. (Anexo E)

A censura era tamanha que poucos jornais puderam noticiar o evento. Aqueles que o fizeram, como o Jornal da Bahia, realizaram de forma velada, sem mencionar a verdadeira motivação e ares de despedida das apresentações, sabendo que o AI-5 baniu também a vinculação de notícias a respeito da partida para exílio da dupla tropicalista. O jornal *A tarde* detalhou, de maneira otimista, um “show de alto nível”, destacando o violão de Gilberto Gil e sua presença trazer consigo “a marca da africanidade, que aflora a todo instante na melodia, na letra ou nas variações vocais que usa com precisão de quem conhece harmonia”. (*A TARDE SALVADOR*, 1969). Os elogios à iluminação, ao talento dos cantores e à “bondade” do Teatro Castro Alves em abrir as portas aos baianos, foram distribuídos, encobrindo, todavia, o verdadeiro motivo por trás das apresentações e do tom de despedida por parte dos cantores em suas apresentações.

Após as apresentações, Caetano e Gil se despedem do Brasil e partem para a Europa. O destino inicial foi Portugal. Apesar da língua portuguesa aparentar atrativa em um primeiro momento, o cenário político turbulento do país, que na época, encontrava-se sob comando de Marcelo Caetano⁹, acabou levando os brasileiros a buscarem um novo lugar para abrigarem-se após saída forçada de seu país de origem (PEZZONIA, 2019, p. 7). Destinaram-se assim para a cidade de Paris, que ainda encontrava-se em agitação devido aos eventos de maio de 1968. Caetano relata, em entrevista ao documentário *Canções do Exílio - A labareda que lambeu tudo*, as dificuldades e preconceitos que um jovem preto e um mulato encontraram na capital francesa, acompanhada também de repetidas batidas policiais (MORAES NETTO, 2010). Desta forma, a busca por refúgio europeu seguiu, rumando a uma nova direção. A cidade que viria a abrir portas aos artistas, foi Londres, na Inglaterra. O país pode ser descrito como aquele que abrigou verdadeira catarse de Gil e Caetano, perante todos os sentimentos, vívidos, confluindo em posterior influência da cultura inglesa para suas composições artísticas.

Inicia-se, dessa forma, período denominado por Gil como “amadurecimento londrino”. Lá, o artista transpassou etapa de aprendizagem e absorção de elementos internacionais em suas criações:

O trabalho de Londres, essa primeira fase, *on the road*, era um trabalho importante, era um trabalho que... tudo, o carregar a perua com os instrumentos, tudo me ensinava, tudo ensinava, tudo era uma relação de eu estar vendo aquilo, de repente vinha na minha cabeça assim: os *Beatles* fizeram isso, Jimi Hendrix também fez isso, eles também passaram por essa experiência, eu ia tocar no *Markee*, então eu dizia: puxa vida, Mick Jagger cantou nesse palco, era como se houvesse a própria impregnação daquilo tudo. (GIL, 1972)

Para o artista, a temporada em Londres acabou atuando, à sua maneira, como um “curso de pós-graduação”. Nas terras de bandas britânicas como *Rolling Stones* e *Beatles*, Gil via-se em um ambiente de efervescência cultural que poderia engrandecê-lo e colaborar com o desenvolvimento de sua musicalidade. Aspectos financeiros, todavia, vieram a ser uma preocupação durante a estadia de Gil e Caetano na cidade londrina. Utilizavam o dinheiro dos direitos autorais provindos do Brasil para manter-se e, logo, Gilberto iniciaria rotina de shows na França, Suíça e

⁹ A crise financeira e inflação culminaria em uma revolução, cinco anos após passagem de Gil e Caetano pelo país, responsável por melhora nas condições de vida em Portugal (que distanciava-se negativamente perante demais países da Europa no período. (PEZZONIA, 2019, p. 7)

Alemanha, a fim de fortalecer suas reservas financeiras e suprir necessidades durante exílio europeu. Caetano acabou por enfrentar quadro de depressão no decurso; neste aspecto, sua experiência de exílio diferenciou-se grandemente daquela percebida por Gil. Pezzonia aponta para a dicotomia entre as perspectivas da dupla relativas ao período de residência em Londres; para Caetano, a vivência foi enxergada como um “sonho obscuro” e para Gilberto, uma oportunidade para expandir suas perspectivas e autoconhecimento (PEZZONIA, 2019, p. 10). Enquanto o infortúnio do quadro depressivo atravessou a saúde de Caetano, Gilberto Gil, por sua vez, utilizou do novo momento para intensificar seus conhecimentos como instrumentista e também aprender o idioma local. Após período de reclusão, contudo, Caetano inicia jornada, juntamente a Gil, de reconhecimento do território cultural londrino; frequentavam galerias de arte, shows, cinemas e também conheciam outros brasileiros que chegavam ao país nas mesmas condições da dupla tropicalista, como o cineasta e compositor Péricles da Rocha Cavalcanti. O encontro resultou na primeira gravação em estúdio de Gil em Londres: a trilha sonora do filme *Copacabana Mon Amour*. (ZAPPA, GILBERTO, 2013, p. 169 - 170). A gravação ocorre no mesmo ano de chegada à Inglaterra; a encomenda, realizada pelo cineasta Rogério Sganzerla, resulta na gravação de duas fitas master estereofônicas no estúdio IBC que desapareceram, misteriosamente, por anos, sendo lançadas apenas após quase três décadas do período de gravação, no ano de 1998 (FROES, 2010). O filme, por fim, teve sua estreia comercial barrada devido à censura do governo militar (TV BRASIL, 2016).

A trilha sonora de *Brasil ano 2000*, também realizada por Gil no ano de 1969, conta com a participação de Gal Costa, Caetano Veloso, Capinan, Rogério Duprat e o diretor Walter Lima Junior, sendo disponibilizada pela gravadora Forma. (INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA, 2010). O filme, de 1969, definido “nem como ficção científica, nem como musical, (...) se põe como espetáculo baseado na intensidade de efeitos” (XAVIER, 1993, p. 116). Com direção de Walter Lima Junior, mescla escassez ao movimento, buscando demonstrar traços de subdesenvolvimento e origem brasileira. Busca, por meio da exposição do ridículo, explanar clero, família e poder por perspectivas de desmoralização, além de se destacar pela trilha sonora, composta e interpretada por Gilberto Gil.

As canções de Gilberto Gil trazem o arranjo-colagem ao estilo de Rogério Duprat e exibem a letra-comentário que imprime uma tonalidade que realça a posição do jovem como enunciador da

paródia. Na questão da identidade ou do confronto arcaico-moderno, as canções cumprem o programa, mas os “deslizes” coreográficos comprometem a criação de ironia (a coerência não solicitaria tal desajeito excessivo). Em outras palavras, há problemas no jogo intertextual de *Brasil ano 2000*, o que sabota sua consciência do subdesenvolvimento, tornando amarga a sua ironia. Em verdade, riso jovial e ressentimento convivem ao longo do filme, marcando uma cisão interna, uma diferença de tom nos diversos focos da sátira, destacando-se a coloração especial assumida pelo comportamento mediador do repórter. (XAVIER, 1993, p. 116)

Destaca-se, no trecho de Xavier, a presença dos confrontos promovidos pelo encontro entre arcaico e moderno na trilha sonora de Gil, esta, constituída por 20 canções. As interpretações das músicas foram realizadas por Duprat, Ênio Gonçalves, Bruno Ferreira e Gal Costa. Intercalam-se canções instrumentais com outras contendo letra, como *Canção da Moça*, composta por Gilberto e Duprat e interpretada por Gal Costa. Na letra, nota-se a utilização de clichês e monotonia do discurso tradicional. A tonalidade de inocência da jovem, que caminha pela natureza e sonha com o amor, ilustram o conformismo e a representação da jovem de família, acompanhada de melodia simples, dedilhada, de forma suave, no violão (INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA, 2017).

Vou andando
 Vou sonhando que um dia
 Que um dia possa ter um lugar
 Um lugar que seja meu, que seja meu
 Um luar, um luar sobre o caminho
 Um amor a quem dê flores
 Nuvens no céu, conchas no mar
 Amor a quem ensine o amor
 Que aprendi ao caminhar
 Vou andando, vou sonhando, vou sorrindo
 Teu sorriso, sonho antigo em minha dor
 Vou andando, vou sonhando, vou sorrindo
 Teu sorriso, sonho antigo em minha dor (CANÇÃO DA MOÇA, 1969)

Na capa do disco, observam-se os personagens da trama, em uma ilustração, dispostos ao redor de um foguete, centralizado, simbolizando a modernidade e futurismo do drama de Walter Lima Júnior. Lateralmente, se encontram uma faixa verde e outra amarela, circundando a imagem central e representando as cores da bandeira do Brasil. Acima da ilustração, com fundo azul anil, encontra-se o título do disco, em letras chamativas e amarelas, completando-se assim a cena do encarte lançado pela gravadora carioca Forma.



Fonte: Gilberto Gil (2023)

Ambos os filmes encontram-se inseridos na erupção cinematográfica desencadeada, na década de 1960, pelo Cinema Novo. Devido à relevância do movimento para a agitação cultural no período, além de sua influência direta nas criações músico-tropicalistas, será desenvolvida análise aprofundada a respeito do movimento cinematográfico em questão.

3. 2. O Cinema Novo (1956 - 1970)

Os movimentos culturais da década de 1960 buscavam não se vincular ao passado, mas sim voltarem-se à ideia de progresso. Seria necessária modernização e desenvolvimento para assim superar o atraso do povo brasileiro, (RIDENTI, 1985, p. 87). O cinema dos anos 1960 foi uma das grandes frentes culturais que atuaram na busca de uma identidade cultural brasileira e reflexão a respeito da realidade do país. Como exemplos de diretores do Cinema Novo, destacam-se Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha (RIDENTI, 1985, p. 89). Conforme defendido por Ridenti, este movimento repesou a descolonização brasileira na esfera cinematográfica, utilizando-se para isto da literatura nordestina da década de 30, artistas paulistas como Mário e Oswald de Andrade, além de pintores como Di Cavalcanti e Portinari. Utilizavam o homem brasileiro como tema principal através de produções com modestos investimentos financeiros, tendo como intuito a solução de

problemas sociais. Apesar de não representar grande audiência do público, o Cinema Novo¹⁰ representou forte influência para artistas e intelectuais, principalmente de esquerda, como o cantor Sérgio Ricardo, o cartunista Henfil e também o cantor e compositor Caetano Veloso. (RIDENTI, 1985, p. 91).

De acordo com Pedro Simonard em *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*, a organização seria, consoante a vários intelectuais, “um movimento artístico e cultural que pretendeu revelar a identidade do povo brasileiro”. Para isso, propunha a criação de um cinema nacional, anti-hollywoodiano, que alicerçasse suas bases sobre a cultura popular”. (SIMONARD, 2006, p. 14). Tendo seu início ainda na década de 60, desejavam desenvolver pilares para um cinema brasileiro que pudesse prover uma identidade político-cultural ao país. (SIMONARD, 2006, p. 27). Desejavam que o cinema nacional se tornasse expressão da cultura brasileira:

o ponto de partida deveria ser um mergulho na “realidade” sociopolítico-cultural brasileira, da mesma forma que o fizera o movimento modernista cerca de 30 anos antes. A identidade do povo e a cultura nacional que pretendiam forjar tinham um forte elemento antiimperialista. (SIMONARD, 2006, p. 28).

O Brasil era caracterizado, neste período histórico, como um país “colonizado culturalmente”, viés este vinculado fortemente à ideia de desenvolvimentismo. A fim de alcançar levar adiante o desenvolvimento no Brasil, deveria-se também romper com o padrão de como era tratada aqui a realidade. Para isto, era de suma importância promover mudanças na classe média brasileira, que era orientado pelo *american way of life* como força motriz de seu imaginário, com especial destaque ao cinema norte-americano como instrumento de legitimação do estilo que a burguesia almejava atingir. Esta realidade pode ser definida como “situação colonial” do cinema brasileiro, já que o produto provindo do exterior estaria ocupando o espaço do cinema nacional no país. (SIMONARD, 2006, p. 28).

No caso do Brasil e do cinema brasileiro, era preciso que o filme nacional ocupasse o lugar do produto estrangeiro. O cinema brasileiro seria estrangeiro no próprio país porque estava destinado a ocupar as migalhas do mercado, deixadas cair da mesa farta do cinema de Hollywood. (SIMONARD, 2006, p. 28).

¹⁰ Segundo Marcos Napolitano em *Cultura brasileira - utopia e massificação (1950-1980)*, “o movimento do Cinema Novo começou por volta de 1960, com os primeiros filmes de Glauber Rocha, Ruy Guerra e outros jovens cineastas engajados e durou até 1967. Inspirados no neo-realismo italiano e na nouvelle vague francesa, que defendia um cinema de autor, despojado, fora dos grandes estúdios e com imagens e personagens mais naturais possíveis, o movimento rapidamente ganhou fama internacional”. (NAPOLITANO, pág. 45, 2001).

Um conjunto de cineastas que se destaca, já no pós-golpe de 1964, foi estruturado pelo fotógrafo e empresário Thomaz Farkas. Ridenti aponta que as produções artísticas desse conjunto caracterizaram-se pela procura das raízes do povo brasileiro; para isso, desenvolveram uma série de curta-metragens. Destaca-se, neste contexto, a produção do curta "Roda e outras histórias", dirigido por Sérgio Muniz. Nele, utilizam-se ilustrações de cordel, acompanhadas de canções de Gilberto Gil, interpretadas e instrumentalizadas pelo mesmo, como *Procissão*¹¹ e *Roda*. A conexão entre Gil e Muniz foi realizada por intermédio de outro cineasta comunista, Geraldo Sarno:

Este dirigiu, entre vários outros, o documentário *Viramundo*, que se baseava em trabalhos acadêmicos de Octavio Ianni e Juarez Brandão Lopes, para expor o destino do migrante de origem nordestina quando chega a São Paulo para trabalhar. A música do filme é de Gil, com letra de Capinan: "Sou Viramundo virado/ Na ronda das maravilhas/ Cortando a faca e o facão/ O desatinos da vida". (RIDENTI, 1985, p. 101).

Imagem 9 - Captura de tela do curta *Roda e outras histórias*, durante reprodução da música *Procissão*



Fonte: THOMAZ FARKAS (2023)

¹¹ *Procissão* e *Viramundo* encontram-se presentes no disco inaugural de Gil, *Louvação*, lançado em 1967, pela gravadora Phillips.

A partir da análise de Ridenti, é possível constatar a conectividade entre a música e o Cinema Novo; os desdobramentos do movimento foram visíveis e acabaram por conquistar notabilidade internacional. Esta, conseqüentemente, gera expansão de público para o cinema brasileiro. O fenômeno está vinculado ao esforço dos diretores cinemanovistas para exibição de suas produções em festivais internacionais influentes, garantindo também, desta forma, a aquisição de prêmios de renome para suas produções no exterior. Como desdobramento desta vitrine internacional, cita-se o aumento da aceitabilidade da classe média brasileira ao cinema brasileiro, que enxergavam, a partir de então, maior notoriedade nas produções cinematográficas nacionais, já que as mesmas haviam conquistado a aprovação de intelectuais provindos dos países desenvolvidos. (SIMONARD, 2006, p. 43).

Desencadeou no entanto questionamentos por parte dos diretores cinemanovistas; apesar do reconhecimento do público devido a internacionalização de suas produções, ainda faltava-lhe muito para atingir as massas brasileiras:

Esta era a questão fundamental: sem acesso ao grande público não seria possível combater o imperialismo e o colonialismo cultural; não seria possível criar o novo homem brasileiro; não seria possível desalienar o povo. Das propostas fundamentais do movimento, uma das poucas que pôde ser posta em prática, e que garantiu seu reconhecimento externo, foi a busca de uma forma nova e revolucionária. (SIMONARD, 2006, p. 43).

Havia também a dificuldade de alcance, caracterizada por Simonard como “endogenia do movimento”; o mesmo era compreendido, em sua totalidade - incluindo propostas e intrincamentos - apenas por seus idealizadores e admiradores. Para as massas, encontravam-se obstáculos para compreensão e geração de entretenimento a partir de seu consumo. A principal consequência desta situação foi, a partir de então, o surgimento de um isolamento do público em relação às produções cinemanovistas. É neste momento que seus organizadores passam a buscar o Estado para suporte, auxiliando-os na ocupação de espaços e na busca por consagração cultural. (SIMONARD, 2006, p. 44). Após o golpe de 1964, todavia, quando o próprio Estado promove censura às produções cinematográficas, os obstáculos para sua exibição intensificam-se, assim como impedimentos para exportação das criações do Cinema Novo para outros países.

3. 3 Demais discos durante o exílio

Após aprofundamento das reflexões contidas nas produções do Cinema Novo e das produções discográficas de Gilberto Gil inseridas no movimento, retoma-se análise para as demais produções fonográficas do baiano durante fase londrina. Em 1970, Gil escreve *Fechado para balanço*, que seria gravada no mesmo ano por Elis Regina, no LP *Em pleno verão*, lançado pela gravadora Phillips. Ao ser indagado sobre as motivações por trás de seus versos, Gilberto afirma que a canção, pelo próprio título, já seria, por si só, conclusiva:

O título e o tema da canção são auto-explanatórios: eu estou ali, em Londres, porque me obrigaram a isso, me prenderam, me tiraram de circulação, me mandaram para o exílio, eu estou “fechado pra balanço”, uma expressão típica daquele período, que se via em placas penduradas na frente das lojas, em fim de ano. (GIL, 2013, p. 130).

Os versos são apresentados em formato de samba e carregam consigo, além da brasilidade explícita pelo ritmo, referência em sua letra ao “saldo” de Gil ser “bom”. Este saldo referencia-se principalmente às riquezas culturais brasileiras carregadas pelo cantor até Londres, que seriam, conforme palavras do próprio compositor, um “tesouro na situação de exílio” (2013, p. 130). Em outra estrofe, existe a presença da expressão “saudade baiana” e também a menção à cartas, que eram o meio de comunicação de Gil com seu país de origem e familiares na temporada de afastamento. Foi “um samba para os bom-sambistas, os bons suingueiros - como Elis, que o adorou e o cantou” (GIL, 2013, p. 130)

No mesmo ano, é lançado o disco *Gilberto Gil*:

O disco inglês foi gravado no Chappel's Studios, em Londres, produzido por Ralph Mace, com vocais de Steve Winwood e o baixo de Chris Bonnett. Voz e guitarra são de Gil, assim como todas as músicas, com exceção de “Can't Find My Way Home”, de Steve Winwood. São todas cantadas em inglês. As composições de Gil são “Nêga”, “Mamma”, “Volks-Volkswagen Blues” e “One O'Clock Last Morning 20th April, 1970”, escritas em inglês. As outras foram compostas com Jorge Mautner (“Crazy Pop Rock”, “Babylon” e “The Three Mushrooms”). A fantástica versão cantada por Gil de “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band”¹², de Lennon e McCartney, que aparece numa segunda edição do disco, não foi gravada em Londres, e não aparece no disco original. Assim como a instrumental “Up from the Skies”, de Jimi Hendrix, que também só faz parte da segunda versão do disco lançada no Brasil somente em CD. (GIL, ZAPPA, 2013, p. 173).

Volks-Volkswagem Blues é apresentada em inglês, em nova versão da canção de mesmo nome composta durante período de prisão domiciliar. Gil relata,

¹² Em sua versão original, lançada em 1971, as versões das canções de Jimi Hendrix e da banda britânica Beatles não foram incluídas.

em seus versos originais, fatos do período em que seu pai, assim como ele, também se encontrava na capital baiana; na companhia de sua primogênita, Nara, andavam no carro azul de seu pai, corriqueiramente, o que implicou em “período de produção auto-referente e auto-reveladora”, além de ser necessária afirmação a respeito da “legitimidade do trabalho na praça e a transparência na relação artista-comunidade, cantor e coro” (GIL, 2013, p. 116). A versão contida no disco de 1971, além de composta com letra na língua inglesa, apresenta temática diferenciada da original:

Fiz a versão já em Londres, mas pouco tempo - um ano talvez - depois de ter saído da prisão. Ainda vivendo, portanto, sob o signo novo da descoberta do cosmos, que corresponde também à descoberta das filosofias orientais, que propõem esse deslocamento do micro-cosmos para o macrocosmos e vice-versa, esses embriões da ecologia que levam o homem do centro do antropocentrismo para um “universocentrismo”, que tiram do centro o homem e colocam a vida. (GIL, 2013, p. 117).

Percebe-se, na fala de Gil, reflexões a respeito do universalismo, modernidade e cosmos, propostas anteriormente em suas canções do disco de 1969. O arranjo escolhido, tanto para a versão em português quanto para em inglês, é carregado de referências ao *blues*, trazendo consigo, portanto, a proposta do som universal e da mistura de elementos nacionais e estrangeiros. A versão de 1969, contudo, traz instrumentos de sopro e um arranjo ainda caracterizado por referências tropicalistas e experimentalistas. Os compassos de 1971, por sua vez, são um pouco mais lentos e intimistas; constitui-se por vocal, contrabaixo e violão de aço. As referências ao *blues* mantêm-se claras, principalmente nos tempos da melodia e na ênfase às linhas de baixo. Os dedilhados do violão, em contrapartida, fortemente presentes no refrão, permanecem com traços de “Gil”, abasileirando, desta maneira, o *Blues* proposto pelo baiano em seu primeiro disco londrino.

Em *The three mushrooms*, outra canção do álbum de 1971, a intersecção da filosofia e política é abordada por Gil e Jorge Mautner. A letra foi desenvolvida pela dupla como recorrência de um encontro durante a fase londrina; Gilberto relata que os versos emergiram imediatamente, “a quatro mãos”, na primeira reunião com o parceiro, que viajara a Inglaterra enquanto residia, no período, nos Estados Unidos da América. A letra é construída na língua inglesa, pelo baiano e Mautner, já a melodia ficou exclusivamente por conta de Gilberto Gil. O arranjo contém presença de violão de aço, percussão, vocais e baixo, este, executado por Chris Bonett, instrumentista presente também em outras faixas do disco de 1971.

Imagem 10 - Capa do disco Gilberto Gil, de 1971



Fonte: Gilberto Gil (2023)

As reflexões a respeito do mundo moderno, em contraponto às artes e mitologia, impulsionam as conversas de Jorge e Gil, resultando em versos profundos, divididos em três estrofes e refrão:

A ideia surgiu das conversas com ele, sobre as relações complementares e difíceis entre filosofia e ciência, ciência e arte, arte e mitologia; sobre os grandes filósofos, os alemães, os modernos (...) Sobre Sartre, sobre o existencialismo; sobre as correntes mais modernas, americanas, a *new left*; sobre os hippies, os black panthers, as viagens psicodélicas, os estados alterados de consciência e as ligações disso com as velhas tradições orientais do ioga, do tantra, do taoísmo (...) "The three mushrooms" apresenta um resumo disso tudo, abrangendo os temas da droga, da nova cultura, da bomba atômica, da hecatombe, do império moderno, das estratégias de dominação, de governo mundial. Ao final, há uma cena apocalíptica, de hecatombe final. A gente está do espaço vendo, e ao mesmo tempo, o espaço sou eu mesmo (...). (GIL, 2013, p. 136-137).

A hecatombe final, enunciada por Gil, é apresentada em formato de estrofe; a última da canção, disponibilizada em maior quantidade de versos que às demais, apresenta, no verso em que é descrita uma explosão de luz, um momento de maior extensão vocal do cantor baiano, atingindo notas agudas e vogais alongadas. O dedilhado do violão torna-se mais enérgico, sonorizando, por meio da melodia, a dita explosão vista do espaço pelos compositores:

The last mushroom
 Makes room for the unknown
 I get inside the secret room

Of an unthinkable house
 In which I feel the grace
 In which I get to be the space
 From which I see the earth
 Exploding into light
 That the last mushroom aroused (THE THREE MUSHROOMS, 1970)

Outra composição de destaque presente no disco é *Mamma*. Composta em 1971, com letra e melodia de Gil, é comentada por ele com ressalvas, já que, juntamente à *Nega*, (outra canção presente no álbum), ilustraram a precariedade do idioma inglês por parte do baiano neste primeiro momento de contato com a língua estrangeira. A letra relata elementos da rotina do cantor durante o exílio, como os passeios pela cidade de Londres, as fotografias que tirava durante o processo e também o costume de tomar chá mu (presente na dieta macrobiótica de Gil no período londrino). As motivações por trás da composição são, conforme sugestiona seu título, uma carta aberta sua mãe para detalhamento dos motivos da partida e sentimentos envolvidos no processo:

Era para a minha mãe mesmo, para lhe dizer que eu tinha ido embora e por que tinha ido, por que estava tão longe naquele momento, tão saudoso dela e ela, provavelmente, tão saudosa de mim. Feita numa estrutura de blues, a canção reiterava o modo de cantar dos negros e a saga dos homens que vão embora - há muitos blues que falam disso: do homem saudoso, distante de casa, dizendo: "Vou pegar o trem etc." (GIL, 2013, p. 140).

A melodia, em concordância com a descrição de Gil, é estruturada assim como as canções de *blues*; coexistindo, desta maneira, o arcaico e o moderno. O canto de Gilberto carrega, assim como a letra, melancolia, fortalecendo a mensagem de saudade e canto característico das músicas do gênero. Os versos destacam a partida de Gil e procuram acalantar o coração preocupado de sua mãe perante sua despedida.

Am gonna do my best again
 Am gonna go my way, mamma
 Tomorrow am gonna catch a train
 Don't try to hold me down
 I wanna put my chest against the wind
 From east and west once again
 Mamma
 Give me your blessing right now (MAMMA, 1971)

Ao mencionar o modo de cantar dos homens negros, é possível observar a tomada de consciência a respeito das questões raciais que atingiram o cantor baiano durante período de exílio. A infância e juventude em Salvador haviam construído em Gil uma visão de população "muito misturada" - o bairro de Santo Antônio, o qual

vivia, coexistiam negros, mestiços, mulatos, árabes, além de Carnaval, blocos afro e cerimônias religiosas. Desta maneira, Gilberto, até a fase europeia, “não tinha noção dessa profunda divisão racial e muito menos da cultural” (TROPICÁLIA, 2019). É na Europa que ocorre, por fim, uma conscientização do artista a respeito da consciência negra como movimento global, endossado por ativistas norte-americanos e também devido aos movimentos de libertação dos países africanos. Ocorre, portanto, simultaneamente a tomada de consciência, “uma autocrítica sobre suas origens, bem como de uma interrogação sobre o lugar ocupado pela América Latina no mundo” (FLÉCHET, 2018, p. 164). Tais reflexões poderão ser observadas nos álbuns pós-exílio de Gilberto Gil, como o *Expresso 2222*, que será analisado posteriormente no presente estudo.

Antes do retorno ao Brasil, contudo, no ano de 1970, Caetano e Gil vão a terceira edição do Festival da Ilha de *Wight*, uma “versão inglesa do Festival de Woodstock”, contando com cinco dias de evento, inúmeras apresentações e cerca de trezentas mil pessoas acampadas (GIL, ZAPPA, 2013, p. 197).

Imagem 11 - Gilberto Gil no Festival da Ilha de Wight



Fonte: Jornal da Paraíba (2017)

A dupla Tropicalista tem a oportunidade, não apenas de acompanhar as atrações do evento, que incluíam Jimi Hendrix e Miles Davis, mas também de

apresentar-se em palco, no primeiro dia do Festival. Elogiados por um repórter da revista Rolling Stone pela sua espontaneidade e criatividade, destacaram-se perante demais apresentações musicais, majoritariamente, do gênero de música psicodélica. Em registros do dia do festival, a dupla acompanha Arnaldo Brandão, que estira um bandeira brasileira no palco antes de entoarem canção em performance arrojada, com Caetano e Gil sentados no chão do palco, com presença de violão acústico, palmas, chocalhos e coros. (ARNALDO BRANDÃO, 2013).

No ano seguinte, pouco antes do retorno definitivo a seu país de origem, ocorre a gravação do disco duplo *Live in London 71*, em parceria com a cantora e compositora Gal Costa. A gravação ocorre em novembro de 1971, em uma das visitas de Gal aos colegas tropicalistas em território londrino. A apresentação, que resultou na gravação do álbum duplo, contou com a produção de Guilherme Araújo, na City University, com Gil e Gal nos violões e vocais, Tutty Moreno na bateria, Bruce Henry no contrabaixo e Chiquinho Azevedo na percussão (ERICK, 2020, p. 10). As fitas contendo a gravação da apresentação foram descobertas, posteriormente, por Marcelo Fróes, produtor e pesquisador, acabando por serem masterizadas por Ricardo Franja Carvalheira (TELES, 2014).

Os discos apresentam canções inéditas, como *Expresso 2222* e *Oriente*, que serão gravadas no ano seguinte, no Brasil, já no disco *Expresso 2222*. Conta também com regravações, de *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, e *Up From the Skies*, de Jimi Hendrix. Para a canção da banda de rock britânico, Gil canta, em um arranjo alicerçado apenas em voz e violão, uma versão acústica repleta de grooves cantados, que acompanham as nuances do violão e dedilhados típicos das performances de Gil. Em *Up from the Skies*, nota-se releitura semelhante, diferenciando-se fortemente da original construção psicodélica, com distorção e solos de guitarra, do prodígio Jimi Hendrix. Versos contendo uma sequência de várias notas, bem delineadas, acompanhadas por um modo de cantar enérgico, com nuances agudas ao final das estrofes e também gritos suaves, reproduzidos pelo baiano, além do já conhecido “groove cantando”, acompanhando os dedilhados no violão de nylon. Procissão, Viramundo, Aquele Abraço e Dê um role, dos Novos Baianos, compõe as demais faixas dos discos, além de gravação da canção do companheiro tropicalista Caetano Veloso, *Coração Vagabundo*. Nesta versão, encontra-se Gal Costa nos vocais e Gilberto Gil no violão.

O disco orquestrou-se como marco final de Gil na Europa - com a apresentação ocorrida em 26 de novembro de 1971, foi o último álbum a ser gravado no período de estadia em Londres, já que, no início do ano seguinte, Gil retorna ao Brasil inaugurando novo período pós-tropicalista com influências estrangeiras, africanas e brasileiras em sua discografia.

3. 4. Retorno ao Brasil e Expresso 2222

Após três anos de exílio e constatação de que havia chegado o momento do regresso ao Brasil, além de algumas sondagens por parte de suas respectivas famílias, Caetano e Gil acabam por regressarem, em clima de tensão, ao seu país de origem. Caetano, que sentia ainda mais urgência que Gil a respeito da volta, retorna para casa, em definitivo, no final do ano de 1971. Gil, por sua vez, têm sua viagem de retorno realizada em 14 de janeiro de 1972, sob clima tenso, seguido de recepção brasileira de amigos como Capinam, Gal, e também seu companheiro tropicalista, Caetano Veloso. A moda *hippie* encontrava-se em alta nas ruas do Rio de Janeiro e coincidia com um Gil “musicalmente mais rico, com fortes influências do rock 'n' roll inglês e americano, do reggae jamaicano, ainda inflado pelos ventos tropicalistas, mas com muitas saudades das raízes brasileiras”. (GIL, ZAPPA, 2013, p. 203).

No Brasil que os recepciona, todavia, as críticas e especulações sobre período de exílio perpetuam. A revista *Veja*, conhecida na época como *Veja e Leia*, incitou, em matéria publicada em 1970, que o exílio deveria ser uma “manobra promocional” com intenção de comoção do público brasileiro, além de afirmar que o exílio político não era verdade, visto que, para a revista, não existiam inquéritos contra os baianos no país (GIL, ZAPPA, 2013, p. 201). No jornal *O Pasquim*, após chegada da dupla tropicalista em terras cariocas, em 1972, inicia “campanha de estigmatização que culminou com a criação do termo “baihunos” para designá-los como “bárbaros”, “invasores” do reduto carioca.” (GUSMÃO, NUNES, 2020, p. 34). Apesar do jornal *O Pasquim* carregar consigo conotação humorística, a crítica a presença “invasora” dos baianos em território carioca fazia-se explícita pela utilização do novo termo criado por seus colaboradores, que viam Gil e Caetano, naquele momento, inseridos, geograficamente, em local que, supostamente, não os

caberia. O rótulo de desbunde também foi utilizado para caracterização da dupla tropicalista após retorno a terras brasileiras:

O desbunde, entretanto, assumiu o significado de uma mudança radical de comportamento para uma porção de jovens e músicos que se identificava com a movimentação transnacional da contracultura. Tal mudança envolvia, principalmente, consumo de drogas (sobretudo a maconha, o ácido lisérgico e a mescalina), utilizados como perspectiva de uma expansão da consciência; experimentalismo estético (quase sempre atrelado a linguagem do rock); crítica à coerção sociopolítica e aos padrões preestabelecidos pela indústria cultural; aversão à racionalização da vida social; modelo de via hippie, comunitário e naturalista; curiosidade quanto à existência de extraterrestres; interesse por práticas místicas e pela filosofia e religiosidade oriental. (DINIZ, 2015, p. 123).

É neste contexto que, em 1972, Gilberto grava o primeiro álbum pós-exílio: *Expresso 2222*. O LP foi lançado pela gravadora Phillips contando com direção de Guilherme Araújo e produção musical de Roberto Menescal. Os fonogramas foram gravados entre os meses de abril e maio no Estúdio El Dourado, com Tutty Moreno na percussão e bateria, Bruce Henry no contrabaixo, Antonio Fróes no piano e celestra e também Lanny Gordin nas guitarras. Houveram novidades tecnológicas no processo de gravação do álbum, que demonstraram também resultados da modernização capitalista na indústria fonográfica brasileira:

O Eldorado era o único estúdio brasileiro a dispor, no início dos anos 1970, de uma mesa de som de 16 canais. Tal equipamento, se comparado com as mesas básicas de dois ou quatro canais, aumentava em muito as possibilidades de distribuição das vozes, além de oferecer melhores recursos para equalização e mixagem do som estéreo. Sua introdução no Brasil, na esteira da modernização capitalista, apontava para uma nova fase de reestruturação técnica da indústria fonográfica. (DINIZ, 2015, p. 119).

Além da qualidade de gravação fonográfica proporcionada pelos 16 canais destacar-se no cenário musical brasileiro no início da década de 1970, o projeto gráfico da capa do LP gerou inovação e grandes investimentos financeiros; foi idealizada pelo artista plástico Edinízio Ribeiro e sua execução, pelo designer gráfico carioca Aldo Luiz.



Fonte: Gilberto Gil (2023)

O valor estimado para confecção foi avaliado em cerca de cinco mil cruzeiros, capital semelhante ao investido na capa de *Transa*, de Caetano Veloso, também desenvolvida em 1972. (DINIZ, 2015, p. 120).

No verso, círculos concêntricos com fotos dos músicos, fotos de nuvens, desenhos de estrelas criam uma grande mandala. Na parte interna do lado esquerdo, um Gil tocando seu violão, no lado direito, as letras das músicas sobre um céu estrelado. A capa é alegre e colorida. O futuro se traduz e se perpetua na imagem da criança. (RODRIGUES, 2007, p. 73).

Os projetos gráficos dos álbuns pós-exílio de Gil e Caetano, *Expresso 2222* e *Transa*, respectivamente, geraram revolução dentro dos padrões e layouts apresentados em discos até então; na Bossa Nova, revestiam-se de simplicidade e até certo minimalismo, partindo para alegoria durante a Tropicália e pós-Tropicalismo de 1972. Para Jorge Caê Rodrigues, encaixam-se no que classifica como Capas-objeto, que, nestes dois LP's, imprimem a "transgressão tropicalista" e, tratando-se do álbum de Gil, "subverte a forma, transformando o quadrado num círculo". (RODRIGUES, 2007, p. 143). A observação refere-se ao fator de que a embalagem do LP surge como projeto no formato redondo, diferente de todas as demais construções quadradas para álbuns de vinil, além de ser disponibilizada com diâmetro significativamente maior em comparação ao disco contido na mesma.

O álbum contém 12 faixas, iniciando com a instrumental *Pipoca Moderna*. Composta por Caetano Veloso e Sebastiano Bianco, a gravação contou com a

participação irreverente da Banda de Pifanos de Caruaru. A presença do grupo instrumental nordestino pode ser enxergada como representação da cultura popular e folclórica, já que as tradicionais Bandas de Pífano, que surgiram na região em 1924, são constituídas por trabalhadores que aprenderam seus instrumentos de forma intuitiva:

É um conjunto instrumental de percussão e sopro, dos mais antigos, característicos e importantes da música folclórica brasileira. Historicamente o pífano remonta à época dos primeiros cristãos, que tinham no pífano, pifes ou pífora, uma maneira de saudar a Virgem Maria nas festas natalinas. Na feição nordestina a banda de pifanos é uma criação do mestiço brasileiro, que com sua criatividade e intuição musical adaptou o instrumental, dando-lhe a forma típica pela qual é conhecida no folclore brasileiro (...) Os componentes das bandas são, na sua maioria, trabalhadores rurais que se ocupam da agricultura de subsistência, trabalhando no "alugado", ou cultivando sua pequena roça. Reúnem-se antes de cada apresentação e repassam o repertório. Não têm formação musical e tudo o que tocam é de ouvido. (GASPAR, 2009)

A música de abertura do disco, portanto, remonta a tradição brasileira através de influências nordestinas, com arranjo constituído por instrumentos de sopro e tambores, além do simbolismo intrínseco na execução dos instrumentos pelo grupo tradicional de trabalhadores nordestinos. Observa-se, portanto, à busca tropicalista de Gil pelo som universal, mesclando-se o arcaico e o moderno, que perdura após período de exílio e retorno ao país de origem. Na próxima faixa do álbum, *Back in Bahia*, Gilberto Gil constrói um "rock'n'roll baiano", com versos que descrevem, quase em conotação de desabafo, as conclusões sobre a partida de Salvador, estadia em Londres e a volta ao Brasil. A canção foi escrita durante o primeiro verão no país pós-Londres, quando o baiano foi à festa da Nossa Senhora da Conceição, na cidade de Santo Amaro, enquanto encontrava-se hospedado na casa da mãe de Caetano Veloso:

"*Back in Bahia*" se baseia em motivos musicais muito íntimos, nordestinos - improviso, embolada, galope, martelo -, e em modos cordélicos, com rimas rítmicas (e também internas), típicas do versejar nordestino, e versos simétricos (quase todos de dezesseis sílabas): entre eles, o "de vida mais vivida dividida pra lá e pra cá", de que eu mais gosto: poesia pura, concreta, como o "fazer o canto, cantar o (cântaro) cantar", em "*Palco*". (RENNÓ, GIL, 2003, p. 148).

As referências rítmicas cordélicas e a escolha por versos de dezesseis sílabas são observadas no decorrer da canção, como no segundo e quarto verso contidos na terceira estrofe, onde Gilberto destaca a saudade das terras brasileiras pela descrição de suas belezas naturais: "Naquela ausência/ De calor, de cor, de sal,

de Sol, de {coração para sentir/ Tanta saudade/ Preservada num velho baú de prata {dentro de mim”. Nos últimos versos, observa-se a continuidade da estrutura e também reflexão acerca da partida e dos motivos que teriam destinado sua experiência em terras estrangeiras: “Hoje eu me sinto/ Como se ter ido fosse necessário para {voltar/ Tanto mais vivo/ De vida mais vivida, dividida pra lá e {pra cá”. Para o arranjo, os instrumentos utilizados foram violão, contrabaixo, guitarra elétrica, piano, celesta, bateria e percussão. Em apresentação ao vivo da canção contida no documentário *Tropicália*, de 2012, observa-se Gilberto sorridente, cantando de pé enquanto toca uma guitarra elétrica do modelo 335, da marca nova-iorquina Gibson, esta coincidindo com o modelo utilizado frequentemente por George Harrison em suas apresentações com a banda *Beatles* na década de 1970. Diferente das performances intimistas e até mesmo introspectivas recentes, como o show com Gal Costa em Londres, onde gravou-se o álbum *Live in London '71*, Gilberto Gil aparece com entoação energética, vocal e corporal, utilizando vestimentas em cores vibrantes, que assemelham-se aos artistas do rock psicodélico e frequentadores do festival de *Woodstock* (assim como as roupas dos demais membros de sua banda). O clima da apresentação é de comemoração e alegria, utilizando-se da música como refúgio em meio a continuidade do regime ditatorial instaurado no país em 1968.

A faixa *Expresso 2222*, que dá nome ao LP, Gilberto traz introdução veloz no violão, que apresenta, consoante a suas palavras, um “misto de tanger e percutir”. (GIL, 2010). Tange-se, na mão direita, com o polegar, enquanto o percutir é desenvolvido por três dedos, acompanhado de progressão intensa de notas na mão esquerda. O violão característico de Gil é o comandante de um arranjo constituído pelos mesmos instrumentos de *Back in Bahia*, destacando-se novamente a presença da guitarra elétrica, na mescla de Brasil e Londres, da tradição brasileira e da revolução do instrumento elétrico presente no rock britânico. Na letra, metáforas à viagens promovidas pela ingestão de drogas misturam-se com figuras cotidianas da vida brasileira, assim como o próprio título da canção:

Um dia em Londres eu anotei num caderno “Começou a circular o Expresso 2222 que parte direto de Bonsucesso pra depois” (...) Da infância até a idade adulta eu fiz muita viagem de trem, que era um dos meios de transporte fundamentais para nós na Bahia (...) Não sei porque cargas-d’água, essa repetição do 2 era algo que eu estava impregnado; alguma locomotiva, de número 222, que eu vi, ficou na minha cabeça e, quando eu comecei a letra, a primeira imagem que me veio foi dela. (...) É evidente que a ideia de viagem, expressa na

letra, está ligada às drogas, os modificadores e expansores de consciência da época. Era um tempo de muita maconha, LSD, mescalina; Londres vivia o auge dessa cultura. O Expresso foi uma alegoria literal disso. E Bonsucesso entrou porque era rima e, além disso, referência a um lugar de onde eu vinha e de onde a viagem poderia ter se iniciado - o Brasil, o Rio de Janeiro, aquele bairro - seguindo dali “pra depois”... (RENNÓ, GIL, 2003, p. 147)

Nas estrofes, são constantes as referências, conforme menção de Gil, a locais do Brasil, como Corcovado, Bonsucesso e Central do Brasil. Assim como no disco *Gilberto Gil*, de 1971, em que o baiano reflete sobre temas futuristas, em *Expresso 2222*, cita os anos de 2000 e 2001 como destinos do expresso metafórico, que partiria “direto de Bonsucesso/ Pra depois do ano 2000”. Por fim, destaca-se a diferença de velocidade e instrumentos escolhidos nos arranjos de *Expresso 2222* presente no disco *Live in London '71* e no álbum de 1972. A segunda, mais enérgica, é construída em arranjo de compassos rápidos, que destaca não apenas a introdução no violão, mas também os instrumentos de percussão típicos da tradição musical nordestina. Utilizam-se, além disso, os instrumentos elétricos guitarra e baixo, o que diferencia-se da gravação de 1971, constituída apenas por voz e violão de nylon.

Oriente é outra canção de destaque presente no LP. A melodia assemelha-se, assim como seu nome indica, à referências musicais orientais e religiosas; o baiano cita os hare-krishna e tarôs como elementos constituintes do “clima de Oriente”. A canção foi composta na cidade de Ibiza, que era, de acordo com Gil, um clima propício para as reflexões nela propostas, visto que lá coexistiam, naquele momento, pessoas de diversas nacionalidades, funcionando como um “refúgio dos hippies de todo mundo” e também um “paraíso da contracultura”. Gilberto descreve que estava observando o céu noturno, próximo a Sandra, sua esposa na época, quando vê uma estrela cadente e a frase “Se oriente” o assola, como se uma voz sussurrasse a expressão a ele:

Da saudade do sul – do hemisfério sul – veio a idéia do Cruzeiro como orientação, como se eu tivesse de me lançar ao mar em busca da redescoberta da minha terra (Cabral, as três caravelas, as navegações: tudo isso vinha à cabeça), desencadeando-se a seguir a meditação sobre a minha situação no exílio, com uma auto-justificação da necessidade da viagem e uma metáfora para o sacrifício da aventura forçada (os navios negreiros, o trabalho escravo no porão dos negreiros; tudo vinha à cabeça e os pensamentos iam sendo sintetizados nos versos). (...) Oriente é a música minha que eu considero mais pessoal e auto-solidária, mais solitária. Não sou eu em relação a uma mulher ou a uma cidade; sou eu em relação a mim mesmo, a um momento de vida. Back in Bahia também é auto-referente; ela e Oriente são complementares. Minhas

músicas da época são assim. *Expresso 2222* é meu disco mais elaborado no sentido de relatar um período. (RENNÓ, GIL, 2003, p. 145)

A expressão, que dá título a canção, abriga em si dupla interpretação; a referência a região Oriental e por conseguinte, a internacionalização vivida por Gil durante período na Europa, assim como a palavra em conotação de orientação; dialoga, dessa maneira, tanto com perspectivas filosóficas como concretas. Em concordância com a declaração do baiano a respeito da perspectiva solitária da composição, é possível sentir, em sua interpretação, entonação e escolha apenas por voz e violão acústico em seu arranjo, ilustrando assim sua introspecção e isolamento. A introdução no violão conta com movimentos descendentes e ascendentes; o que, para Sheyla Diniz, remete-se, neste movimento de contração expansão, “à experiência mística do transe, amplamente associada a música oriental”. (SHEYLA, 2015, p.129).

O período inaugurado por *Expresso 2222* pode ser compreendido como a sintetização das propostas de Gilberto desde a inauguração dos ideários tropicalistas; encontram-se a tradição brasileira com os elementos modernos. O nacional e o estrangeiro unem-se e repensam a proposta da música popular brasileira, em concordância com o projeto tropicalista de busca pelo som universal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise das canções de Gilberto Gil presentes no recorte histórico de 1967 a 1972, pode-se constatar o desejo do intelectual em repensar a música brasileira em sua totalidade, em busca do som universal. Os constantes entre arcaico e moderno, assim como o campo e a cidade, fizeram-se presentes tanto nas letras como na melodia de suas gravações, iniciando-se pelo disco de estreia, *Louvação* (contando com referências à tradição e ao nacional-popular), ao samba, Bossa Nova e a música nordestina. Por fim, em *Expresso 2222*, de 1972, Gil agrega *rock'n'roll*, instrumentos elétricos e referências africanas à seu repertório musical. O “otimismo” de Celso Favaretto em relação às contribuições do tropicalismo musical para a música popular brasileira também se fez presente nas análises desenvolvidas no estudo, destacando-se no segundo capítulo (dedicado inteiramente ao Tropicalismo).

O arcaico e o moderno, detalhados nos estudos de Roberto Schwarz em suas reflexões acerca da sociedade brasileira do século XX, são utilizados para aprofundamento das reflexões acerca dos álbuns de Gilberto Gil no período, assim como nas colaborações de Williams acerca da estrutura de sentimentos elencada ao campo e a cidade.

Considerando Schwarz e Williams como alicerces das análises, percorremos canções presentes na discografia de Gilberto Gil entre os anos de 1967 a 1972. O período apresenta às reflexões acerca da música brasileira e ao nacional-popular presentes nos álbuns do cantor baiano; as mudanças nas linhas melódicas, ritmos e temáticas das músicas acompanham as nuances no cenário cultural brasileiro no recorte; em um primeiro momento, há influências de samba e Bossa Nova, atravessando período Tropicalista - de inserção de instrumentos elétricos - seguidos de prisão, exílio londrino e retorno ao Brasil, consagrado pelo álbum *Expresso 2222*. Para isto, autores como Augusto de Campos, Celso Favaretto, Marcelo Ridenti e Marcos Napolitano foram utilizados para a sustentação da temática abordada. Os álbuns de Gilberto Gil no período foram escolhidos como material empírico central para detalhamento das reflexões bibliográficas.

As escolhas de instrumentos musicais para os arranjos, assim como a estrutura rítmica e utilização de elementos diversos para gravação dos álbuns, também foi observada durante o estudo, já que para análise da canção, o

aprofundamento de reflexões acerca da melodia (e não apenas da letra) são fundamentais para compreensão desta como objeto sociológico.

Em sentido mais amplo, as capas dos discos, assim como os projetos gráficos e elementos vinculados a Bossa Nova e ao Tropicalismo musical, também obtiveram destaque para compreensão completa da obra desenvolvida pelo cantor e intelectual Gilberto Gil no estudo.

As temáticas das letras, que contam com colaborações de artistas como Caetano Veloso e Gal Costa, acompanham as reflexões de Gil em busca da música universal, perpassando temáticas tradicionais (como em *Procissão*, do disco *Louvação*), temas tecnológicos (como em *Futurível* e *Cérebro Eletrônico*, de 1969), assim como a mistura do *rock'n'roll* Londrino, referências à africanidade e consolidação da tradição brasileira presentes em *Expresso 2222*, de 1972.

Assim, constatamos que Gilberto Gil almejava o encontro de elementos que representassem a totalidade da cultura brasileira, a qual envolviam a tradição e a modernidade; podemos concluir que suas reflexões sintetizam-se na construção do álbum *Expresso 2222*, de 1972, lançado pela gravadora Phillips; nele, encontram-se arcaico e moderno, campo e cidade, “estrangeiro” e brasileiro, consagrando o início de uma nova fase nas criações musicais de artista baiano, que irão resultar, posteriormente, nos discos *Refazenda*, *Refavela* e demais álbuns pós-1972.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ênio Bernardes. **Alguns cruzamentos intermediais em Tropicália ou Panis et Circensis**, 2021. <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/389/421>)

BRASILEIRO, Marcus Vinícius Câmara. **Torquato Neto na Geléia Geral brasileira. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Dossiê, p. 37 - 45, Dezembro, 2009. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie02/RevLitAut_art04.pdf

BRITO, Brasil Rocha. **Bossa Nova. In CAMPOS, Augusto, Balanço da bossa e outras bossas**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 17 - 51.

CAMPOS, Augusto, **Balanço da bossa e outras bossas**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

COELHO, Frederico. **Tropicália: encontros**. São Paulo: Rio de Janeiro. 2008.

DUTRA, Daniel, BARBOSA, Glenda, MALACARNE, Isabela, SCHMIDT, Marianna. **Capas de Discos: anos 60: bossa nova e tropicalismo**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.

DINIZ, Sheyla Castro.

“Se oriente rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil, LP Expresso 2222, 1972). Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 2, p. 188-44, jan.-jun. 2015

FAVARETTO, Celso. **Tropicália Alegoria Alegria**. Campo dos Goytacazes: Kairós, 1979.

FLÉCHET, A. **O mundo musical de Gilberto Gil**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 5, v. 2, p. 155-175, jan.-jul. 2018

GARCIA, Miliandre. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. Rev. Bras. Hist. p. 24 - 47, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/XzVQDDMYRMNgfjRG8jrDmzf/?lang=pt&format=html>

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**, Salvador : EDUFBA, 2015.

GRAMSCI, Antonio, **1891-1937 Cadernos do cárcere, volume 3 [recurso eletrônico]: Maquiavel, notas sobre o estado e a política / Antonio Gramsci**; tradução de Luiz Sérgio Henriques, Marco Aurélio Nogueira, Carlos Nelson Coutinho. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

GIL, Gilberto, ZAPPA, Regina. **Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Participações, 2013.

HOLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde (1960-70)**. 4. ed. São Paulo: Editora Aeroplano, 2004.

JAGUARIBE, Hélio. **ISEB — Um breve depoimento e uma reapreciação crítica**. Revista Caderno de opiniões, n. 14, out/nov de 1979. Disponível em: <http://www.cadernosdodesenvolvimento.org.br/ojs-2.4.8/index.php/cdes/article/view/132/133>

LOVATTO, Angélica. **ISEB, do nacional-desenvolvimentismo à revolução brasileira**. Revista Princípios, n. 162, jul/ out. 2021. Disponível em: <https://revistaprincipios.emnuvens.com.br/principios/article/view/148/66>

LOWY, Micael. **Marxismo e religião: ópio do povo?** In: AMADEO, J; BORÓN, A, A; GONZÁLEZ, S (Ed). **A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007. p. 298 - 315

MELLO, José Eduardo Homem de. **Música Popular brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

NAPOLITANO, Marcos

Cultura brasileira, utopia e massificação. São Paulo: Contexto, 2001.

Seguindo a Canção. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos, VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate**. Revista Brasileira de História. n 18, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova a Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. Brasília: Editora Brasiliense, 2001.

PEZZONIA, Rodrigo. **MPB Exilada: Chico, Gil e Caetano entre exílio e retorno**. In: ANPUH Brasil - 30º Simpósio Nacional de História, XXX, 2019, Recife, p. 1 - 18.

RIDENTI, Marcelo.

Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81 - 110, junho, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/f4Ztm8ZzQsWhgywLyjWNWJq/?lang=pt>. Acesso em 15/12/2022.

Em busca do Povo brasileiro - artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record. 2000.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos Fatais: design, música e Tropicalismo**. Teresópolis: Editora 2AB, 2007.

SARMENTO, Gabriela. **'Tropicália ou Panis Et Circencis' completa 50 anos; conheça os bastidores do disco**. G1, disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/08/07/tropicalia-ou-panis-et-circencis-completa-50-anos-conheca-os-bastidores-do-disco.ghtml>. Acesso em: 04/01/2023

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo - para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006.

SOUZA, Lellison de Abreu. **A música popular brasileira na Revista Civilização Brasileira (1965-1968)**. Revista de História da UEG. v. 7. n. 2. p. 145 - 167, 2018.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Editora: Paz E Terra, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

VIEIRA, Luiz Renato.

Consagrados e Malditos: os intelectuais e a editora civilização brasileira. Luiz Renato Vieira. Brasília: Thesaurus, 1998.

Ênio Silveira e a Civilização Brasileira: notas para uma sociologia do mercado editorial no Brasil. Revista de Biblioteconomia de Brasília, Brasília, v. 20, n. 2, p. 139-192, jul/ dez, 1996.

WILLIAMS, Raymond.

Marxismo e Literatura. Londres: Oxford University Press, 1971.

Cultura e Sociedade - de Coleridge a Orwell. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. . São Paulo: Cosac Naify. . Acesso em: 10 mar. 2023. , 2012

Documentários

UMA noite em 67. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Rio de Janeiro: Bretz Filmes. 1 hora e 25 minutos, 2010.

50 anos de Tropicália. Direção de Pedro Sprejer. Brasília: TV Brasil. 26 minutos, 2017

TORQUATO Neto - Todas as horas do fim. Direção de Eduardo Ades e Marcus Fernando. São Paulo: Vitrine Filmes. 1 hora e 28 minutos, 2017.

MORAES NETTO. Geneton. Canções do Exílio: A labareda lambeu tudo. (vídeodocumentário), 150 min. Canal Brasil, 2010

TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado. São Paulo: Imagem Filmes e Bossa Nova filmes. 1 hora e 23 minutos, 2017.

Fontes Sonoras

DUPRAT, Rogério. Brasil ano 2000. Forma, LP, 1969.

GIL, Gilberto

Barra 69. Polygram, LP, 1972.

Copacabana Mon Amour, Polygram. LP, 1998.

Expresso 2222. Philips, LP, 1972.

Gilberto Gil (1968). Philips, LP, 1968

Gilberto Gil (1969). Philips, LP, 1969.

Gilberto Gil (1971). Famous, LP, 1971.

Live in London 71. Discoberta, LP, 1971.

Louvação. Philips, LP, 1967

Tropicália ou Panis et Circensis. Philips, LP, 1968

Artigos consultados da internet

CONTIER. Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, v. 18, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/bRxjc4sgdJBPFNPzMHHVNMd/?lang=pt>

ERICK, Samy. **Práticas de performance de Gilberto Gil ao violão em Expresso 2222.** 2020. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), 2020.

FERREIRA, Mauro. **Gilberto Gil promove reedição em LP de álbum em inglês gravado em 1971 no exílio em Londres.** G1, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/12/28/gilberto-gil>

-promove-reedicao-em-lp-de-album-em-ingles-gravado-em-1971-no-exilio-em-londres.shtml

FROES, Marcelo. **A trilha sonora**, 2010. Disponível em: <http://www.copacabanamonamour.com/trilha.html>

GASPAR, Lúcia. **Bandas de Pífano. Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/undefined/pesquisaescolar>. Acesso em: 13/08/2023

GUSMÃO, M.; NUNES, G. Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner: desafetos nas páginas d'o Pasquim, Perspectivas e Diálogos: **Revista de História Social e Práticas de Ensino**, v. 1, n. 5, p. 24-45, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://itacarezinho.uneb.br/index.php/nhipe/article/view/10383/7276>

QUE caminhos seguir na música popular brasileira. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: que caminhos seguir na MPB – Tropicália (tropicalia.com.br)

PEZZONIA, Rodrigo. **MPB Exilada: Chico, Gil e Caetano entre exílio e retorno.** 2019.

https://www.academia.edu/41676099/MPB_Exilada_Chico_Gil_e_Caetano_entre_ex%C3%ADlio_e_retorno?email_work_card=view-paper

Sites consultados

ALMEIDA, Hamilton. O Sonho Acabou Gil Está Sabendo de Tudo. O Bondinho, São Paulo, fev. 1972. Entrevista. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/verbo_sonho.php

BRANDÃO, Arnaldo. **Arnaldo Brandão na Ilha de Wight 1970.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDVpeWRZNGI>. Acesso em: 01/09/2023.

CANAL BRASIL. **Tropicália ou Panis Et Circencis I O Som do Vinil (Parte 1).** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTt0V928&t=292s>. Acesso em: 01/06/2023.

DISCOS DO BRASIL. **Capa do disco Barra 69, lançado pela Phillips.** <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/barra-69-704>. Acesso em 26/08/2023.

G1. **Capa do disco manifesto Tropicália ou panis et circencis.** <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/08/07/tropicalia-ou-panis-et-circencis-completa-50-anos-conheca-os-bastidores-do-disco.ghtml>. Acesso em 25/08/2023.

GIL, Gilberto. **O Sonho acabou, Gil está sabendo de tudo.** [Entrevista concedida a] Hamilton Almeida. O Bondinho, 34, fevereiro, 1972.

GILBERTO GIL.

Capa do álbum Brasil Ano 2000.
<https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/brasil-ano-2000/>. Acesso em: 27/08/2023.

Capa do disco Expresso 2222, de 1972. Disponível em:
<https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/expresso-2222-2/>. Acesso em 01/09/2023.

Capa do disco Gilberto Gil, de 1971.
<https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/gilberto-gil-1971/>. Acesso em: 01/09/2023.

Capa do disco Louvação, 1972.
<https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/louvacao/>. Acesso em 16/08/2023

Entrevista dos extras de gravação do documentário Torquato Neto, Todas as horas do fim, 2017. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=hVUFxAczsq4>

JORNAL DA PARAÍBA. Gilberto Gil no Festival da Ilha de Wight.
<https://jornaldaparaiba.com.br/noticias/miles-davis-apresentou-gilberto-gil-jimi-hendrix-em-wight/>. Acesso em: 01/09/2023.

MÚSICA BRASILIS, Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/instrumentos/ganza>. Acesso em 15/08/2023

NAPOLITANO, Marcos. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade.** 2002. Disponível em:
http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf

TELES, José. Um raro show de Gal Costa e Gilberto Gil de 1971, em Londres. JCPM, São Paulo, 9 set. 2014. Coluna Toques, disponível em:
<https://jc.ne10.uol.com.br/colunas/toques/2014/09/09/um-raro-show-de-gal-costa-e-gilberto-gil-de-1971-em-londres>

TOCA COMUNICAÇÃO. **Série MPB&Jazz 2012 - Gilberto Gil: Gil fala sobre Domingo no Parque.** Youtube, 24 de maio de 2012. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=K-UIEtVv57s>

TOCA COMUNICAÇÃO. Série MPB&Jazz 2012 - **Gilberto Gil: Gil fala sobre Domingo no Parque.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K-UIEtVv57s>. Acesso em: 05/05/2023.

THOMAZ FARKAS. **Captura de tela do curta Roda e outras histórias, durante reprodução da música Procissão.** <https://www.thomazfarkas.com/filmes/roda-e-outras-historias/>. Acesso em: 01/09/2023.

TROPICÁLIA VIVA. **Caetano planta bananeira em apresentação na Boate Sucata.** <https://www.tropicaliaviva.com/post/tropicalistas-na-tv-15-hist%C3%B3rias-sobre-o-programa-divino-maravilhoso>. Acesso em 18/08/2023.

TV BRASIL. **Jornalista Tárík de Souza analisa importância da canção "Domingo no Parque".** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=On5FWfmlCcY>. Acesso em: 05/05/2023.

<http://tropicalia.com.br/>
<https://immub.org>

VALOR ECONÔMICO. Gilberto Gil e os Mutantes apresentam *Domingo no parque*. <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2013/05/08/para-entender-gilberto-gil-em-60-verbetes.ghhtml>.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Rev. Cient., UNINOVE*, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/715/71530108.pdf>

ANEXOS

Anexo A – Contracapa do disco Louvação, de 1967

RLP 765.005

LADO 1

- 1 — LOUVAÇÃO
- 2 — BEIRA-MAR
- 3 — LUNK 9
- 4 — ENSAIO GERAL
- 5 — MARIA
- 6 — A RUA

LADO 2

- 1 — RODA
- 2 — RANCHO DA ROSA ENCARNADA
- 3 — VIRA-MUNDO
- 4 — MANCADA
- 5 — AGUA DE MENINOS
- 6 — PROCISSAO



PREZADO DISCÓFILO

Damos, a seguir, alguns conselhos quanto aos cuidados que devem ser prestados aos seus discos, para que possam deles usufruir por longo tempo.

- 1.º — As gravações monofônicas podem ser reproduzidas com piteape estereofônico. Os discos estereofônicos somente devem ser reproduzidos com piteape equipado com agulha apropriada, que tenha 0007 a 0005 de poligada, pesando até 3 gramas. O uso de piteape muito pesado e de agulha não apropriada destrói os sulcos do disco, tornando a reprodução imperfeita.
- 2.º — Uma safra (ponta de agulha) não dura a vida inteira! É conveniente mandar verificar seu estado por um técnico especializado. A safra sofre atrito contra o material do disco e se desgasta com o tempo. Pode também estar quebrada e, neste caso, destrói as bordas do sulco, prejudicando a boa reprodução.
- 3.º — Guarde os seus discos em local livre de poeira e calor. Evite arranhá-los. Não se esqueça de limpar o disco todas as vezes que desejar ouvi-lo, o que deve ser feito com o auxílio de uma flanela antistática. Após cada audição, guarde-o imediatamente em sua capa.



**COMPANHIA
BRASILEIRA
DE DISCOS**

GILBERTO GIL

Há várias maneiras de se cantar e fazer música brasileira: Gilberto Gil prefere *tódas*. Assim, ele se entende com o público. E daí, o espanto dos incautos que não entendem (ou aceitam) a extraordinária musicalidade de Gil e o modo pelo qual ele apreende e pode utilizar — do jeito mais pessoal — qualquer forma musical nossa, do baião ao samba, da marcha-rancho à canção mais romântica. O repertório deste seu primeiro elepê foi escolhido para que o público possa ter uma visão geral do caminho que ele vem seguindo, no trabalho que desenvolve ativamente de uns cinco anos para cá, primeiro na Bahia, depois em São Paulo e no Rio.

Portanto, estão aqui sucessos recentes, como "Roda", "Lunk 9" ou "Louvação", ao lado de composições novas, inéditas ("Água de Meninos", "Beira-Mar", "A Rua") e outras, mais antigas, como "Maria", "Amor de Carnaval" ou "Procição". No todo, este disco pretende deixar claro que meu querido amigo e parceiro Gilberto Gil está pronto para assumir o lugar que o situa — entre Chico Buarque de Hollanda e Edu Lôbo — como o compositor mais fértil e importante da música popular brasileira atual.

Torquato Neto

Grande é o coração do baiano. Se bem que me convidaram a escrever sobre Gilberto Gil, o compositor, é difícil separar o baião de seu peito, visto que dançam tão juntos. Como é impossível desligar de sua cara redonda os rodeios que sua melodia faz. Sua música se desenrola tal qual uma serpentina que, antes de terminar seu passeio, dá um giro a mais, só para nos surpreender.

Há uns tempos atrás, em São Paulo, Gil mostrou-me uma safra, uma dúzia de composições novas. Estranhei a princípio. Depois, confesso que senti certa inveja. Mas o sorriso redondo de Gil venceu, deixando todo mundo doído de vontade de jogar serpentina logo atrás.

Pelas letras de seu samba, fui apresentado a Torquato, Capinan e Caetano. Gilberto Gil, que também é ótimo letrista, quando não encontra as palavras de seu samba sabe quem as pode adivinhar. É notável como a poesia bem pessoal de cada um de seus parceiros leva uma marca de Gil como denominador comum. É que Gilberto Gil contagia, no bate-papo, no bate-caixa, na sinceridade do cantar. Senão, ouçam.

Chico Buarque de Hollanda

O pessoal da nossa moderna música popular encontrou uma montanha de perguntas pelo caminho. Perguntas que o samba e seus mais autênticos artistas deixaram, como também deixou o baião, o choquinho e poderá deixar o lê-lê-lê. Caetano Veloso, Edu Lôbo, Chico Buarque, Sidney Miller, Torquato Neto, Paulinho da Viola — geração ótima de compositores e letristas — estão aí respondendo com o violão, o coração e os vários estilos de cada um, que são o conflito entre a formação que tiveram e o momento que enfrentam.

Entre eles, Gilberto Gil, com sua herança de Luiz Gonzaga, sua posterior paixão por João Gilberto, Baden e Vinícius, e com sua resposta sensual, densa e alegre — no mesmo caminho de Caymmi — tendo a Bahia no fundo e a realizada preocupação de ser popular. Gil é, como os outros, a melhor medida do mais jovem em nossa música, porque responde. E porque, em nível diferente, cria novas perguntas sobre o caminho desta música, de nossa saudade e amor, e sobre, principalmente, o caminho de nós mesmos nestes tempos de Procição e Lunk.

José Carlos Capinan

Penso que o canto de Gilberto Gil situa-se no centro da única discussão verdadeira sobre a música brasileira no nosso tempo: uma extraordinária musicalidade que se perde entre as emoções da cidade e do sertão, do depuramento das tradições e a vulgaridade total — essa musicalidade que tenta reencontrar-se além de tudo isso — e que é a mais vigorosa exigência de que se coloque em outro nível as relações de nossa música com a realidade.

Conheço de muito tempo o agrado com que se pode ouvir o que Gilberto Gil faz em música e sei que isso nasce da espontaneidade com que ele escolhe as notas, da intimidade bruta com que se aproxima das formas musicais. Mas prefiro descobrir e ressaltar que a verdade mais profunda da beleza do seu trabalho está no risco que corre de descobrir uma beleza maior: a capacidade de criar uma obra íntegra, assumindo o Brasil inteiro.

Caetano Veloso

CGC n.º 33.177.411/3

Fonte: <https://estilhocosdiscos.com.br/produto/gilberto-gil-louvacao-1967-2/#view-2>

Anexo B – Contracapa do disco Panis et Circenses, de 1968

SEQUÊNCIA 5

CENA 3

INTERIOR, NOITE. PALCO MAL ILUMINADO DE TEATRO VASIO. A CÂMERA DESCREVE UM TRAVELLING LENTO PARTINDO DO FUNDO DA PLATEIA ATÉ CLOSE DO ATOR QUE SE ENCONTRA AO CENTRO DO PALCO. OS PERSONAGENS ESTÃO VESTINDO BLUEJEANS E CAMISAS CAQUIS VAO FALANDO A MEDIDA QUE A CÂMERA SE APROXIMA.

GIL - Está encerrada a sessão. MOISÉS, CHARLESSTARRET, A TILA (REI DOS UNOS), JOAN CRAWFORD (THE WOMAN WHO LOVED JONNY GUITAR, CI- "LA CHI-NOISE"), ANNE FRANK & ROBERTO CAMPOS, EM CÔRO: O Brasil é o país do futuro. CAETANO: Esse gênero está caindo de moda. CAPINAM: No Brasil e lá fora: item ideologia nem futuro.

TORQUATO: Bacana. Está ótimo. Pode apagar.

CORTA.

SEQUÊNCIA 5

CENA 4

EXTERIOR, DIA. CÉU DE CINEMA RUSSO (OU AMERICANO). PLANO GERAL. PERSONAGENS DISCUTEM ENTRE SI, MAS COMO ESTÃO DE PÉ SOBRE UMA BALAUSTRADA, OS POPULARES PENSAM TRATAR-SE DE UM COMICÍO.

TORQUATO - Será que o Câmaro Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba meu boi e iêiê são a mesma dança?

GAL - Eu trouxe o SuperBoy bi, a Luluzinha, o Carinho, o Tio Patinhas, o Zé Carioca...

O POVO - Queremos uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada...

SEQUÊNCIA 5

CENA 5

EXTERIOR, DIA CINZENTO. O MAESTRO ROGÉRIO DUPRAT NO ALTO DE UMA TORRE DE TV. AO FUNDO A CIDADE DE SÃO PAULO.

ROGÉRIO DUPRAT - A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Ou melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas, e vocês, mal saídos do calor do bortalho, vocês baianos, terão coragem de procurar comigo? terão coragem de fustar o chão do real? como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Celly Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia? terão coragem de reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar? (PAUSA) Sabem vocês o risco que correm? Sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso? Terão coragem de ganhar muito dinheiro? Terão mesmo coragem de saber que só desvendando-se do conhecimento atual que têm das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las em sua verdade mais profunda? Por acaso entendem alguma coisa do que estou dizendo? Baianos, respondam.

A NOITE CAI REPENTINAMENTE. ZOOM SILHUETA DO MAESTRO AGARRADO A TORRE DE TV. ACENDE-SE A LUZ VERMELHA NO ALTO DA TORRE. OUVI-SE UMA VOZ AO LONGE, EM RESPOSTA AO CHAMADO DO MAESTRO.

ADROALDO RIBEIRO COSTA - (VOZ OFF, LONGINQUA) - Enquanto nós cantarmos haverá Brasil!

CORTA.

TROPICÁLIA



FACE A

MISERERE NOBIS - Gil & Capinam

(Gil + Mutantes)

CORAÇÃO MATERNO - Vicente Celestino

(Caetano)

PANIS ET CIRCENCIS - Gil & Caetano

(Mutantes)

LINDONEIA - Gil & Caetano (Nara)

PARQUE INDUSTRIAL - Tom Zé

(Gil + Gal + Caetano + Mutantes + côro)

GELIA GERAL - Gil & Torquato (Gil)

FACE B

BABY - Caetano (Gal + Caetano)

TRES CARAVELAS - (Caetano + Gil)

ENQUANTO SEU LOBO NÃO VEM - Caetano

(Caetano + Gal + Rita)

MAMAE CORAGEM - Caetano & Torquato

(Gal)

BATMACUMBA - Gil & Caetano

(Gil + Mutantes + Gal + Caetano)

INNO AO SENHOR DO BONFIM DA BAHIA

(Caetano + Gil + Mutantes + Gal + côro)

FICHA TÉCNICA

Arranjos: ROGÉRIO DUPRAT
Produção: MANUEL BAREMBEIN
Técnico de gravação: ESTÉLIO
Estúdio: RGE, SP
Período de gravação: Maio de 1968

SEQUÊNCIA 5

CENA 6

INTERIOR, NOITE. PAREDE AZUL. OS PERSONAGENS ENTRAM EM CAMPO. UM A UM, DIZEM SUAS FALAS E SAEM EM SEGUIDA.

TORQUATO - Pode dizer palavra? CAETANO - Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?

STEREO
LR150

SEQUÊNCIA 5

CENA 7

EXTERIOR, DIA DE SOL. NARA E OS MUTANTES PASSEIAM DE MÃOS DADAS E PÉS DESCALÇOS NA AREIA. TODOS OS CABELOS VOAM AO VENTO. FRIA DE IPANEMA.

NARA - Pois é... e Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha...

OS MUTANTES - Pois é... e os Jeffersons's Airplane e os MAMMA&Papas... e...

NARA - Pois é... e as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser miss brasil... e se perdem...

OS MUTANTES - E aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos beatles se chama a maçã...

NARA - Pois é... falaram tanto...

CORTA.

SEQUÊNCIA 5

CENA 8

INTERIOR, NOITE. TOM ZÉ, SÓZINHO NO QUARTO. LENDO A ANTOLOGIA NOIGANDRES PAPEIS COM ANOTAÇÕES ESPALHADOS. ELE PARA DE LER, ANOTA ALGUMAS COISAS NUM PAPEL. PARA UM INSTANTE. VOLTIA A LER, FECHA O LIVRO E FICA PENSANDO. CÂMERA CORRIGE E APROXIMA-SE DO SEU ROSTO. CLOSE DE TOM ZÉ.

CORTA.

SEQUÊNCIA 5

CENA 9

INTERIOR, NOITE. EXTERIOR, DIA. ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO. NARA, GAL, GIL, CAETANO, TORQUATO, CAPINAM E OS MUTANTES, FRENTE AO MICROFONE, OBEDECEM AO MAESTRO ROGÉRIO DUPRAT. UNISSONO.

TODOS - As coisas estão no mundo, só que é preciso aprender.

CORTA.

SEQUÊNCIA 5

CENA 10

INTERIOR, DIA. SALÁ DE UMA CASA EM NEW JERSEY. PLANO AMERICANO. CÂMERA IMÓVEL. JOÃO GILBERTO E AUGUSTO DE CAMPOS SENTADOS.

AUGUSTO - E o que é que eu digo a eles?

JOÃO - Diga que eu estou daqui olhando pra eles.

© 1968 FONTANA © 2008 LULITH RECORDS LTD
ALL RIGHTS RESERVED - INFO@LULITHRECORDS.COM - MANUFACTURED IN EU
UNDER LICENSE FROM © 0000 "UNIVERSAL MUSIC", RUSSIA
PHOTOS BY KIND PERMISSION OF UNIVERSAL MUSIC PSC

Fonte:

https://www.amazon.com.br/gp/product/B008ATDLVI/ref=ppx_yo_dt_b_asin_image_o00_s00?ie=UTF8&psc=1

Anexo C - Contracapa do disco Gilberto Gil, de 1968

Gilberto Gil

Lado 1

- 1 - FREVO RASGADO
- 2 - CORAGEM PRA SUPORTAR
- 3 - DOMINGOU
- 4 - MARGINÁLIA II
- 5 - PEGA A VOGA, CABELUDO

Lado 2

- 1 - ÊLE FALAVA NISSO TODO DIA
- 2 - PROCISSÃO
- 3 - LUZIA LULUZA
- 4 - PÉ DA ROSEIRA
- 5 - DOMINGO NO PARQUE

FICHA TÉCNICA

Produção: Manuel Barenbein
 Arranjo e Regência: Rogério Duprat
 Participação Especial: Os Mutantes
 Capa: Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg
 Contracapa: Júlio Pio
 Foto Contracapa: Estampa (Gaúcho)

NOIZE
RECORD CLUB

Eu sempre estive nu. Na Academia de Acordeão Regina tocando La Cumparsita, eu estava nu. Eu só sabia que estava nu, e ao lado ficava o camarim cheio de roupas coloridas, roupas de astronauta, pirata, guerrilheiro. E eu, do mais pobre da minha nudez, queria vestir todas. Todas, para não trair minha nudez. Mas eles gostam de uniformes, admitiriam até a minha nudez, contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira, um guarda-chuva. Mas não há guarda-chuva contra o amor, contra os Beatles, contra os Mutantes. Não há guarda-chuva contra Caelano Veloso, Guilherme Araújo, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Dirceu, Torquato Neto, Gilberto Gil, contra o câncer, contra a nudez. Eu sempre estive nu. Com o fardão da Academia, eu estava nu. Minha nudez Raios X varava os quartos, as camisas listradas. E esta vida não está sopra e eu pergunto: com que roupa eu vou pro samba que você me convidou? Qual a fantasia que eles vão me pedir que eu vista para tolerar meu corpo nu? Vou andar até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas.

Texto de Gilberto Gil psicografado por Rogério Duarte.

Fonte: <https://estilhocosdiscos.com.br/produto/gilberto-gil-gilberto-gil-1968-2018/#view-2>

Anexo D - Programa do show "Barra 69"

VOCÊ ACHA A MÚSICA POPULAR UMA COISA IMPORTANTE?

Eu não sei, nem nunca soube, a importância da música popular no dia a dia, ano a ano, século a século do mundo. Não sei mesmo, confesso. Pelo menos do seu "importante" papel como material de construção na estrada para que o homem das cavernas chegasse à lua, eu não sei. Eu sempre vi a música popular no canto. Um canto no alto. Um belvedere de onde se descortina o mundo das "coisas concretas"; o mundo daquela estrada para a lua; o mundo dos carros e caminhões na estrada a beira da qual estamos sentados Erasmo Carlos, eu e o Cegó Aderaldo. (1) O belvedere onde o sol da vida espalha seus raios brilhantes sobre o chão, sobre o ladrilho do chão; o ladrilho intrincado do chão. O canto de chão ladrilhado. O cantochão dedilhado no teclado do chão. O chão do canto belvedere alado sobre o mundo, ao lado de tudo, acima de tudo. (2)

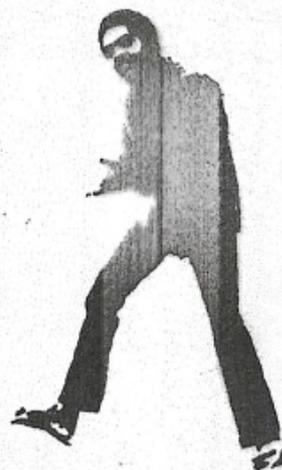
Acima de tudo a música popular tem sido o canto que quer dizer, ape-

GILBERTO GIL

nas, da vida o que ela é. Como toda a Arte, é claro, diria você. Acima de tudo a música popular, eu repetiria, sem medo de estar puxando a brasa para minha sardinha — ainda porque brasa é coisa que já não se puxa, se manda. Se manda vai simhora. Se manda vai simhora. "Se manda vai simhora" de Jorge Ben e Jorge Ben, acima de tudo, querem dizer, apenas da vida o que ela é. A música popular é o chão no alto, acima de tudo. Acima de tudo porque ela está abaixo de tudo, na raiz, na própria semente, antes das flores ou dos frutos, mas no alto, no canto alto onde o raio de sol bate sobre o chão, sobre o ladrilho do chão e não no lustre de cristal do teto, como em outras músicas.

A música popular está abaixo e acima das coisas importantes. Ela nunca foi uma coisa importante.

- 1) Estrada muito parecida com a do filme «O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro», de Glauber Rocha.
- 2) Você já viu o sol batendo no chão do Belvedere da Sé num lindo dia de sol? Preste atenção.



Fonte: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2011/12/1969-en-prision-domiciliaria.html>

Anexo E - Programa do Show "Barra 69", de 1969 - parte 2

Sei que Gil e Caetano não gostam de reviver fatos históricos nem mesmo de pequenas histórias. No entanto, sou teimoso e insisto. Compro a briga.

Não saberia escrever uma linha sequer sem antes fazer lembrar todo o nosso início que já foi por demais comentado. Ainda insisto. Recordo-me dos idos de 63 e 64 quando começamos a trabalhar. Ainda não existia uma condição profissional no que tange a parte econômica-financeira. Havia sim muita consciência profissional no idealismo de fazer uma música nova que arrebatasse as estruturas. Na casa da atriz Maria Muniz, ponto de reunião todos os sábados, nos reuníamos para cantarmos e discutirmos as músicas e as tendências de cada compositor e música popular num plano geral.

Daí em diante veio o "Nós por exemplo..." e outros espetáculos.

ROBERTO SANTANA

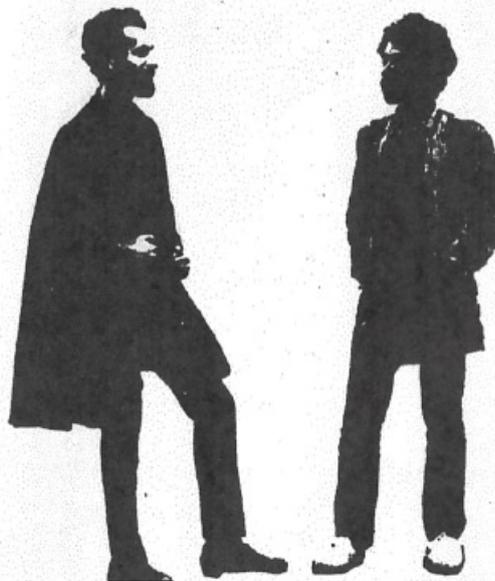
A responsabilidade começou a pesar. Bethânia vai para o Rio e estoura no "Opinião" Lá vem responsabilidades cada vez maiores para um público também maior. Houve o primeiro êxodo. A macacada baiana arrancou-se para Rio e São Paulo.

Inicialmente foi aquele quebra-cabeça até que se firmaram e aí disseram o que sempre tiveram vontade.

Depois de Caymmi, João Gilberto, mais dois baianos balançaram o corêto lá no sul. Transformaram opiniões e linhas de trabalho e hoje ainda continuam a sua luta atrás do "mais novo".

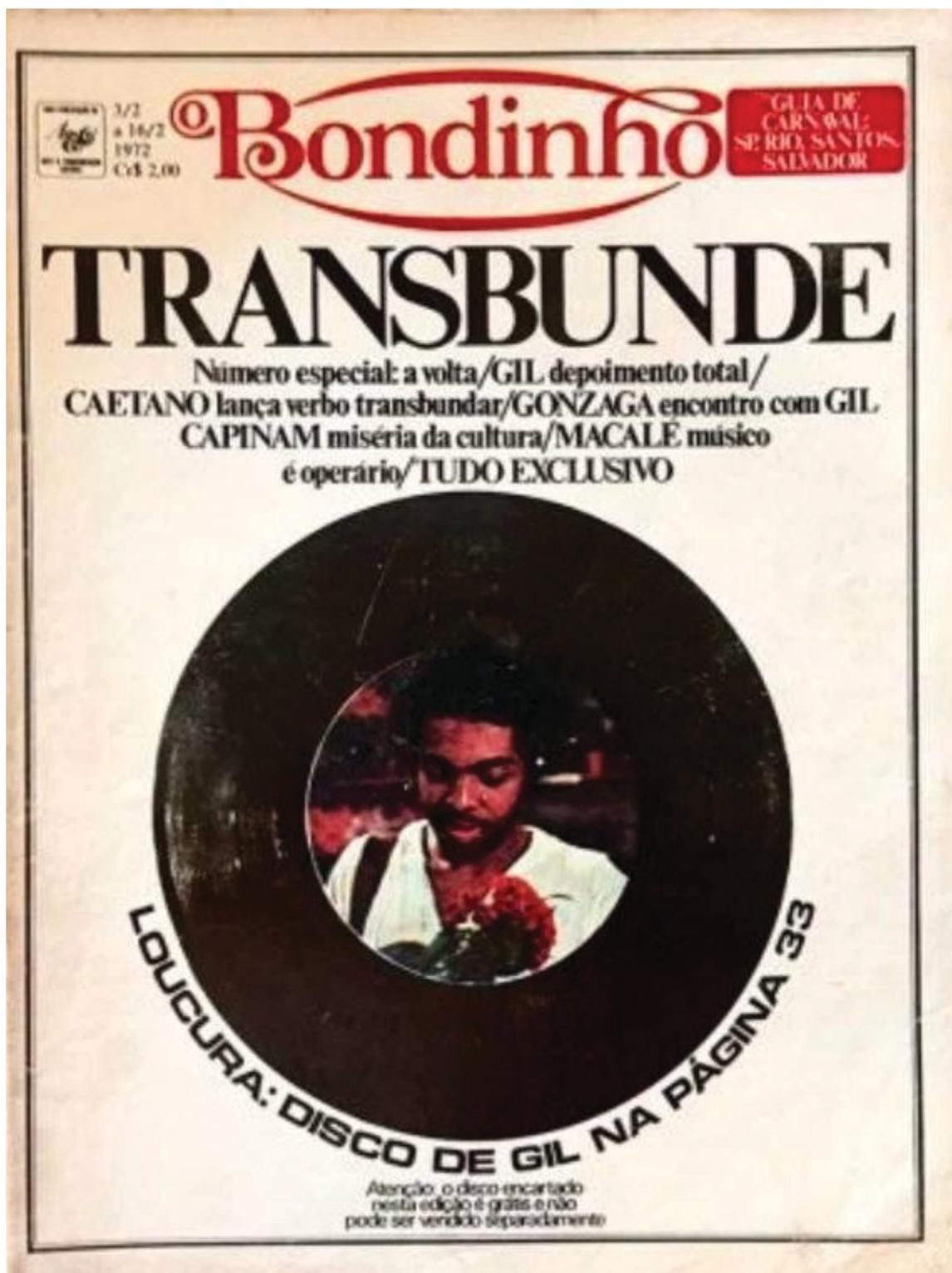
Eu, que já tive oportunidade de dirigí-los, iluminá-los, agora produzo juntamente com o meu amigo Paulo Lima com a maior das obrigações, vontade e certeza.

Antes de ídolos, gênios, Caetano Veloso e Gilberto Gil são amigos de tôdas as horas.



Fonte: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2011/12/1969-en-prision-domiciliaria.html>

Anexo F - Capa do Revista O Bondinho, de 1972



Fonte: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2022/03/1972-revista-o-bondinho-depoimento.html>