



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LEANDRO DOS SANTOS FERNANDES

“REFAZENDO TUDO”:
SOCIEDADE, POLÍTICA E CULTURA NA TRILOGIA RE DE
GILBERTO GIL (1975-1979)

LEANDRO DOS SANTOS FERNANDES

“REFAZENDO TUDO”:
SOCIEDADE, POLÍTICA E CULTURA NA TRILOGIA RE DE
GILBERTO GIL (1975-1979)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Cristina Martins de Souza

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Fernandes, Leandro dos Santos Fernandes.

Refazendo tudo : Sociedade, política e cultura na Trilogia Re de Gilberto Gil (1975-1979) / Leandro dos Santos Fernandes Fernandes. - Londrina, 2021.
118 f. : il.

Orientador: Silvia Cristina Martins de Souza Souza.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2021.

Inclui bibliografia.

1. História - Tese. 2. Música - Tese. 3. Gilberto Gil - Tese. 4. Trilogia Re - Tese. I. Souza, Silvia Cristina Martins de Souza . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

LEANDRO DOS SANTOS FERNANDES

“REFAZENDO TUDO”:

SOCIEDADE, POLÍTICA E CULTURA NA TRILOGIA RE DE GILBERTO
GIL (1975-1979)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Cristina Martins
de Souza
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Rosângela Wosiack Zulian
Universidade Estadual de Ponta Grossa -
UEPG

Prof. Dr. José Miguel Arias Neto
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 10 de Setembro de 2021.

Dedico este trabalho às mais de 527 mil pessoas que perderam suas vidas no Brasil, até este momento que escrevo essa dedicatória, muitas que além do vírus, também foram vítimas de um governo nefasto.

AGRADECIMENTOS

Impossível não iniciar esses agradecimentos citando minha orientadora professora Silvia, além de uma profissional fantástica, uma pessoa íntegra e carinhosa, o qual teve a paciência de praticamente me ensinar a escrita acadêmica, já que estive longe deste ambiente nos últimos anos. Além de compartilharmos apoio um ao outro para enfrentar esse momento tão difícil em nosso país.

Agradecer a minha amada companheira Bruna, sem você talvez eu não conseguiria finalizar esta etapa da minha vida, esteve ao meu lado nessa caminhada difícil, espero sempre retribuir todo o seu carinho, obrigado meu bem.

Aos meus amados familiares, meu pai José e minha mãe Fátima, que sempre dentro do que era possível a eles, procuraram valorizar minha educação, também ao meu irmão Guilherme, vocês são a minha base.

Também agradeço a minha amiga Viviane, que em uma tarde qualquer, disse algo como “você gosta e entende tanto de música, poderia pesquisar sobre isso”, desta forma, dando a primeira ideia para a realização deste trabalho. Deixo meu agradecimento à Rose, minha psicóloga e amiga, que me auxiliou a compreender, aceitar e enfrentar uma doença tão difícil como a depressão.

A vida me abençoou com muitos amigos, mas cito de forma breve alguns que na escrita desta dissertação de forma direta ou indireta me apoiaram, Douglas (Guma), Felipe e Lucas (Luquinhas) e as minhas queridas e queridos amigos do Mestrado em História Social da UEL, o qual não podemos conviver de forma mais intensa esse ciclo devido a pandemia, mas ficam aqui meus agradecimentos e carinho.

Agradeço aos professores do Departamento de História da UEL, especialmente o professor José Miguel e a Professora Rosângela, por terem auxiliado na construção desta pesquisa. Aproveito para agradecer aos professores do Departamento de História da UEM, onde realizei minha graduação.

Porque não agradecer aos meus amigos de quatro patas, Fred, Vitória e Sauer, seres puros que me enchiam de paz nos momentos tensos da escrita deste trabalho.

Por último mas não menos importante, ao Mestre Gil, que assim como outras e outros artistas ainda trazem alguma luz para o nosso país.

Aquele abraço!

***“Gaivota na ilha, sem noção da milha
Ficou longe a terra, gaivota menina
Gaivota querida, voa numa boa
Que o alento segura, voa numa boa...”***

A Gaivota – Gilberto Gil

FERNANDES, Leandro dos Santos. “**Refazendo tudo**”: Sociedade, política e cultura na Trilogia Re de Gilberto Gil (1975-1979). 2021. 109 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

RESUMO

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa acerca da Trilogia Re, de Gilberto Gil, que engloba os álbuns musicais *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce* (1979), dos quais destacamos seis canções para serem analisadas: *Jeca Total*, *Lamento Sertanejo*, *Refavela*, *Aqui e Agora*, *Realce* e *Não chore mais*. As canções escolhidas tomaram como critério alguns temas nelas presentes, a saber, o urbano e o rural e os aspectos modernizantes, as questões relacionadas à liberdade e repressão quanto aos direitos individuais e coletivos. Nosso objetivo foi demonstrar como as canções de Gilberto Gil são ferramentas importantes para compreendermos as interpretações e visões do autor sobre um determinado contexto e fruto da sua experiência em diálogo com esse contexto.

Palavras-chave: História. Música. Gilberto Gil. Trilogia Re.

FERNANDES, Leandro dos Santos. “**Remaking everything**”: Society, politics and culture in the the Gilberto Gil’s “Re” trilogy (1975-1979). 2021. 109p. Dissertation (Master’s Degree in Social History – State University of Londrina, Londrina, 2021).

ABSTRACT

The result of this study is a research about the Gilberto Gil’s “Re” trilogy, which includes the albums *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) and *Realce* (1979), from which six songs were chosen to be analyzed: *Jeca Total*, *Lamento Sertanejo*, *Refavela*, *Aqui e Agora*, *Realce* and *Não Chore Mais*. These songs are chosen because of some related themes in them, namely, the urban and the rural and the modernizing aspects, the issues about freedom and repression regarding individual and collective rights. The aim of this study was to demonstrate how Gilberto Gil's songs are important tools for understanding the author's interpretations and views about a given context and his experience in dialogue with this context.

Key words: History. Music. Gilberto Gil. Re Trilogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do LP <i>Refazenda</i>	57
Figura 2 – Contracapa do LP <i>Refazenda</i>	58
Figura 3 – Logo do LP <i>Refazenda</i> criado por Rogério Duarte, presente no encarte	59
Figura 4 – Capa do prospecto do álbum <i>Refazenda</i>	60
Figura 5 – Roteiro com as apresentações da turnê de <i>Refazenda</i>	60
Figura 7 – Nota sobre a censura da canção <i>Rato Miúdo</i> na Revista Música do Planeta Terra, n. 3, 1975.....	63
Figura 8 – Capa do LP <i>Refavela</i>	77
Figura 9 – Contracapa do LP <i>Refavela</i>	78
Figura 10 – Encarte do LP <i>Refavela</i>	78
Figura 11 – Manifesto <i>Refavela</i> na contracapa do LP.....	80
Figura 12 – Foto de Gil durante o julgamento em 1976 referente a acusação por porte de drogas.....	90
Figura 13 – Fotos de 1968 após a prisão no Rio de Janeiro	91
Figura 14 – Capa do LP <i>Realce</i>	95
Figura 15 – Contracapa do LP <i>Realce</i>	95
Figura 16 – Doces Bárbaros se apresentando em 1976	102

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANEL	Associação Nacional dos Editores de Livros
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
BNH	Banco Nacional de Habitação
CISA	Centro de Informações da Aeronáutica
DOI-CODI	Departamento de Operações de Informação – Centro de Operação de Defesa Interna
FESTAC	Festival Mundial de Arte e Cultura Negra
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MPB	Música Popular Brasileira
LP	<i>Long Play</i>
ONU	Organizações das Nações Unidas
SNI	Sistema Nacional de Informações
STF	Supremo Tribunal Federal
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFSCAR	Universidade Federal de São Carlos
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 UM TEMA E UM PERSONAGEM: BALANÇO HISTORIOGRÁFICO	17
1.1 JANGADA DIGITAL: GILBERTO GIL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA DE REDES	17
1.2 “ESTETIZAR A POLÍTICA E POLITIZAR A ESTÉTICA”: AS TENSÕES ENTRE ARTE E PRÁXIS POLÍTICO-SOCIAL NA OBRA E AÇÃO POLÍTICA DE GILBERTO GIL	22
1.3 A VOZ QUE CANTA NA VOZ QUE FALA: POÉTICA E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL.....	26
1.4 GILBERTO BEM PERTO	32
1.5 CHOCOLATE E MEL: NEGRITUDE, ANTIRRACISMO E CONTROVÉRSIA NAS MÚSICAS DE GILBERTO GIL (1972-1985)	36
1.6 “O NEGRO É A SOMA DE TODAS AS CORES”: A CONSTRUÇÃO DA AFRICANIDADE NA TRAJETÓRIA E OBRA DE GILBERTO GIL (1942-2008)	38
1.7 MEMÓRIA E IDENTIDADE NEGRA EM GILBERTO GIL (1964 – 2008)	42
1.8 GILBERTO GIL NO PLURAL	46
2 OS “RE” DE GILBERTO GIL	47
2.1 OS ANOS NO EXÍLIO (1969-1972) E O EMBRIÃO DA TRILOGIA RE.....	47
2.2 BRISAS DE DEMOCRACIA – OS ANOS DA ABERTURA (1974-1979)	53
2.3 REFAZENDA (1975)	56
2.4 REFAVELA (1977)	75
2.5 REALCE (1979).....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	111

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2018, a Escola de Samba *Vai Vai*, de São Paulo, homenageou o músico, cantor e ex-ministro da Cultura Gilberto Gil, com o samba enredo "*Sambar com fé eu vou*". Sabe-se que os desfiles das Escolas de Samba, desde a segunda metade do século passado, foram se tornando espetáculos grandiosos, despertando o interesse da população brasileira, e passando a serem vistos como parte de uma considerada identidade cultural. Diante disto, homenagens como esta recebida por Gilberto Gil são momentos icônicos de reconhecimento popular da atuação do homenageado.

A homenagem a Gil, realizada pela *Vai Vai*, fazia todo sentido. Com 27 álbuns gravados e 8 *Grammy Awards*, nas categorias *latin* e *world music*, Gilberto Gil se transformou num dos artistas vivos mais prestigiados da cultura brasileira no mundo, tanto por sua produção artística, quanto por sua atuação política, entre 2003 e 2008, como Ministro da Cultura do presidente Lula.

Nascido em Salvador no dia 26 de junho de 1942, Gilberto Passos Gil Moreira Gil é filho de Claudina Passos Gil Moreira e José Gil Moreira, respectivamente médico e professora. O casal mudou-se pouco tempo após o nascimento de Gil para a pequena Ituaçu, no interior da Bahia, aonde Gil passou os seus primeiros nove anos de vida. Ele teve uma infância tranquila, com uma família estabilizada financeiramente, sendo alfabetizado por sua avó, Lídia. Em Ituaçu, Gil travou seus primeiros contatos com a música, inicialmente por meio dos violeiros da região, que se apresentavam nas feiras, e posteriormente através das ondas do rádio, conhecendo entre outros artistas, a sua primeira e grande influência musical: Luiz Gonzaga (GIL e ZAPPA, 2013, p. 15-45).

No ano de 1952, Gil mudou-se para Salvador iniciando os estudos no ginásio pois não havia escola com este porte em Ituaçu; porém não era a primeira vez que Gil viajava à capital baiana, nas férias de verão costumava ir visitar familiares na cidade. Gil estudou até o fim do ensino colegial no Colégio Marista, em que, segundo ele, conheceu pela primeira vez a discriminação racial, quando um professor lhe dirigiu a frase "cala a boca seu negro boçal". Apesar desta experiência negativa, Salvador foi onde aproximou-se ainda mais da música, aprendendo a tocar acordeão e violão, conhecendo também novos gêneros musicais como a Bossa

Nova, principalmente por meio das músicas de João Gilberto. Iniciou sua carreira profissional musical criando *jingles* comerciais no fim da década de 1950 e início de 1960, e também neste período, elaborou suas primeiras composições e realizou apresentações públicas esporádicas. No ano de 1960, ele ingressou no curso de Administração da Universidade Federal da Bahia, em que conheceu aquele que se transformaria no seu grande amigo e maior parceiro musical: Caetano Veloso (GIL e ZAPPA, 2013, p. 51-100).

Finalizado o curso, Gil conseguiu uma vaga para trabalhar em uma multinacional em São Paulo, no ano de 1965. Com um espaço muito maior para aprimorar e divulgar seu trabalho musical, não demoraria muito para que abandonasse a empresa, de onde saiu em 1966, e passasse a se dedicar somente à música. Na capital paulista, ele conheceu diversos personagens importantes da música brasileira, como Elis Regina, Milton Nascimento, Edu Lobo, dentre outros (GIL e ZAPPA, 2013, p. 111-119). Em 1967, Gil gravou seu primeiro LP¹ *Louvação*, no mesmo ano em que participou do III Festival da Música Popular Brasileira ficando em segundo lugar, apresentando a canção *Domingo no Parque* com a participação do grupo *Mutantes*, chamando a atenção pela utilização de instrumentos como guitarra e berimbau (FLÉCHET, 2018, p.158-159).

A canção *Domingo no parque* é o primeiro trabalho de Gil no que tange ao movimento tropicalista que teve como intuito, por meio da música e outras representações artísticas, mesclar aspectos da cultura brasileira nos mais diversos âmbitos, buscando criar algo moderno e original, sendo uma das principais obras do movimento o LP *Tropicália ou Panis et Circenses* de 1968. O movimento aumentou a projeção de Gil no cenário musical, ao mesmo tempo que suscitou uma maior perseguição da ditadura, levando-o ao exílio em Londres, junto a Caetano Veloso em 1969, de onde retornaram em 1972 (FLÉCHET, 2018, p.160-162).

Durante a década de 1970, Gil estabilizou-se definitivamente no cenário musical com álbuns de sucesso como *Expresso 2222* (1972) e os três álbuns da Trilogia Re. Na década de 1980, seus trabalhos flertaram com o *pop rock*, algo perceptível no álbum *Raça humana* (1984), em canções como *Tempo Rei* e *Vamos*

¹Abreviação do termo *Long Play*, também denominado como vinil ou disco de vinil. Surgiu na década de 1940, sucedendo o disco de 78 rotações, tinha como principal característica comparado ao seu antecessor, uma maior capacidade de espaço, melhor qualidade do som e o disco era mais rígido. Começou a entrar em decadência na década de 1980 com o surgimento do *Compact Disc* (CD) (<https://www.abramus.org.br/noticias/16222/vinil-e-cd-as-voltas-que-os-discos-dao/>).

Fugir (GIL e ZAPPA, 2013, p. 212-242). No fim desta mesma década, Gil iniciou um processo de inserção na política, assumindo a Secretaria da Cultura de Salvador, em 1987, e sendo eleito vereador, em 1989 pela mesma cidade, pelo Partido Verde. No decorrer da década seguinte, finalizou seu mandato de vereador e dedicou-se totalmente a carreira musical (FLÉCHET, 2018, p.167-168).

No ano de 2003, Gil assumiu o Ministério da Cultura a convite do então Presidente Lula. Sua gestão foi marcada por aspectos inovadores para esta pasta, como o projeto *Pontos de Cultura* que tinha como objetivo democratizar o acesso à tecnologia de redes digitais. Ele buscou também ampliar a participação do Estado, por meio de incentivos fiscais, à programas culturais e desconcentrar tais ações das regiões Sudeste e Sul do país. Um terceiro ponto que marcou seu mandato foi a continuação simultânea da sua carreira artística, o que gerou críticas negativas principalmente por uma parte da imprensa, mas também positivas, pois por meio das apresentações em eventos oficiais, Gil ampliava a visibilidade da cultura brasileira no exterior. Seu trabalho à frente do ministério encerrou-se no ano de 2008, quando decidiu novamente dedicar-se integralmente a música (FLÉCHET, 2018, p.168-170).

Se em espaços de manifestação popular, como no desfile da Vai Vai, citado páginas atrás, Gilberto Gil obteve reconhecimento, na academia ele também tem se tornado objeto de estudo desde o fim do século XX e início do XXI. Já existe um número significativo de trabalhos escritos sobre ele em diferentes áreas de conhecimento.

Nosso trabalho pretende ser uma contribuição para o assunto na área da História e nele temos como objetivo analisar seis canções pertencentes aos três álbuns da Trilogia Re – *Refazenda*, *Refavela* e *Realce* -, produzidos entre 1975 e 1979, na medida em que cada disco apresenta uma temática específica, embora a trilogia pode ser ouvida como uma unidade que permite compreender como o compositor interpretou as transformações de um determinado contexto histórico por ele vivenciado, e como sua obra dialogou com ele. Por meio da análise das letras de algumas canções destes álbuns, a saber *Jeca Total* e *Lamento Sertanejo*, de *Refazenda*; *Refavela* e *Aqui e Agora*, de *Refavela*; e *Realce* e *Não chore mais*, de *Realce*.

As canções escolhidas tomaram como critério alguns temas nelas presentes, a saber, o urbano e o rural e os aspectos modernizantes, as questões relacionadas à liberdade e repressão quanto a direitos individuais e coletivos. Com isto

pretendemos demonstrar como as canções de Gilberto Gil são ferramentas importantes para compreendermos a visão deste músico em relação a alguns aspectos da sociedade brasileira de fins dos anos 1970. Ou, dito com outras palavras, as letras destas canções, aqui tomadas como documentos, não serão vistas como reflexos da realidade, mas como interpretações e visões do autor de um determinado contexto e fruto da sua experiência em diálogo com esse contexto.

Para atingirmos nossos objetivos, e como é comum ao trabalho dos historiadores, localizamos nosso objeto entre dois campos da História, na medida em que a contemporaneidade e as relações entre história e música são sua marca e também por estarmos conscientes, como já nos alertavam os Annales, lá nos anos 1930, que as divisões que elaboramos entre tais campos têm por objetivo a melhor apreensão do objeto embora, na prática, não exista fato humano em que o social, o político, o econômico e o artístico não estejam presentes. Portanto, tais campos são critérios de classificação complementares e em constante ligação cabendo ao historiador encontrar a sua conexão específica dentre as modalidades históricas que forem mais adequadas ao seu trabalho (BARROS, 2005, p. 2).

Na História do Tempo Presente fomos buscar os referenciais que nos alertam para os cuidados que devemos ter com processos históricos marcados por experiências ainda vivas e com repercussões de curto prazo; para as relações entre memória e história e sujeitos ainda vivos e ativos, e para a proximidade do objeto de estudo com o pesquisador, que pode acarretar análises e conclusões equivocadas (PADRÓS, 2004).

Já a História Cultural foi importante por fornecer elementos para pensarmos um artefato cultural – a música -; suas íntimas relações com o contexto social, político e econômico (LARA, 1997, p. 29-30) e seu uso como fonte documental que funciona como uma espécie de janela que nos permite observar e realizar uma análise sobre distintos segmentos da sociedade, uma vez que “pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor” (MORAES, 2000, p. 211).

Concordando com José Vinci de Moraes, sublinhamos que as questões que devem ser priorizadas para quem pretenda trabalhar as relações entre história e música giram em torno de três aspectos relevantes - a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói -, pois elas

permitem refletir e organizar alguns elementos para compreender melhor as múltiplas relações entre a canção popular e o conhecimento histórico, pois é bem provável que as canções possam esclarecer muitas coisas na história contemporânea que às vezes se supõem mortas ou perdidas na memória coletiva (MORAES, 2000, p. 218).

Por fim, mas não em último lugar, como a obra musical de Gilberto Gil se enquadra no que se denomina Música Popular Brasileira (MPB), esclarecemos que compreendemos cultura popular como algo em construção e em diálogo com as culturas ditas de elite, e que estes diálogos e interações podem ocorrer de diversas formas, sendo harmoniosas ou não:

Na realidade, essas culturas populares se relacionam de diversas maneiras entre elas mesmas e com as culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se etc. Assim, essas formas de relação não se restringem, como tradicionalmente se interpretava, somente no sentido da cultura de elite se impondo à cultura popular, que resistia ou não. Elas se manifestam como experiência histórica de modo mais amplo e difuso. De acordo com essas perspectivas, as produções e formas de difusão cultural transitariam em vários sentidos, construindo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas (MORAES, 2000, p. 214).

Feitos os devidos esclarecimentos, apresentamos a estrutura desta dissertação que se divide em dois capítulos.

No primeiro deles realizamos um balanço historiográfico a partir de alguns trabalhos existentes sobre Gilberto Gil. São, na sua maioria, trabalhos acadêmicos, escritos em diferentes áreas de conhecimento, exceto o livro *Gilberto bem perto*. Eles foram escolhidos porque apresentam dois elementos que vão ao encontro dos nossos interesses. O primeiro deles, no que diz respeito às questões relativas à cultura, à atuação política e ao apreço à diversidade como temas caros a Gilberto Gil, que foram por ele priorizados de diferentes formas, em diferentes temporalidades e nos diferentes espaços nos quais atuou. E o segundo elemento, porque tais trabalhos vêm construindo um certo modelo interpretativo sobre o tema no qual arte e política aparecem relacionados buscando assim entender como eles construíram distintas imagens sobre o músico e sua produção artística. Tais produções nos auxiliam a apresentar a complexidade e versatilidade do pensamento do personagem Gilberto Gil.

No segundo capítulo analisamos as canções dos álbuns da Trilogia Re, anteriormente mencionadas, procurando demonstrar como elas, que apresentam visões do seu autor, podem ser portas de acesso privilegiadas para o entendimento da sociedade brasileira no período da dita abertura política, em que gradativamente ocorreu o aumento das liberdades civis durante a ditadura civil-militar.

1 UM TEMA E UM PERSONAGEM: BALANÇO HISTORIOGRÁFICO

O presente capítulo tem por objetivo realizar um balanço historiográfico com base em algumas teses, dissertações e livros escritos em diferentes áreas de conhecimento, que tratam do personagem que é o centro do nosso trabalho. Nele temos por objetivo entender como seus autores construíram distintas imagens sobre o músico e sua produção artística.

Para tanto selecionamos sete títulos que serão analisados em ordem cronológica, a saber, as dissertações de mestrado intituladas *Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes* de Eliane Costa (2011), e *Estetizar a política e politizar a estética: As tensões entre arte e práxis político-social na obra e na ação política de Gilberto Gil* de Paulo Campos (2012); a tese de doutorado intitulada *A voz que canta na voz que fala: Poética e política na trajetória de Gilberto Gil* de Pedro Carvalho (2013); o livro *Gilberto bem perto* de Gilberto Gil e Regina Zappa (2013); a dissertação de mestrado *Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)* de Rafaela Capelossa Naked (2015); a tese de doutorado intitulada “*O negro é a soma de todas as cores*”. *A construção da africanidade na vida e obra de Gilberto Gil (1942 – 2008)*” de Débora Dutra Fantini (2016) e a dissertação de mestrado *Memória e identidade negra na obra de Gilberto Gil: 1964 -2008* de Samuel Silva (2017).

1.1 JANGADA DIGITAL: GILBERTO GIL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA DE REDES

Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura de redes de Eliane Costa é um livro que é fruto de uma dissertação de mestrado defendida pela autora na Fundação Getúlio Vargas, em 2011, com o título *Com quantos gigabytes se faz uma jangada, um barco que veleje: o Ministério da Cultura, na gestão Gilberto Gil, diante do cenário das redes e tecnologias digitais*.

A análise se centra nas ações realizadas no Ministério da Cultura durante a gestão de Gilberto Gil e nas políticas públicas de promoção da cultura de redes nelas realizadas, tendo como foco as atividades referentes ao programa *Cultura Viva*. O *Cultura Viva* tinha como principal objetivo promover a produção e difusão cultural entre diversos segmentos da sociedade. Uma das principais ações por ele idealizadas foram os *Pontos de cultura*, que tinham como intuito a busca de projetos

sobre diversas manifestações culturais brasileiras e suas características em conexão com a internet (SILVA, 2014).

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que a autora demonstra, em alguns trechos do seu trabalho, usufruir de uma certa proximidade com Gilberto Gil e algumas pessoas de seu convívio social, o que está implícito, por exemplo, no uso do termo “Bastidores” como subtítulo na introdução do seu trabalho, para relatar como foi feito o convite a Gil para tornar-se Ministro da Cultura, dias depois da vitória de Luís Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais. Segundo ela, o presidente recém-eleito teria telefonado para Gil momentos antes de um show do grupo Doces Bárbaros, episódio este que lhe foi relatado pelo antropólogo Hermano Vianna, que na mesma ocasião teria recebido um convite de Gil para integrar sua futura gestão ministerial.

Quanto à essa proximidade de Costa com Gil, podemos perceber como ela ocorreu se levarmos em conta a trajetória profissional da autora. Neste sentido, salientamos que seu cargo de Gerente de Patrocínios da Petrobras, durante os anos de 2003 a 2012, foi determinante para que ela mantivesse algum tipo de aproximação com Gil, sobre a qual ela relata:

Nessa posição, onde permaneço até o momento em que escrevo este trabalho, pude acompanhar a gestação e a implantação de algumas das políticas públicas do Ministério, como o Programa Cultura Viva – do qual os Pontos de Cultura são a principal ação –, e o Programa Mais Cultura. Estive presente, representando a Petrobras, em dezenas de cerimônias oficiais, e nas diversas edições de fóruns como a TEIA - Encontro Nacional dos Pontos de Cultura - e a Conferência Nacional de Cultura. Ao lado do então ministro Gilberto Gil, participei de diversas mesas em seminários, coletivas de imprensa, lançamento de editais, aberturas e encerramentos de projetos, festivais, feiras e congressos em todo o país (COSTA, 2011, p. 22).

Costa diz estar ciente dos conflitos que tal proximidade podia acarretar, e, também, dos benefícios que ela poderia trazer para a sua pesquisa:

No artigo “Observando o familiar”, Gilberto Velho discute a complexidade das pesquisas com cujo objeto o pesquisador guarda alguma proximidade, situação que impõe a estes desafios adicionais, tanto na observação do campo, quanto na interpretação dos resultados. Com essa preocupação, procurei explicitar, desde já, minha condição de observadora privilegiada do objeto que escolhi para esta pesquisa, situação que, certamente, me trouxe desafios e

facilidades (COSTA, 2011, p. 22).

Procurando justificar tal proximidade, Costa completa afirmando que: “Meu objetivo foi, portanto, o estudo da genealogia da política pública em questão, e não a análise dos resultados decorrentes de sua implementação, o que se coloca como objeto para uma nova pesquisa” (COSTA, 2011, p. 17). Ao verificarmos a proximidade de Costa com Gilberto Gil, vale apontar o pensamento de Ângela de Castro Gomes pois se encaixa no que vimos procurando mostrar em relação a Costa:

Nesses casos, está descartada *a priori* qualquer possibilidade de se saber “o que realmente aconteceu” (a verdade dos fatos), pois não é essa a perspectiva do registro feito. O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento (GOMES, 2004, p. 15).

Seguindo as observações de Gomes, percebe-se que a forma como Gil é enfocado no decorrer da dissertação é, em alguns momentos, em tom de exaltação, como por exemplo, quando a autora remete à sua atuação como Presidente da Fundação Gregório de Matos na cidade de Salvador, entre 1987 e 1988, assim exposto por Costa:

No trabalho “Políticas culturais de Salvador na gestão Mário Kertész”, as autoras, Juliana Borges Köpp e Mariana Luscher Albinati, registram que a gestão de Gil na FGM foi marcada por um alargamento do conceito de cultura, que passou a enfatizar as manifestações afro-brasileiras, a preservação do patrimônio e a abertura à inovação. Os dois últimos aspectos são ilustrados, por exemplo, com as intervenções da mencionada arquiteta modernista, que, a partir de técnicas modernas aplicadas à restauração de prédios coloniais, preservava fachadas e requalificava o interior para uso contemporâneo (COSTA, 2011, p. 34-35).

Há também menção às tecnologias aliadas ao trabalho por ele realizado tanto na Fundação, como no período em que foi vereador em Salvador, entre os anos de 1989 a 1992:

É interessante destacar alguns aspectos que se mostram comuns

aos períodos em que o artista ocupou cargos no poder público. O alargamento do conceito de cultura, a aposta na diversidade, na chamada cultura da periferia e na inovação, bem como o diálogo entre patrimônio e tecnologias de ponta – itens que já foram destacados ao se abordar a gestão de Gil como secretário de cultura em Salvador – prenunciavam algumas das escolhas que iriam, futuramente, moldar sua gestão no Ministério da Cultura (COSTA, 2011, p. 37-38).

Porém, no texto de Kopp e Albinati (2005, p. 9-30) utilizado por Costa para abordar a passagem de Gilberto Gil na presidência da Fundação Gregório de Mattos, chama atenção a ausência da própria figura de Gil como agente significativo das questões às quais a autora se remete, além de estarem ausentes as alegadas relações entre tecnologias e as ações da Fundação no período. O texto centra-se no prefeito da cidade Mário Kertész e as autoras em alguns trechos nos remetem à ideia de que a escolha de Gilberto Gil como presidente da Fundação teve como principal fator uma espécie de *marketing* pessoal ou propaganda para o prefeito.

O Gilberto Gil conectado às tecnologias é delineado na narrativa de Costa a partir da sua trajetória musical e a autora busca no passado político e, principalmente, artístico, de Gil, aquilo que ela considera como a gênese das políticas do futuro ministro. Sendo assim, ela delineia um trajeto para Gil como se seu futuro estivesse em germe no passado, à espera do momento propício para emergir. Nesta altura, vale lembrar Pierre Bourdieu quando ele menciona narrativas como a dela em que emergem

Um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma "intenção" subjetiva e objetiva, de um projeto: a noção sartriana de "projeto original" somente coloca de modo explícito o que está implícito nos "já", "desde então", "desde pequeno" etc. das biografias comuns ou nos "sempre" ("sempre gostei de música") das "histórias de vida" (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Indo ao encontro do observado por Bourdieu, podemos sublinhar, por exemplo, canções do início de sua carreira como *Lunik 9* (1967), *Cérebro Eletrônico* (1969), e *Futurível* (1969). A canção *Lunik 9*, por exemplo, é uma crítica às tecnologias que surgiam naquele momento, e a letra expressa uma certa apreensão de Gil com uma possível perda de contato com a natureza em decorrência dos avanços industriais-tecnológicos (GIL e RENNÓ, 2003, p. 70-71). De forma diferente, nas canções *Cérebro Eletrônico* e *Futurível* o tema é exposto como algo compatível

com os valores humanos.

Costa também ressalta algumas canções dos álbuns *Parabolicamará* (1991), e *Quanta* (1997), destacando destes trabalhos a canção *Pela Internet* (1997). No caso de *Parabolicamará* ela diz:

A letra de “Parabolicamará” já apontava para a “encruzilhada de matrizes milenares e tecnologias de ponta” que seria mencionada por Gil, 12 anos depois, em seu discurso de posse como ministro. Viria também, mais adiante, materializar-se nos estúdios digitais conectados à internet, implantados nos Pontos de Cultura espalhados por todas as regiões do país, a maioria em pequenos municípios ou nas periferias das grandes cidades (COSTA, 2011, p. 57).

Desta forma, ao escolher algumas canções pinçadas de um repertório tão vasto como de Gil, nos quais as letras apresentam o tema da tecnologia, seja de forma positiva ou negativa, a autora encontra argumentos para reforçar a ideia de que já existia um Gil futuro contido no passado. E outros trechos da obra reforçam a mesma ideia como quando, por exemplo, a autora se refere à atuação de Gil como vereador no início dos anos 1990.

A participação no Movimento Tropicalista no fim da década de 1960 é também por ela apresentada como um dos pontos cruciais de ligação de Gilberto Gil com a tecnologia, principalmente pelo movimento ter um caráter de abrangência quanto à diferentes percepções tanto musicais, quanto ideológicas. O que estamos procurando mostrar é que, ao assim proceder, a autora vai delineando uma trajetória linear do seu personagem a partir da qual fica-se com a sensação de que o futuro Ministro da Cultura já estaria contido no tropicalista dos anos 1960, como na passagem abaixo reproduzida:

É nos “anos sessenta” que ganham visibilidade as grandes transformações paradigmáticas nos processos de produção e consumo culturais, bem como em seus protagonistas e novos sujeitos, aspectos que estarão novamente presentes no contexto da cibercultura – então já potencializados pelas possibilidades polifônicas da internet –, e que serão retomados por Gilberto Gil durante sua gestão à frente do Ministério (COSTA, 2011, p. 63).

E concluindo sua argumentação, Costa faz uma relação direta do período tropicalista com o trabalho no ministério:

Trinta e três anos depois, Gil toma posse como ministro da cultura diante de paradigmas tecnológicos que, mais uma vez, revolucionam as formas de produção, difusão e consumo cultural, e conferem ressonância a múltiplas vozes e a novos sujeitos, suscitando discussões sobre inteligência coletiva, generosidade intelectual, compartilhamento e colaboração em rede, domínios públicos (os commons), software livre e cultura livre. Em sua gestão, o Ministério tropicaliza a concepção de inclusão digital e traz à tona algumas das utopias dos anos de 1960 (COSTA, 2011, p. 66).

Quanto ao objetivo principal de sua obra, pode-se dizer que Costa atinge o que pretende, ao demonstrar como foram elaboradas as políticas voltadas à cultura e tecnologia na gestão de Gil, e também abre margem para uma análise dos objetivos e resultados da implementação de tais políticas. Entretanto, ao enfatizar uma relação direta, linear e previsível entre o futuro e o passado do personagem, ela cria obstáculos para se entender as ações de Gil em diferentes contextos, atendendo e dialogando com as demandas dos mesmos.

1.2 “ESTETIZAR A POLÍTICA E POLITIZAR A ESTÉTICA”: AS TENSÕES ENTRE ARTE E PRÁXIS POLÍTICO-SOCIAL NA OBRA E AÇÃO POLÍTICA DE GILBERTO GIL

A dissertação de Paulo Campos elaborada no programa de Mestrado em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), centra-se em dois temas - arte e política -, por meio de uma análise interdisciplinar entre história, música e sociologia da música. O autor tem como principal objetivo entender “como a música e as intervenções sociopolíticas de Gilberto Gil contribuem para a emancipação dos sujeitos e para a vida democrática” (CAMPOS, 2012, p. 5).

Para atingir seus objetivos, ele toma como foco dois períodos na trajetória de Gil, a saber, sua participação no Movimento Tropicalista e sua atuação à frente do Ministério da Cultura. Devido a esta relação, a obra artística de Gil possui, na visão do autor, um impacto social:

Assim, a trajetória de Gilberto Gil aparecia como um caso privilegiado para estudar as relações entre a arte e política, e seus impactos na formação e a *trans*-formação social, tendo em vista sua capacidade de estar ligado a movimentos que discutiam questões estéticas algumas vezes denominadas como *revolucionárias*, como foi o caso do tropicalismo (CAMPOS, 2012, p. 10).

Em termos metodológicos, os procedimentos utilizados consistem em uma

análise musical e entrevistas episódicas. As canções analisadas por Campos pertencem ao repertório de um show realizado por Gil na Universidade de São Paulo (USP) em 1973. Esta apresentação é retratada como um ato político do compositor, pois foi fruto de um convite feito por estudantes do movimento estudantil do período, após o assassinato de Alexandre Leme do Curso de Geologia por integrantes do Departamento de Operações de Informação – Centro de Operação de Defesa Interna (DOI-CODI). Além disto, Campos expõe outros pontos para enfatizar esta apresentação como exemplo de ação político-artística:

A importância histórica desse registro para nosso trabalho está em diversos fatos que confluíram para os objetivos iniciais desta pesquisa: esse acontecimento ter coincidido com o então recente retorno de Gil e Caetano do exílio londrino, após a tropicália (1973); o convite para o show ter partido do movimento estudantil como forma de desagravo à morte de um estudante pela ditadura militar; o ambiente de censura que pairava na sociedade ser perceptível durante a apresentação; os diálogos travados com o público presente e o aprimoramento instrumental, cada vez mais virtuosístico de Gil aparecendo com força, pois se tratava de um registro sonoro de um *show* solo, no qual Gil dispunha apenas de seu instrumento e da voz como recursos (CAMPOS, 2012, p. 41).

Do álbum em que se transformou essa apresentação são selecionadas por Campos oito faixas, sendo duas de diálogos de Gil com o público. A seleção das faixas tem como pressuposto dar visibilidade às canções que demonstram o “ativismo sociopolítico” do cantor. Algumas canções expressam nitidamente tal ativismo, como *Cálice* e *Oriente*, o autor realiza uma análise, tal como proposta na introdução, conciliando uma percepção quanto à letra e melodia, compreendendo essas duas partes como cruciais para uma compreensão mais profunda da canção, exemplificado aqui pela canção *Cálice*:

Afinal, a letra de uma canção pode ser mais bem entendida quando manifestada em sua unidade e interação com a música. Os sons ressignificam a letra e vice-versa, com suas intenções harmônicas, acentuações rítmicas, jogo de significados sonoros expostos em timbres, vozes e nas sutis respirações. E em *Cálice* isso fica evidente. Letra e música vão se ressignificando no interior da própria canção. Por exemplo, notamos que, a cada súplica para se *afastar* presente na letra mais se nota e aproxima, contraditoriamente, a resolução da progressão harmônica postergada ao máximo, aumentando a tensão harmônica até que finalmente essa se distenda e resolva na tônica, porém *em sangue* (CAMPOS, 2012, p. 48).

Cabe ressaltar a formação do autor em música pela UFMG e sua proximidade com esta área de conhecimento. Essa bagagem musical surge nas análises de algumas canções, como é o caso de *Expresso 2222*, em que a ênfase da análise recai sobre a melodia:

Conduzida pela rápida mão direita numa pulsação vigorosa, Paulo Lima diz que a batida rítmica de Gil conduz a música como o maquinista conduziria o trem, num paralelismo musical que não precisa de referentes maiores do que o próprio som sugere. Aliás, esse paralelismo musical parece ser apenas mais uma manifestação do *leitmotiv* do *dois*: os dois lados, a ambiguidade, os polos contrários, enfim, o próprio dois presente na letra, é explorado ao máximo durante toda a canção (CAMPOS, 2012, p. 50).

A evocação da relação entre arte e a ação política é feita através de uma análise da sonoridade e dos recursos técnicos utilizados na canção e ambos em relação ao título da canção, que remete à uma viagem num trem para o futuro. Nela o autor sublinha o sentido da aceleração do tempo perceptível em direção a um tempo futuro.

O que procuramos ressaltar aqui é que esta formação musical do autor lhe permite enfrentar uma questão em relação à qual os historiadores que se propõem trabalhar com música deparam-se: a de que eles têm óbvias dificuldades para lidar com os códigos e a linguagem musical, e que isto os faz analisar as partes poéticas da canção “pensando” que estão trabalhando com música. Por outro lado, fica claro, em algumas análises de Campos, uma certa carência de elementos para a análise da parte poética das letras.

O Movimento Tropicalista surge no texto de Campos em sentido semelhante ao elaborado por Costa, isto é, como a primeira grande atividade política na trajetória de Gil, que reapareceria na sua atuação futura como vereador e ministro. Nesta parte do trabalho, Campos recua no tempo e elabora uma análise de média duração mostrando como alguns temas, que só posteriormente ficariam mais presentes na obra do músico, já começavam a aparecer neste momento como, por exemplo, a questão da negritude.

Após rememorar a biografia artística de um Gil pré-tropicalista, o autor aborda o papel do mesmo no tropicalismo, relacionando política e movimento estético-artístico:

Debatia-se o alinhamento da música ao projeto de construção de uma nação brasileira que valorizasse as raízes nacionais e que vigorasse tanto na música, como no teatro, no cinema e na literatura. Gilberto Gil foi o centro irradiador desse encontro importante e determinante para o nascimento do tropicalismo. Ao reelaborar estas inquietações, elas se tornavam cada vez mais claras, eram trazidas ao nível do consciente de cada um daqueles sujeitos e, de certa forma, incitava-os, também, a posicionamentos políticos mais claros (CAMPOS, 2012, p. 82).

O autor refere-se, também, a um encontro encabeçado por Gil no ano de 1967, do qual participaram diversas figuras do meio musical artístico. O tema da reunião eram os caminhos da música brasileira, e a proposta de Gil era a de uma música que valorizasse as raízes nacionais, mas sem desconsiderar o universo musical *pop* dos anos 1960. Portanto, para Campos a ação de Gil ao expor suas ideias seria também um ato político, incentivando os presentes na reunião a questionar o momento cultural e social brasileiro.

É buscando defender a hipótese de que o tropicalismo foi a primeira experiência política de Gil, com repercussões em toda sua trajetória posterior, que Campos monta um quadro em que delinea as diferentes facetas políticas do músico que foram se conformando paulatinamente a partir deste momento, isto é, a do ativista ecológico e da cultura negra, mas, sobretudo, a do cidadão e artista de grande capacidade comunicativa e criatividade.

O assunto principal das entrevistas que ele analisa no trabalho é a relação tropicalismo-ministério, e por meio delas Campos expressa como este assunto não era visto de maneira unívoca entre os três integrantes do Ministério. Para Juca Ferreira², por exemplo, tal influência foi mínima e ele, inclusive, questiona a ideia de que o tropicalismo estaria relacionado à política. Em sentido semelhante, para Célio Turino³ o Ministério teve apenas algumas inspirações tropicalistas. Gil é, dentre os três, quem dá uma ênfase maior nessa relação, embora deixe claro considerar demasiado denominar sua gestão como tropicalista.

Finalizando, o autor aponta como principal ponto para demonstrar a junção arte e política na trajetória de Gil, a influência tropicalista durante sua gestão no Ministério da Cultura:

²Ex-Ministro da Cultura e ex-secretário executivo da mesma pasta durante o governo Lula (2003-2010).

³Idealizador do programa “Pontos de Cultura”, um dos principais projetos da gestão de Gilberto Gil no ministério da cultura.

Posto isso, a permanência desse movimento na gestão política do Ministério se faz notar nos seguintes traços: abertura para a pluralidade; visão não eurocêntrica da cultura; ao mesmo tempo, abertura para as possibilidades trazidas pelas novas descobertas; possibilidades de trocas culturais com os países hegemônicos do capitalismo. Esses aspectos estão presentes nas músicas da fase tropicalista, no diálogo intercultural sonoro proposto, por exemplo, em *Oriente* ou *Expresso 2222*, como já abordamos no capítulo anterior. Mas são aspectos também bastante claros nas políticas públicas, implantadas pelo ministério, por exemplo: através do incentivo ao uso das novas tecnologias, como ocorreu nos Pontos de Cultura (CAMPOS, 2012, p. 88).

Toda a análise de Campos está baseada, principalmente, nos referenciais teóricos de Adorno e Benjamin, o que demonstra ter sido uma escolha adequada de sua parte em relação ao objeto por ele delimitado. Contudo, e talvez esta seja a lacuna mais visível do seu trabalho, seu objetivo de estabelecer um diálogo interdisciplinar entre História, Música e Sociologia da Música fica comprometido, porque em termos de historiografia sua análise demonstra-se limitada a dois únicos autores – Marcos Napolitano e Santuza Naves - quando hoje já existe uma produção significativa nesta área. Portanto, neste trabalho Campos demonstra da sua parte um maior domínio da música do que da história o que, no entanto, não diminui os méritos da pesquisa.

1.3 A VOZ QUE CANTA NA VOZ QUE FALA: POÉTICA E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL

A voz que fala na voz que canta: Poética e política na trajetória de Gilberto Gil de Pedro Henrique Carvalho, é uma tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), em 2013, que tem como principal tema a relação arte e política. O autor propõe analisar o que ele denomina “um sujeito do discurso” e sua inserção num “acontecimento discursivo” que abrange o período que vai do tropicalismo dos anos 1960 até o início da gestão de Gilberto Gil como ministro da Cultura do governo Lula.

A fundamentação teórica metodológica para a realização da análise do discurso proposta pelo autor se baseia na vertente francesa de Michel Pêcheux e Michel Foucault e em Luiz Tatit e José Wisnik, dois críticos musicais reconhecidos,

que são tomados como referenciais para as análises das letras das canções.

Realizar uma analogia deste trabalho com o trabalho de Campos é inevitável devido à proximidade temática. Todavia, procuraremos nos ater, aqui, às diferenças. Além da fundamentação teórica e metodológica serem distintas, Carvalho tende a ver uma influência ainda maior do Movimento Tropicalista na trajetória ministerial e em quase toda obra artística de Gil pós 1967. Se, em Campos, o tropicalismo é considerado o espaço em que foi-se gestando um personagem que começou a se interessar por questões que iriam mobilizá-lo como ministro, para Carvalho essa influência é perceptível na formulação do Governo Lula. Segundo Carvalho, o Gil ministro nunca se afastou do artista, tanto na criação dos programas desenvolvidos em sua gestão, quanto em seus próprios atos:

É a partir desse lugar de artista midiático, produtor de signos no universo da cultura pop, que Gilberto Gil assume e permanece no cargo de Ministro da Cultura. No desempenho das atividades políticas, viajou pelo país e exterior, trocou as coloridas roupas de artista pela sobriedade dos ternos, a voz entoada do canto por longos pronunciamentos sobre as políticas culturais no Ministério. Ainda assim, em muitas ocasiões, os papéis do Ministro e do cantor se amalgamaram (CARVALHO, 2013, p. 9).

Para abordar a ligação entre arte e política, Carvalho recorre à Walter Benjamin (1987), para quem a arte teria perdido uma certa “aura” com a emergência das formas de reprodução por meio das novas tecnologias do início do século XX, facilitando a sua utilização por regimes totalitários, que estetizaram a arte com o objetivo de atender a determinados interesses ideológicos. Carvalho pensa o Estado Novo de Getúlio Vargas e seu investimento na politização da arte para diferenciar o caso de Gil. Para ele, ao contrário do que teria ocorrido no governo Vargas, o processo ocorreu de forma inversa: a produção artística não foi moldada, mas ela em si foi o ponto que o inseriu na política, como aparece no trecho abaixo:

Na experiência de Gilberto Gil, a sua arte – inscrita na dispersão histórica da brasilidade – é, em si mesma, o passaporte para a política institucional. É o campo político quem se serve do lastro da criação artística na forma de uma memória. São os valores da arte tropicalista, já produzidos anteriormente em um outro contexto, que operam como memória na ida de Gilberto Gil para o Ministério do Governo Lula (CARVALHO, 2013, p. 20).

Carvalho busca nesta tese visualizar um sujeito envolto num discurso, no campo político e artístico, e como esse indivíduo transita pelos dois. Dito isso, a análise sobre o Movimento Tropicalista em si tem maior profundidade, sendo Gilberto Gil considerado um agente importante, embora não único, do mesmo. A valorização do processo discursivo por Carvalho, fica mais evidente quando ele utiliza o conceito denominado “arquivo de brasilidade como ferramenta para analisar o tropicalismo e a obra musical de Gil, que tem como influência o conceito de “arquivo” de Foucault:

O principal aspecto que rege o arquivo de brasilidade são os diversos discursos sobre a experiência de uma identidade brasileira possível, construída no processo histórico e mutante por conta desse mesmo processo. Massa disforme e dispersa de enunciados. Arquivo que reúne tanto a história dos grandes acontecimentos, como as micro histórias. Discurso poético, midiático, acadêmico, literário, etc. Regime linguístico e não linguístico, toda uma memória iconográfica das pinturas e artes plásticas, a história do cinema, da canção popular, a constituição do samba, toda uma antologia de corpos discursivos no futebol. A soma das manifestações culturais e religiosas a partir do sincretismo. Todo enunciado que tematiza e atualiza alguma memória sobre a experiência de ser brasileiro aos nossos olhos e a partir do olhar estrangeiro. O discurso do colonizador sobre o colonizado e o inverso (CARVALHO, 2013, p. 80).

Este “arquivo de brasilidade” não seria, segundo o autor, um grande compêndio de memórias cristalizadas referentes à identidade do povo brasileiro, mas um “arquivo” no qual há um movimento dessas ideias, que são o tempo todo ressignificadas, lembradas ou esquecidas. Para Carvalho, o tropicalismo, em suas diversas áreas de atuação, soube utilizar este arquivo, mas também inseriu novas possibilidades ao mesmo.

Como exemplo de ressignificações deste arquivo por parte do movimento estão as ideias de Oswald de Andrade, principalmente as que se referem ao Movimento Antropofágico⁴. Tendo como base este caráter antropofágico, o

⁴Segundo Carreri (2003, p. 107-109), antropofagia seria pensar o ser humano como um todo cultural, neste sentido, o brasileiro pensado como uma deglutição da cultura do exterior como um todo, associada com a de caráter nacional, pertencentes aos nativos indígenas. Carreri cita três autores como principais influências na criação do pensamento antropofágico de Andrade, Marx, Freud e Nietzsche. O movimento antropofágico surge como estilo literário com o manifesto de Oswald de Andrade em 1928, entretanto, a sua concepção como pensamento cultural, permeia toda a literatura brasileira de estilo realista, principalmente onde se encontra a dualidade colonizador e colonizado e modernidade e nacionalidade.

tropicalismo inseriu novas “brasilidades” ao arquivo, ao realizar uma mescla de aspectos culturais nacionais com internacionais como, por exemplo, nas produções artísticas de Hélio Oiticica e nas poesias de Torquato Neto.

No caso da música, especificamente, a feita por Gil no período, um caso exemplar foi a utilização de elementos *pop* e do *rock*, utilizados na apresentação da canção *Domingo no Parque* interpretada com o grupo *Mutantes* no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967, na qual a utilização de guitarras elétricas foi considerada um aspecto inovador.

Carvalho enfatiza os padrões estéticos, imagéticos e gestuais do tropicalismo e a forma como ocorreu sua circulação no âmbito midiático. Aqui sublinhamos este ponto, além da fundamentação teórica-metodológica, a uma questão pessoal do autor, que atuou profissionalmente durante um longo período no meio jornalístico, especificamente em uma rede televisiva. Dessa forma, ressaltando que foi um fator importante para transmitir a mensagem das canções, e que aqueles artistas estavam cientes da relevância do estético em um meio de comunicação como a televisão:

O Tropicalismo radicaliza a opção de aproveitar os espaços da indústria cultural. Como já demonstramos, a incipiente massificação da televisão brasileira no período tornava propício o campo de experimentação do qual o Tropicalismo se beneficiou: “as brechas para intervenção tinham potencial para se tornarem grandes avenidas”. Nos festivais de música, os signos visuais tropicalistas – roupas extravagantes, cabelos longos – dialogavam com o novo recurso tecnológico, ao contrário dos outros compositores que tinham na canção sua maior força de expressão. Para os outros artistas, os festivais nada mais eram do que uma versão televisiva dos programas radiofônicos. Os tropicalistas, ao contrário, faziam do corpo/signo estratégias discursivas diante da ordem televisiva (CARVALHO, 2013, p. 108).

Os tropicalistas conseguiram, de acordo com Carvalho, que suas canções atingissem diferentes segmentos da sociedade, o que se torna perceptível pelos distintos públicos que acompanhavam os festivais de música. A plateia presencial dos festivais era composta por pessoas mais próximas do universo das canções da MPB, pois acompanhavam toda a produção das obras. Já o público que acompanhava o evento pela TV, era, ainda na visão do autor, um segmento mais conservador da sociedade, para o qual o aspecto estético dos tropicalistas era o mais notado. Por mais que a recepção fosse diferente entre os dois públicos, por eles discordarem em suas percepções quanto ao visual e gestual, Carvalho observa

que os tropicalistas conseguiram causar algum impacto:

Assim, ao mesmo tempo em que o Tropicalismo foi um acontecimento discursivo na TV Brasileira, o foi também entre os segmentos mais cultos. Seu alcance atingiu tanto a direita quanto a esquerda: arte de massa e crítica ao impacto da cultura de massa na sociedade brasileira no mesmo movimento (CARVALHO, 2013, p. 120).

Enquanto uma parte da esquerda brasileira repudiava os atos, roupas e cortes de cabelos extravagantes e principalmente a forma e conteúdo das canções referindo-se aos mesmos como “esquerda festiva”, que havia aderido à cultura “imperialista estadunidense”, para o governo ditatorial ela era vista como uma ameaça, principalmente pelo alcance que os tropicalistas conseguiam com suas *performances*:

O fato de serem os tropicalistas as vítimas preferenciais da repressão são sintomáticas da potência discursiva do movimento, sobretudo pela forma como dialogavam de maneira aberta com a televisão, num momento de expansão da comunicação de massa no Brasil. A dimensão imagética do discurso tropicalista criava uma “aura” de interesse pelas figuras públicas dos artistas: antenados com as últimas tendências contra culturais e caminhando a passos largos para serem a versão brasileiras dos *pops stars* da indústria da música. No Tropicalismo, o corpo se torna objeto de expressão artística e adquire visibilidade. Os cabelos longos e as roupas ajudavam a compor um visual andrógino nas aparições midiáticas provocando reações moralistas, enquanto as canções propunham olhares diferenciados sobre a política (CARVALHO, 2013, p. 125).

No que diz respeito às canções, elas são analisadas tendo como foco mostrar um compositor e músico plural, tanto quanto aos temas das canções, quanto às opções sonoras. Por meio da análise das letras das canções, o autor demonstra como Gilberto Gil, na sua visão, acessava o “arquivo de brasilidades” de diferentes formas abordando distintos temas. Sua análise mostra que não apenas Gil fazia isto, mas também outros compositores estabelecendo um grau de conexão com outros movimentos marcantes na história da música popular brasileira, como a Bossa-Nova e o Clube da Esquina. Com este movimento Carvalho mostra como a música, tal como utilizada por Gil e outros músicos, se transformou numa porta de acesso ao “arquivo de brasilidade”:

A canção é um exercício constante de reformulação do que se entende por identidade brasileira, reconhecida como tal, justamente por sua capacidade de deslizar entre os sistemas. Somos brasileiros também porque temos uma música popular própria, um ritmo de estar na vida. A sincopa como poder de quebra da linearidade do modelo europeu e singularidade da mistura do novo mundo (CARVALHO, 2013, p. 199).

Finalizando suas interpretações acerca do cancionero de Gil, Carvalho elabora uma analogia entre o que ele considera o “fim da canção” e a ascensão de Lula ao poder. A canção rebuscada, as letras e os padrões sonoros, já não conseguiam, na sua visão, atingir a população como uma via de “recados” da esquerda, dando espaço ao *rock* nos anos 1980 e pelo *rap* nos anos 1990 e 2000, ambos vistos como instrumentos de amplificação de um discurso crítico voltado às mazelas sociais, e em diálogo com questões que, ainda que fossem brasileiras, estavam em sintonia com realidades internacionais relacionadas às minorias negras, por exemplo. Desta forma, Carvalho estabelece uma analogia em que Lula seria o representante de uma esquerda popular calada por uma esquerda elitizada, essa última representada pelas canções da MPB dos anos 1960 e 1970:

O psicanalista relaciona, portanto, a crise de transmissibilidade da canção à emergência de uma voz popular não mais mediada pelo filtro do cancionista de verve universitária. A voz de Lula, prossegue Ab’Saber (2012), não é do lirismo da classe média, tão bem representado por cancionistas como Chico Buarque e a dupla tropicalista ou o “nobre popular” encontrado na dicção de Dorival Caymmi e Cartola (CARVALHO, 2013, p. 245).

E compara a voz do líder sindical ao grupo de rap *Racionais Mc’s*:

Para Ab’Saber, quem melhor representou a prosódia de Lula – na articulação entre a voz que canta e a voz que fala – foram os garotos da periferia, os rappers, “os Racionais Mc’s e seu imenso cantor e poeta moderno, Mano Brown” (CARVALHO, 2013, p. 245).

Neste contexto, a entrada de Gilberto Gil no ministério representava em parte a vitória de uma “batalha musical” travada por diferentes artistas nos anos anteriores em torno da volta do regime democrático. Carvalho associa a figura de Gilberto Gil e ao tropicalismo como necessárias no processo de chegada ao poder do líder do Partido dos Trabalhadores:

O Lula eleito se distancia do discurso socialista e articula, através do convite ao tropicalista Gilberto Gil para ocupar o Ministério da cultura, a ponte político-midiática que ajudaria a dar forma ao seu governo. É como se, diante da impossibilidade de fugir das formações discursivas/econômicas do capitalismo globalizado (o sujeito é livre pela metade, conforme a leitura de Veyne (2011) sobre o pensamento de Foucault), o discurso do petista encontrasse no Tropicalismo antropofágico o lastro necessário para a singularidade da articulação entre o popular brasileiro e o pop cosmopolita, síntese da produção discursiva de Gilberto Gil (CARVALHO, 2013, p. 254).

A análise das canções por Carvalho, ocorre aliando a análise de discurso e a ideia de “arquivo de brasilidade”, realizando um trânsito entre as canções e os contextos nos quais foram forjadas. Os discursos do ministro são expostos em poucas páginas e, neste ponto, sua análise não se distancia muito do que os trabalhos anteriores realizaram, como por exemplo, ao analisar a apresentação de Gil na ONU em 2003 vista, assim como Costa, como exemplo sobre a pluralidade musical e cultural.

A construção da ponte entre o discurso tropicalista e a chegada de Lula ao poder, que não é um dos objetivos expostos na introdução, merece ser exaltada. A forma como o autor elabora essa relação, realizando uma analogia entre MPB, *rock* e *rap*, e também abordando o filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe* (1967) com a trajetória de Gil e Lula, consegue tornar claras suas ideias, sendo um quesito distinto das demais pesquisas sobre Gilberto Gil.

Contudo, afirmar que as ações do Gil ministro são tropicalistas é algo complexo, e indicar as ações do governo Lula em sentido semelhante, tal complexidade se amplia. Apesar dos senões apresentados, há que se reconhecer que o autor de forma significativa, abre margem para futuras pesquisas neste sentido.

1.4 GILBERTO BEM PERTO

O livro *Gilberto bem perto* (2013) de Gilberto Gil escrito em coautoria com Regina Zappa, retrata a vida do músico desde a sua infância na pequena cidade de Ituaçu no sertão da Bahia, até o fim do seu mandato como Ministro da Cultura, em 2008. Esta obra transita entre autobiografia e biografia, dois gêneros que dialogam entre si, mas não são exatamente iguais.

A obra foi publicada num período em que a escrita biográfica alimentava polêmicas no Brasil. A discussão centrava-se na questão se tais obras deveriam ser autorizadas previamente pela pessoa biografada. Tal questão teve seu auge no ano de 2007, quando o cantor e compositor Roberto Carlos por meio de uma ação judicial, bloqueou a venda e conseguiu aprovação para que fosse retirada das livrarias a biografia *Roberto Carlos em detalhes* de autoria do jornalista Paulo César de Araújo (SIMÕES, 2007).

Gilberto Gil, junto a outros artistas, como o próprio Roberto Carlos, Caetano Veloso, Chico Buarque, Djavan, Milton Nascimento, criaram no ano de 2013 a associação intitulada *Procure saber*, que tem como atual presidente a produtora e empresária Paula Lavigne. O surgimento desta associação ocorreu no contexto de uma Ação Direta de Inconstitucionalidade feita pela ANEL (Associação Nacional dos Editores de Livros) junto ao Supremo Tribunal Federal, em 2013. A ação movida pela ANEL teve como intento demonstrar que a necessidade de uma autorização prévia do biografado, sugeria uma espécie de censura prévia. Até então, tal procedimento vigorava com base no Código Civil Brasileiro:

De acordo com a requerente, o Poder Judiciário tem conferido as normas sob invectiva interpretação no sentido de que é vedada a publicação e a veiculação de obras biográficas sem prévia autorização dos biografados ou de pessoas retratadas como coadjuvantes (ou de seus familiares, em caso de pessoas falecidas). A seu ver, esse entendimento jurisprudencial ensejaria a proliferação de uma espécie de censura privada, em afronta às liberdades de manifestação do pensamento, da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, bem como ao direito difuso da cidadania à informação, previstos no artigo 5º, incisos IV, IX e XIV, da Constituição Federal (BRASIL, 2013).

O posicionamento do grupo *Procure saber* era de oposição à ação movida pela ANEL. Para eles, deveria haver uma autorização prévia por parte do biografado antes do lançamento da obra. Uma das intenções do grupo era tornar-se *Amicus Curiae*, isto é, que pudessem participar da causa por meio de documentos, sem fazer parte da Ação no STF, por ser considerado um grupo de importância para os resultados da ação (GRAGNANI, 2013). Entretanto, vale salientar, a pauta por eles defendida não obteve aprovação uníssona entre os artistas do *mainstream* brasileiro. Nomes como Aldir Blanc, Alceu Valença e Nana Caymmi, dentre outros,

não pensavam como os artistas do grupo, a ponto de Nana Caymmi expressar com as seguintes palavras seu posicionamento:

Sempre fui a favor da liberdade, desde o episódio da biografia de Garrincha, do Roberto Carlos. Se você quer ser artista, sua vida se torna pública. Proibir biografias é falta do que fazer, vem da invenção da máquina de lavar. (*Os artistas que são contra biografias não autorizadas*) Estão todos velhos, deveriam se sentir honrados por ter gente interessada na vida delas. É uma ignorância proibir quando nossa juventude precisa conhecer seus ídolos. Não tem porque esconder nada, a não ser que estejam envolvidos com tráfico de drogas, de mulheres, de órgãos, de crianças, e a gente não saiba (ALBUQUERQUE e LICHOTE, 2013).

Outro fator na pauta do grupo *Procure saber* relacionava-se às questões financeiras, como apontou a própria Paula Lavigne. Sobre este ponto, o compositor e cantor Djavan afirmaria: “Editores e biógrafos ganham fortunas enquanto aos biografados resta o ônus do sofrimento e da indignação” (GONZATTO, 2013).

A ANEL conseguiria na justiça, por meio da ação movida em 2013, o direito a publicação das biografias sem consentimento prévio do biografado em 2015. Porém, o STF também estipulou indenizações e medidas como revisão do texto publicado ou direito de resposta, caso a biografia fosse vista como ofensiva pelo biografado ou abordasse aspectos infundados ou inverídicos (RAMALHO, 2015). Gilberto Gil deixaria a associação no ano de 2017, alegando necessidade de maior tempo para dedicar-se aos shows e à sua família (PONTES, 2017).

Foi neste contexto polêmico que foi lançado *Gilberto bem perto*, que tem uma apresentação escrita pela editora Leila Name, na qual ela fala da elaboração do livro. A obra de Gil e Zappa, ao que parece, foi uma resposta às críticas feitas à associação *Procure Saber* da qual Gil participou intensamente, inclusive gravando vídeos para divulgação do grupo. A figura de Gilberto Gil, construída na obra, tem o sentido de demonstrar ser ele uma pessoa acessível e sem problemas para expor situações de sua vida.

Name relata a escolha de Zappa para continuar um trabalho iniciado com o jornalista Otávio Rodrigues, elogiando a autora:

Em 2011 recebemos de Regina Zappa, que dispensa apresentações e credenciais, os originais do livro *Para seguir minha jornada*, sobre Chico Buarque. A maneira como Regina costurou a voz do biografado e trabalhou conosco na edição do discurso iconográfico

nos impunha o convite ao belíssimo e difícil trabalho de editar um pouco da vida de Gilberto Gil (GIL e ZAPPA, 2013, p. 11).

Gilberto bem perto, segundo Name, traz como autores o próprio biografado e uma pessoa que, na sua visão, apresentava as credenciais necessárias para elaboração do trabalho. Quanto à relação da biógrafa com o biografado e a veracidade das informações fornecidas por este vale mais uma vez recorrermos às observações de Ângela de Castro Gomes:

Na cultura desse tipo de sociedade é que a noção de verdade passa a ter um forte vínculo com as ideias de foro íntimo e de experiência de vida dos indivíduos, ambas marcantes para as definições de conhecimento e ética próprias ao individualismo. A verdade, nesse contexto sociocultural, não mais se esgota em uma “verdade factual”, objetiva, uma e submetida à prova (científica e/ou jurídica), que continua a ter vigência e credibilidade e que também tece conexões com o individualismo moderno. A verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade/profundidade desse indivíduo, exprimindo-se na categoria sinceridade e ganhando, ela mesma, uma dimensão fragmentada e impossível de sofrer controles absolutos (GOMES, 2004, p. 13-14).

Como observa Gomes, a verdade exposta pelo indivíduo, no caso da escrita biográfica, adquiriria um suposto *status* de fidedignidade, por basear-se na sua palavra. Durante alguns trechos de *Gilberto bem perto* podemos verificar a presença de tais ideias, como este abaixo retirado de um depoimento para o Museu da Imagem e do Som:

Na dimensão humana, das pessoas, dos homens, esses a quem a vida deu a possibilidade de especular sobre o significado dela, na vida desses homens há a dimensão individual – quem sabe de mim sou eu, aquele abraço –, que é a pessoa com seus próprios botões, preocupações, êxtases, lamúrias. A outra dimensão é a histórica, aquela que não pertence propriamente à pessoa: seu modo de criar, o jeito como é compreendido, aceito ou rejeitado pela sociedade. Mas são critérios da sociedade, não são suas coisas, é o jeito como o mundo o tem para si. Esse sou eu: eu, cá com meus botões de carne e osso, só eu posso pensar se Deus existe, coisas minhas que às vezes também torno públicas em minha carreira. O que sobra é o Gil do mundo, da História. Eu sou parcialmente gente e sou parcialmente ente (GIL e ZAPPA, 2013, p. 8).

Acima, como se percebe, são abordadas duas dimensões: uma individual, na qual o aspecto de veracidade aparece em “quem sabe de mim sou eu”, e uma

segunda dimensão, que Gil denomina “histórica”, pode ser por ele entendida como uma identidade social, pública, em função da sua visibilidade artística.

Gilberto bem perto procura transmitir a mensagem de que é possível realizar um trabalho em conjunto entre biógrafo e biografado; porém, durante todo o texto, o que se percebe é o acento dado ao aspecto da individualidade, do indivíduo detentor da verdade sobre si, pois o texto é escrito com base na transcrição de memórias narradas por Gil, e só sua voz é possível de ser ouvida. Ou seja, o livro legitima os argumentos da associação *Procure Saber* na qual a balança da disputa entre biógrafos e biografados pendia para os últimos.

1.5 CHOCOLATE E MEL: NEGRITUDE, ANTIRRACISMO E CONTROVÉRSIA NAS MÚSICAS DE GILBERTO GIL (1972-1985)

A dissertação de mestrado de Rafaela Naked defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, tem como principal objetivo trazer por meio das canções de Gilberto Gil, e também de sua própria trajetória, questões relacionadas à identidade negra e à luta contra o preconceito racial. Logo na introdução do seu trabalho, Naked informa que seu interesse por Gil e suas canções é fruto de sua própria afro identidade:

Assim, eu, como pesquisadora negra paulistana, me preocupo com a questão do racismo do ponto de vista da experiência vivida, mas sobretudo por me solidarizar com as pessoas que o enfrentam cotidianamente. Estas experiências pessoais e coletivas mobilizaram afetos e reflexões, de modo que a escolha de temática deste trabalho vem ao encontro do meu engajamento na luta antirracista (NACKED, 2015, p. 9).

Naked busca, em um primeiro momento, identificar na infância e juventude de Gil traços culturais e sociais a presença de matrizes africanas as quais, na sua visão, não são explícitas,

A despeito dos esforços da família de desvincular-se de demonstrações mais explícitas de africanidade como o candomblé – que era, como comentado, malvisto por parte da sociedade – se demonstrava no seio de sua família a presença de uma negritude que se expressava nas práticas cotidianas: a presença de elementos culturais de matrizes orais, a pedagogia dos Gil, seu universo musical, gastronômico e afetivo aponta para o universo sensível das

memórias da diáspora negra (NACKED, 2015, p. 32).

Portanto, um dos indícios desses traços culturais africanos na infância de Gil, segundo Naked, seria a sua alfabetização e primeiros conhecimentos escolares em geral, transmitidos de forma oral, principalmente por meio de sua avó, Dona Lídia. Assim como os pratos servidos na casa de Gil, como o Efó, prato de origem africana.

Essa mesma relação vai emergir mais tarde, de acordo com a autora, na aproximação de Gil com a cultura *Rastafári* e o *Reggae*, durante o exílio em Londres (NACKED, 2015, p. 41). Este ponto é importante neste trabalho, pois é o que delimita a temporalidade das canções a serem analisadas, estas pertencentes ao momento pós exílio em 1972 até a inserção de Gil na carreira política em 1985.

Quanto à análise das canções, Naked traça um caminho dividindo-as em dois grupos. O primeiro deles relacionado à religiosidade, principalmente ao Candomblé, em canções como *Filhos de Gandhi*, *Babá Alapálá*, *Logunedé*, entre outras que analisa no trabalho. No segundo grupo de canções, Naked apresenta canções em que a temática relacionada à identidade afro aparece associada a questões sociais, partindo do disco *Refavela* de 1977 e de outras canções por ele compostas tais como *A mão da limpeza*, *Sarará miolo* e *Oração para a libertação da África do Sul*, o que significa que, para ela, *Refavela* é um marco na trajetória musical do músico pois nele ele teria, por assim dizer, encontrado uma fórmula mais acabada de associar política e arte.

A autora cria um conceito para designar as canções de Gil relacionadas à afrodescendência – Bahiaáfricas -, que, segundo ela,

refere-se às práticas de matrizes africanas praticadas na Bahia, repertório de ampla penetração no cotidiano do artista, formando um corpo único de “tradições não tradicionais” ao qual ele amplamente se refere. Apesar de constituir-se como um território repleto de fluxos de negros escravizados de diversas origens, o termo não se relaciona a um repertório específico bantu ou nagô, mas ao repertório fruto da reinvenção dessas Áfricas na Bahia, concebendo a ampla penetração de saberes, comer, fazeres de Áfricas no cotidiano baiano, bem como incorporações (NACKED, 2015, p. 46).

O conceito é baseado nas ideias de Paul Gilroy, Homi Bhabha e Stuart Hall, autores que sublinharam os aspectos culturais e sociais advindos da África nos

territórios para os quais foram levados compulsoriamente onde assumiram novos significados. Para Naked, este conceito serve para explicar como Gil, um afrodescendente, realizou isto em suas canções.

Naked realiza uma análise aprofundada do álbum *Refavela* procurando demonstrar um engajamento político e social de Gil quanto à questão do preconceito racial e os movimentos de luta por igualdade racial no país. Esta análise está presente em outros trabalhos sobre Gil, porém, Naked diferencia-se dos demais ao realizar questionamentos quanto às próprias memórias de Gil procurando não as interpretar como verdades absolutas e evitando traçar uma trajetória idealizada do artista como, por exemplo ao indagar sobre dissidências de alguns integrantes do Movimento Negro Unificado (MNU) com Gil:

Tudo indica que Gil omitiu alguns dos possíveis conflitos, sobretudo com setores mais radicais do movimento. Esta ocultação de memória parece visar a construção de uma “memória de si” para a posteridade, caracterizada por uma certa habilidade diplomática e uma personalidade compreensiva – talvez até compassiva –, mas, que ao atento olhar do historiador, parece omitir alguns fatos (NACKED, 2015, p. 100).

Neste sentido, é interessante a forma como Naked utiliza trechos de uma entrevista realizada por ela com Gil no ano de 2013, como apoio para sua análise das canções do compositor, mas também como uma forma de debater, comparar e até questionar as memórias de Gil sobre sua própria trajetória.

Finalizando, Naked realiza um trabalho em que a figura de Gil e sua obra são abordados como importantes ferramentas de valorização da identidade afro nos mais diversos âmbitos e, neste sentido, pode-se dizer que seu objetivo é alcançado, sem que a autora deier de abordar o artista como um ser humano, passível de acertos e erros em sua trajetória, exemplificado tal postura no final do seu trabalho, ao abordar sobre canções de Gil em que a figura da mulher negra é subjugada ou em que o homem negro é demonstrado como rude e violento⁵.

1.6 “O NEGRO É A SOMA DE TODAS AS CORES”: A CONSTRUÇÃO DA AFRICANIDADE NA TRAJETÓRIA E OBRA DE GILBERTO GIL (1942-2008)

⁵As canções citadas como exemplo são *Escurinho*, *A situação do escurinho*, *Minha nega na janela* que não são composições de Gil mas foram gravadas pelo mesmo. E de sua autoria em parceria com Antonio Risério, a canção *Lady Neide*.

O negro é a soma de todas as cores: A construção da africanidade na trajetória e obra de Gilberto Gil (1942-2008) de Débora Dutra Fantini, é uma tese de doutorado defendida na Universidade Nacional de Brasília, em 2016. A ideia central do trabalho é demonstrar as formas que Gil encontrou para expressar suas africanidades em sua trajetória artística e política, “sem, contudo, cair na armadilha da biografia linear, um tanto previsível e excessivamente coerente, própria das narrativas cujo olhar retrospectivo ajusta arestas, contradições e ambiguidades” (FANTINI, 2016, p.7). Um segundo objetivo da tese, que caminha ao lado do primeiro, é analisar como no Brasil, são interpretados os aspectos culturais africanos, dos quais somos herdeiros.

As africanidades são compreendidas por Fantini como “representações que ressignificam práticas culturais africanas, e a negritude, como um processo de identificação ideológica de valorização da cultura negra” (FANTINI, 2016, p. 1). Mas a autora enfatiza que não busca uma suposta pureza cultural africana nas obras, ideias e concepções de Gil, e sim traços e ressignificações que o músico elaborou desta cultura ao longo de sua vida, neste sentido, se assemelha ao conceito utilizado por Nacked (2015). Para atingir seus objetivos, ela utilizou fontes variadas tais como livros biográficos, documentários, entrevistas, além de depoimentos de outros artistas sobre o compositor baiano.

No primeiro capítulo, Fantini apresenta a infância de Gilberto Gil até o início da fase adulta, tendo como marco de encerramento o Movimento Tropicalista concluindo que Gilberto Gil não teve praticamente nenhum contato com a cultura de origem africana nesta primeira parte de sua trajetória. Por que tais ligações não existiram neste período? Ela se pergunta. A resposta encontrada pela autora é de que as mesmas foram suprimidas ou sofreram um silenciamento forçado devido à questão racial:

As experiências vividas nesses primeiros anos de vida, junto à família, no interior da Bahia, silenciaram a africanidade. Essa não se fez revelar nas crenças e práticas religiosas e nem na musicalidade vivenciada pelo menino Gil, ou em quaisquer outras experiências rememoradas pelo artista que se referem a Ituaçu. Não há pistas de nenhum traço de africanidade nessa primeira infância de Gil (FANTINI, 2016, p. 27).

É por meio da canção *Domingo no parque* que a autora traz com maior clareza aquilo que ela identifica como uma ligação de Gil com as africanidades nesta primeira fase de sua vida, mais especificamente por meio dos elementos presentes na canção, tais como o berimbau, a capoeira e a ciranda e apoia-se em um depoimento de Gil sobre a apresentação desta música no festival da Record de 1967:

As africanidades aqui aparecem associadas a um primitivismo, no qual Gil associava a capoeira à ciranda que ele acabara de conhecer há pouco tempo. Sua intenção sonora abria-se, naquele momento, a novos elementos. Ao mesmo tempo em que o som do parque se fazia presente, numa colagem até então pouco usual, o berimbau retratava a presença da Bahia; são elementos que apontam bem mais para a confecção de uma musicalidade híbrida do que demarcadores de um espaço de valorização especialmente da tradição (FANTINI, 2016, p. 80).

Nos capítulos 2 e 3 são abordados o período do exílio em 1969 até o fim de mandato de Gil como Ministro da Cultura em 2008. Um dos eventos expostos por Fantini foi o lançamento do último álbum de Gil antes do exílio em 1969, no qual o compositor apresenta experimentações musicais diferentes do que havia feito até então, como por exemplo, uma sonoridade atrelada a música *pop* internacional. Tal evento foi por ela associado ao momento em que ficou preso em 1969, período em que refletiu sobre o presente, reelaborou memórias e tomou conhecimento de algumas práticas de meditação oriental. Segundo Fantini, estes fatos indicavam que Gilberto Gil já estaria realizando uma busca por algo diferente, se abrindo para novidades e se aproximando a novos aspectos culturais, como as africanidades: “E foi nesse *entre-lugar* que as ideias de Gil foram traçadas, podendo ser aqui compreendidas como uma espécie de narrativa de sua própria diáspora”⁶ (FANTINI, 2016, p. 114). Ou seja, as africanidades em Gil, tal como a autora argumenta, foram uma construção tardia.

Entre os diversos fatos explorados pela autora, durante o exílio em Londres, destacamos uma carta de Gil para o jornal *O Pasquim* no ano de 1970, referente à sua recusa em receber o prêmio *Golfinho de ouro*. A autora enfatiza um trecho no

⁶A ideia de “entre-lugar” abordada por Fantini (2016) tem como base as ideias do pensador Homi Bhabha (1998), onde tal conceito refere-se à construção da identidade pós-colonial.

qual Gil diz não pertencer ao espaço designado aos negros na música brasileira do “bom crioulo puxador de samba”, e que ele estaria em “lugar nenhum”:

Gil sabe que seu lugar não é o dessa negritude representada por uma suposta autenticidade e pureza. Nesse enfrentamento e recusa frente à pretensão do museu em fixar seu lugar, Gil em 1970, dimensiona a localidade de sua negritude, que nesse instante é a negação da imposição de um papel que associa ser negro, por exemplo, a saber puxar um autêntico samba (FANTINI, 2016, p. 136).

Fantini demonstra que a sua concepção de africanidade concilia com o pensamento de Gil, em que não existe algo estável ou puro, neste caso, a ligação naturalizada entre cor da pele e samba.

Em alguns trechos a autora ressalta um movimento de trocas culturais na trajetória de Gil. Por exemplo, ao expor o contato de Gil com a música caribenha por meio dos imigrantes jamaicanos em Londres, esta troca cultural foi importante para que ele ampliasse suas percepções sobre outros gêneros musicais e, para um aumento da sua percepção quanto às africanidades:

Gilberto Gil, ao que parece, esteve atento às transformações vividas pela sociedade britânica, especialmente no que tange à cultura durante o exílio. Sua convivência com artistas de origem caribenha e britânica parece ter lhe proporcionado uma sensibilidade sociológica e cultural para compreender a delicadeza das relações raciais na capital da antiga metrópole e as novas configurações musicais advindas dessas trocas culturais. Voltemos a seguir os rastros do artista baiano por Londres (FANTINI, 2016, p. 121).

Após o retorno do exílio, Fantini aponta para uma relação diferente de Gil quanto as suas africanidades, em que a experiência do contato com os músicos caribenhos em Londres operou mudanças nas suas composições musicais:

A relação de novidade presente na musicalidade de Gil é apresentada através da africanidade norte-americana; além do mais, a própria formação instrumental, com baixo, guitarra e bateria, desenham uma sonoridade mais próxima dos sons afro-americanos do que a do violão e percussões, que caracterizariam uma musicalidade mais brasileira (FANTINI, 2016, p. 142-143).

Posteriormente é abordada a relação de Gil com o grupo de afoxé *Filhos de Gandhi* e com o Candomblé, nas relações entre culturas africanas por meio de

aspectos urbanos, presentes por exemplo em canções do álbum *Refavela*, no qual algumas canções apresentam um tom de denúncia das desigualdades sociais e raciais. Sintetizando, Fantini valoriza uma africanidade híbrida presente na trajetória de Gil, exemplificado no afoxé *Filhos de Gandhi*:

Numa hibridação que combinou a expressão da negritude através da rítmica africana do candomblé tocado na rua, com a vestimenta branca indiana e a figura política de Mahatma Gandhi, vivenciados no afoxé de Gandhi, não foram eleitos determinados símbolos em grau de importância sobre os demais. O bloco não cultua especificamente alguma etnia ou uma classe social, ao mesmo tempo em que o componente de africanização é reforçado pela ligação com o candomblé, numa espécie de valorização da religião afro-brasileira como patrimônio histórico e cultural regional, ligando-o à luta contra a violência através do simbolismo de Mahatma Gandhi. Ao associar símbolos nacionais a outros internacionais, realizam uma espécie de valorização diaspórica, configurando uma espécie de rede antirracista transnacional (FANTINI, 2016, p. 159).

Finalizando, podemos afirmar que o conceito de africanidades no trabalho de Fantini, por ser maleável e sem delimitações precisas, encaixa-se na análise da trajetória de Gilberto Gil, pois a pluralidade é algo presente em todos os âmbitos, seja no político ou artístico. Tal abordagem também se mostra interessante para pensarmos a identidade afro-brasileira em um sentido menos uníssono e mais plural.

1.7 MEMÓRIA E IDENTIDADE NEGRA EM GILBERTO GIL (1964 – 2008)

A questão da negritude também se configura como foco da dissertação *Memória e identidade negra em Gilberto Gil: 1964 – 2008*, de Samuel Sousa Silva. Suas fontes são as canções de Gil que versam sobre o tema, tendo como principal objetivo demonstrar como as identidades e memórias referentes à negritude nelas aparecem e como elas podem ser vistas como instrumentos de denúncia contra o racismo e as desigualdades sociais no Brasil. Como fontes o autor utilizou, além das canções, alguns documentários e trabalhos acadêmicos.

Silva tem como principal referência Halbwachs (1990) e seu conceito de memória coletiva e Pollak (1992), que trata da relação da identidade como algo construído principalmente pelas memórias dos sujeitos. Como método, ele utilizou o materialismo histórico para buscar nas “canções a presença de elementos que indicam a abordagem de uma sociedade na qual as relações sociais se dão no

contexto dos conflitos classistas étnico-raciais” e para atingir seus objetivos, ele se utilizou das abordagens de “Antônio Sérgio Guimarães sobre a relação entre classes sociais e racismo no Brasil” (SILVA, 2017, p. 13).

Segundo Silva, existe uma memória oficial referendada pelo Estado brasileiro, baseada na ideia de uma harmonia racial que perpassa também a concepção de uma “identidade nacional” coesa. Assim sendo, segundo ele, algumas memórias são exaltadas e outras submersas. Neste sentido, as canções de Gil seriam um meio de dar voz a essas memórias sufocadas, pertencentes à identidade negra e confrontar as estabelecidas:

Contrariando ambos os vícios, o campo da memória surge como trunfo, justamente pelo fato de possuir o quinhão de deslegitimar as memórias oficiais de uma e poder evocar as memórias subterrâneas que aquela instituição procurou silenciar ao longo da sua construção. A evocação das memórias subterrâneas permite que haja “confrontações das versões do passado” tanto da parte do dominante quanto da parte do dominado (SILVA, 2017, p. 13).

A obra musical de Gil é entendida como uma arma na luta contra o racismo da sociedade brasileira. A análise em um certo ponto, demonstra um engajamento interessante e importante para o contexto brasileiro e que muitas vezes tem sido cobrado sobre as produções acadêmicas:

Uma abordagem das memórias abordadas nas canções que versam direta e indiretamente sobre a negritude são pertinentes ao menos por dois motivos: Preliminarmente a militância no sentido de se fazer ouvir as vozes das memórias subterrâneas e das memórias dos negros. Em segundo lugar, e não menos importante, a própria consciência da negritude que ela é capaz de gerar em certos indivíduos negros, cuja consciência de sua negritude enquanto identidade ainda não foi tomada (SILVA, 2017, p. 80).

Entretanto, essa mesma verve em alguns trechos leva o autor a realizar algumas afirmações pouco cautelosas, como:

Por outro lado, Gilberto Gil não se esquivava do seu compromisso de denúncia ao racismo e/ou celebração da tradição africana neste país, como ocorre com a produção dos compositores negros Paulinho da Viola e Cartola, os quais raramente tocaram nesses temas (SILVA, 2017, p. 88).

E contraditórias, como no trecho seguinte:

Na obra de Gilberto Gil, as questões da negritude existem e devem ser encaradas e debatidas, porém, há outras dimensões humanas às quais os negros (e todos os demais humanos) têm o direito de abordar (SILVA, 2017, p. 88).

As canções analisadas são separadas por dois temas, assim como os trabalhos que analisamos anteriormente: questões urbanas e religiosidade.

Referentes ao urbano, destacam-se canções principalmente da discografia dos anos 1980, como *Punk da periferia*, *Nos barracos da cidade* e *Mão da limpeza*, fora deste período apenas a tropicalista *Domingo no parque* da década de 1960. O autor consegue expressar o conteúdo de denúncia social e de oposição ao pensamento racista quanto as canções pertencentes aos anos 1980, sendo as próprias letras bem claras quanto a estes motes e algumas mais próximas de uma crítica social do que racial, como é o caso de *Nos barracos da cidade*.

Em *Domingo no parque*, o autor realiza uma análise divergente das demais, que ao mesmo tempo pode ser considerada arriscada, porém demonstra uma versatilidade do pesquisador. Silva, intensifica a análise da letra, perceptível no trecho abaixo, em que se busca explorar a etnia dos personagens da canção:

Domingo no Parque traz em sua letra uma narrativa trágica – algo recorrente no cancioneiro brasileiro, como na música tradicional caipira e no conjunto da obra de Dorival Caymmi, mas ambientado num espaço urbano periférico, o que pode fazer quem a ouve deduzir que os personagens José, João e Juliana são pretos ou ao menos mestiços, já que um “trabalhava na feira” e o outro “trabalhava na construção”, ou seja, atividades laborais típicos de estratos mais baixos do proletariado urbano e, sendo na cidade de Salvador (a referência é direta: “Boca do Rio”, “Ribeira”) pobres e pretos e trabalhadores são quase sempre sinônimos (SILVA, 2017, p. 91).

Para o autor, Gil cria uma narrativa que ao mesmo tempo é universal, por ser relacionada a uma questão amorosa e enfatiza também o caráter negro, devido a escolha dos personagens e locais presentes na letra, demonstrando assim que essas pessoas são passíveis de sentimentos como amor, ódio e ciúme, como as demais. Além disso, ele também explora a utilização instrumental do berimbau na apresentação da canção no Festival da Record em 1967 e a presença da capoeira na letra como fatores de identificação negra na canção. Essa forma de expor a identidade negra, não seria, para o autor, apenas uma visão de Gil, mas do próprio

tropicalismo:

Mas os tropicalistas foram além. Era preciso que as identidades do Brasil abordassem o negro de forma natural. A cultura da capoeira, do negro/mestiço sendo cantado numa narrativa universal, sem estereótipos, sem lamentos por serem negros. Mas uma narrativa sobre situações envolvendo negros/mestiços, mas que poderiam envolver quaisquer outras pessoas. Os negros/mestiços contemplados em suas identidades como seres humanos na canção brasileira (SILVA, 2017, p. 94).

Em *Mão da limpeza* a letra deixa nítido o aspecto de denúncia contra o racismo em trechos como: “O tema da ideologia racista é abordado no início da canção – o branco inventou que o negro quando não suja na entrada/ Vai sujar na saída...” (SILVA, 2017, p. 100). A canção *Punk da Periferia* também segue por uma análise semelhante a *Nos barracos da cidade*, em que a temática social é mais expressiva do que a racial em si.

Assim como Naked (2015), o segundo grupo de canções para análise se enquadra no tema da religiosidade. Duas canções são abordadas de forma mais profunda, *Baba Alapalá* e *Filhos de Gandhi*, ambas da década de 1970, porém em meio ao texto surgem inúmeras canções como *As Ayabás*, *Logunedé*, *Parabolicamará* entre outras. Para Silva, Gil exalta nessas canções memórias relacionadas às religiões afro-brasileiras, entretanto não de uma forma tradicional ou direta

Contudo, o que Gilberto Gil pretende não diz respeito apenas a uma mera recordação ou cópia dos cânticos da cultura jeje-nagô, por razões ligadas às suas preferências religiosas. (...) Nessa perspectiva, o que se quer dizer é que Gilberto Gil toma como base um meio de memória coletiva que é a cantiga jeje-nagô. Mas se ele persiste em utilizar as suas formas de transmissão da memória de uma tradição, isso se faz, porém sob o invólucro de outro gênero musical, a canção. Esse gênero nesse tempo (século XX) goza de maior prestígio e aceitação social no Brasil e por isso é mais eficiente para o que pretende: reivindicar a identidade negra como uma das identidades do Brasil (SILVA, 2017, p. 107).

De forma mais específica, de acordo com o autor, Gil traz memórias referentes ao candomblé, diferentes das propagadas pelo Estado, geralmente relacionadas a uma imagem pejorativa e negativa, além das perseguições aos cultos e participantes, relatados em diversos trechos por Silva. Dessa forma, tais canções

também auxiliam, na sua visão, na construção de uma identidade negra de forte simbolismo.

Silva expõe o engajamento político por meio das letras de Gil os quais realizou suas análises, porém, quando realizamos uma comparação com o trabalho de Naked, que possuía objetivo semelhante, percebemos que o autor nos fornece a imagem de um Gilberto Gil mais idealizado, sem aberturas ou possibilidades para questionamentos.

1.8 GILBERTO GIL NO PLURAL

Para finalizar este breve balanço historiográfico, gostaríamos de observar que todas as obras aqui analisadas foram realizadas após o fim da gestão de Gil no Ministério da Cultura, o que nos leva a acreditar que tal função elevou a figura do mesmo a um patamar de relevância perante a academia.

Além do fator relacionado ao Ministério, um segundo ponto que pode ser um indício para uma maior gama de trabalhos relacionados a Gil, é a valorização dos estudos quanto à cultura afro-brasileira nos anos 2000, principalmente durante os governos de Lula e Dilma Rousseff. Tendo como exemplo desse movimento, a lei número 11.645 de 2008, onde se institui a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena nas instituições de ensino de níveis fundamental e médio.

Duas obras tratam de ressaltar um Gilberto Gil artista-político, no caso os trabalhos de Campos (2012) e Carvalho (2013), acreditamos que muito devido a posição alcançada por Gil como ministro da cultura. Três obras possuem temáticas semelhantes sobre o nosso personagem, de forma geral, abordam sobre a relação de Gil com a questão da afrodescendência e da luta pela igualdade racial, neste sentido encontram-se as pesquisas de Naked (2015), Fantini (2016) e Silva (2017).

As visões e interpretações muitas vezes distintas construídas pelos autores aqui analisados, sobre um mesmo personagem e tema, nos dão uma dimensão aproximada da complexidade e multiplicidade tanto da vida quanto da obra de Gilberto Gil e nos apontam para as possíveis dificuldades neste trabalho. Cientes destes percalços, no próximo capítulo oferecemos a nossa visão e interpretação deste personagem e de parte de sua obra.

2 OS “RE” DE GILBERTO GIL

2.1 OS ANOS NO EXÍLIO (1969-1972) E O EMBRIÃO DA TRILOGIA RE

“Pra você que me esqueceu, aquele abraço”, assim se despedia Gilberto Gil do Brasil, com a canção *Aquele abraço* de 1969, que seria uma das mais tocadas nas rádios naquele ano. O exílio foi um fato marcante na trajetória pessoal de Gil e o sentimento de pesar com misto de rancor, por ele vivenciado, transparece em diversas entrevistas que ele deu falando do ocorrido, uma delas realizadas em 1969 para o jornal *O Pasquim* quando, já exilado, ele diria sobre sua canção de despedida:

Quer dizer: eu tenho quatro anos de carreira profissional no Brasil, trabalhando, participando efetivamente do jogo do mercado, vendendo minha mercadoria com toda promoção direta: eu cantava na TV, fazia shows, aparecia na imprensa e nunca, na verdade, uma música minha havia chegado ao *hit parade*. E agora eu, fora do Brasil, fiz uma gravação que deixei lá, uma gravação que eu nem conheço... Eu nunca ouvi o disco de ‘Aquele abraço’ pronto (GIL e ZAPPA, 2013, p. 167).

A mágoa também transparece na recusa do prêmio *Golfinho de ouro* do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, de 1969, no qual a canção *Aquele Abraço* foi vencedora. Em *O Pasquim* em 1970, num pequeno trecho de uma longa carta, o compositor questionou o prêmio e, principalmente, desqualificou a instituição que realizou a homenagem:

Pois, um golfinho de mares cariocas resolve tirar o meu sossego ajudado pela ingenuidade ou pela burrice de meia dúzia de pessoas que de repente resolvem achar importante o fato de eu aceitar ou não um prêmio que me deram. A velha mania brasileira de se meter nos problemas domésticos do vizinho. Mesmo se o cara mora na Inglaterra. Para mim, a essa altura, aceitar ou não prêmios ao trabalho que fiz no Brasil, já não tem a menor importância(...). Receito uma dose de formicida de tatu para esse assunto. Não há nenhum herói nem nenhum gênio para ser condecorado; não há nada para ser premiado. Somos todos muito pobres e eu já estou longe, muito longe, vendendo minha miséria para comer (*O Pasquim*, 12-18 mar., 1970, p. 51).

As duras palavras proferidas em 1970, denotam que as mágoas eram

profundas e que não estavam apenas relacionadas às ações por ele sofridas advindas do governo do período, mas extrapolavam para outros setores da sociedade brasileira. Levando tais palavras em conta, o exílio poderia parecer, à primeira vista, que se tornaria num momento artístico pouco produtivo para Gil.

A relação de Gil com a ditadura militar foi de atritos, como de resto para outros artistas do período. No ano de 1968, Gil e Caetano foram diversas vezes interrogados e posteriormente presos, inicialmente no Rio de Janeiro e depois de forma domiciliar em Salvador, sendo obrigados a comparecer quase que diariamente à Polícia Federal para deporem. Segundo Gil, pouco antes de tais acontecimentos, ele já previa que algo neste sentido poderia ocorrer:

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 e ZAPPA, 2013, p. 157).

A capacidade do Movimento Tropicalista de dialogar com diversas esferas da sociedade brasileira, fosse por meio de canções, artes plásticas ou pelas performances corporais de seus representantes, tornava-os figuras de difícil compreensão para os órgãos de repressão, o que gerou uma perseguição a estes artistas, principalmente após o Ato Institucional nº 5, que culminou no exílio de Caetano Veloso e Gil (CARVALHO, 2013, p. 125).

Após o impacto inicial da saída forçada do país, observa-se nos diversos relatos de Gil entre os anos de 1969 a 1972, algumas transformações quanto às suas perspectivas em diversos âmbitos, principalmente, relacionados a sua produção musical. Vale salientar que o exílio vivenciado por Gil se distingue do caminho trilhado por outras brasileiras e brasileiros, excluindo os aspectos psicológicos distintos de cada indivíduo que vivenciou este processo. Segundo Rollemberg⁷ (1998, p. 40), certos pontos foram importantes para que alguns exilados conseguissem se adaptar com maior facilidade a sua nova realidade como, por exemplo, com aqueles considerados personalidades públicas como Gil e Caetano, que puderam prosseguir seus trabalhos. No caso específico deles dois, não se deve

⁷A autora demonstra por meio de relatos de pessoas exiladas, como este evento afetou suas vidas, como por exemplo a desestruturação emocional que levou a fim de casamentos, a solidão, a necessidade de readequar suas identidades com a sociedade em que estavam inseridos, entre outros pontos.

deixar de levar em consideração que também contou o cosmopolitismo da capital britânica e o fato de ambos dominarem a língua inglesa.

A ideia inicial, tanto de Gil quanto de Caetano, era viver os anos de exílio em Paris, o que acabou não se concretizando em função de acordo com Gil, da pouca receptividade da cidade a estrangeiros. Sobre a Paris que encontrou em 1969, Gil afirmou que:

Eles nos tratavam mal e eu e Caetano sofríamos muito com aquilo. Hoje é diferente, mas naquela época era terrível e faziam questão de mostrar que não gostavam de estrangeiros. A gente sofria, precisando de um mínimo de acolhimento, de algo minimamente cortês (GIL e ZAPPA, 2013, p. 168).

Um dos relatos apresentados por Rollemberg sobre outro exilado na cidade, aponta para situação semelhante:

A infantilização produzida pelos franceses quando se relacionavam com os exilados faz Naná Verri Whitaker lembrar os “momentos terríveis de desespero” ante a arrogância e a pretensão de superioridade: “A reputação da França como terra de asilo é só verniz.” Mesmo as pessoas de esquerda dispostas a ajudá-los na adaptação assumiam esta posição: “Como se dissessem: ‘Estamos fazendo um bem para você. Podemos ajudar’. Nunca o faziam de igual para igual” (ROLLEMBERG, 1998, p. 44).

Rollemberg (1998, p. 41) observa que o período no exílio poderia ser um momento para “abrir horizontes ou eliminar esperanças, facilitando ou não o enfrentamento das situações concretas” e, no caso de Gil, aparentemente a primeira opção foi a que mais se encaixou durante sua estadia em Londres. Alguns fatos demonstram que a experiência no exílio foi frutífera artisticamente e culturalmente. Gil buscou conhecer a cena musical local e se inserir na mesma:

Decidido a dominar de vez o idioma do *pop-rock*, comprou sua primeira guitarra, uma *Gibson 335*, na mesma loja da *Shaftesbury Avenue* em que Eric Clapton comprava as suas. As frequentes idas a casas de shows e clubes de *jazz* começaram a render contatos e amizades com músicos locais e estrangeiros (CALADO, 1997, p. 272).

O trecho acima traz uma informação importante para compreendermos a busca por novas percepções artísticas, no caso, a compra da sua primeira guitarra

elétrica, instrumento com o qual já mantinha uma certa proximidade por realizar trabalhos com o grupo *Os Mutantes*. O fato é que a experiência vivenciada no exílio foi marcante, e que a guitarra se tornaria presente em diversas apresentações de Gil nos pós exílio, assim como nas composições de suas canções, de forma mais enfática em seus trabalhos a partir da década de 1980⁸.

Cabe salientar que a relação de Gil com a guitarra também foi marcada pela sua participação na *Marcha contra a guitarra elétrica* em 1967, o evento não seria precisamente contra o instrumento em si, mas sim, contrária a vinculação cada vez maior de músicas estrangeiras, principalmente estadunidenses, nas rádios brasileiras. Porém, talvez o motivo maior para a passeata que reuniu diversos artistas como Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré entre outros, era promover o programa *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira* da TV Record que tinha como principal apresentadora Elis, e que tentava rivalizar com o programa *Jovem Guarda*, comandado por Roberto Carlos, sucesso naquela época, e que era caracterizado pela utilização do instrumento e pela forte influência do rock. Gil, que meses depois estaria ao lado de guitarras com o grupo *Os Mutantes*, se sentiu desconfortável em participar do evento, mas uma paixão pela cantora Elis Regina, fez a diferença para sua adesão à passeata (CALADO, 1997, p. 107-109).

Em 1971, Gil lançou um álbum pela gravadora inglesa Phillips, com todas as canções cantadas em inglês, o que denotava a busca por uma inserção na cultura local. A maioria das canções foi composta por ele com Jorge Mautner e o guitarrista inglês Stevie Winwood (GIL e ZAPPA, 2011, p. 172-173). Entre as que não foram compostas por Gil, destaca-se *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* dos *Beatles*, lançado em maio de 1967, que teve grande influência na cena *pop* mundial do fim da década de 1960, assim como para o tropicalismo. Sobre esta tentativa de inserção na cultura londrina, vale ressaltar as palavras de Gil em entrevista para Charles Gavin no programa *Som do Vinil* em 2011:

Naqueles três anos evidentemente uma das reações naturais foi procurar conhecer o local, me misturar o mais que podia com aquilo tudo, com o movimento, com os personagens, com aquilo tudo de Londres, eu saio muito, vou pra noite, vou pros clubes (...) Quando eu voltei pra cá, em 72, eu voltei com essa carga, não é, de vivência dessa nova dimensão cultural, que era uma dimensão já presente, incipiente no tropicalismo, mas que ali se dava, de fato, *in loco* com

⁸Canções anteriores ao período do exílio possuem arranjos com guitarras, porém tocadas por outros músicos, por exemplo *Cérebro Eletrônico* e *2001*, ambas do último álbum lançado no Brasil em 1969.

os personagens, com o habitat, no território daquela cultura (GIL, 2011).

No trecho acima, verificamos que Gil buscava aprofundar algo com que teve contato durante o Movimento Tropicalista, a influência do *pop* e do *rock* britânico, o que não chega a surpreender pois, como observado por Helena Bomeny e Alejandra Josiowicz, o exílio, “como estada não programada”, faz com que o “exilado leve consigo o que já tem à mão” (BOMENY e JOSIOWICZ, 2017, p. 326). Neste sentido ainda, Rollemberg (1998, p. 44) aponta que em muitos exilados esse sentimento foi comum, o da busca por uma referência que lhes permitissem aproximarem-se de algo que para eles era pouco conhecido.

No caso específico de Gil, deve-se levar em conta outros fatores, dentre eles sua aproximação com a música caribenha, especificamente produzida por jamaicanos residentes em Londres. Fantini (2016, p. 119-121) destaca a relação de Gil com o *reggae*, que se hibridizava com o *rock* britânico na ocasião. Além da música, ele também se relacionava com a cultura caribenha em Londres por meio da culinária, pois, segundo ele, havia uma similaridade com os pratos brasileiros. Com isto queremos chamar atenção para o fato de como é perceptível que Gil estava aberto ao novo, ao mesmo tempo em que procurava não se distanciar do que poderia mantê-lo conectado ao Brasil. Fantini também indica a presença dessa conexão de Gil no que diz respeito as questões raciais:

Gilberto Gil, ao que parece, esteve atento às transformações vividas pela sociedade britânica, especialmente no que tange à cultura, durante o exílio. Sua convivência com artistas de origem caribenha e britânica parece ter lhe proporcionado uma sensibilidade sociológica e cultural para compreender a delicadeza das relações raciais na capital da antiga metrópole e as novas configurações musicais advindas dessas trocas culturais (FANTINI, 2016, p. 121).

A busca por manter uma conexão com o Brasil também é perceptível no esforço de Gil por travar relações com as comunidades de brasileiros que viviam na Europa, levando muitas vezes a ele e Caetano a viajarem à Paris, onde havia um número maior de conterrâneos (GIL e ZAPPA, 2013, p. 171).

Simultaneamente, Gil mergulhava na efervescência cosmopolita londrina do fim da década de 1960, frequentando diversos clubes noturnos, apresentações musicais e festivais, entre eles o *Isle of Wight* de 1970, que teve como principais

atrações nomes como Bob Dylan, Miles Davis e Jimi Hendrix. Toda essa experiência musical diversificada e rica era acompanhada da utilização de drogas alucinógenas, como ácidos lisérgicos dentre outros. Sobre estes intensos momentos, descreve Gil:

Era uma loucura! Uma noite havia uma turma enorme, dez ou 15 brasileiros, viajando de ácido. De repente vimos materializar-se no meio da sala uma das pessoas que estavam no outro quarto. Nós nos assustamos e aquela figura que se materializou como se fosse uma holografia no meio da sala se desvaneceu. Todos corremos para o quarto, a figura estava lá. Foi um grande frisson, um ti-ti-ti... (GIL e ZAPPA, 2013, p. 198).

Tais momentos sobre o período no exílio, leva Gil de certa forma à glamourizar: “O exílio, aquilo que..., se chamava, enfim, se chamou de exílio, não sei se era bem um exílio, não era um exílio clássico pelo menos, mas era”⁹ talvez, compreendendo o que aponta Rollemberg (1998, p. 40-41), sobre as diferentes situações vivenciadas pelos exilados.

Porém, como bem observaram Helena Bomeny e Alejandra Josiowicz, é “difícil glamourizar a experiência do exílio por mais intensos que tenham sido os contatos estabelecidos e as experiências ali vividas, por mais ganhos intelectuais” que se tenha obtido. Para todos os exilados, continuam as autoras, “o exílio é sofrimento” (BOMENY e JOSIOWICZ, 2017, p. 326). E Gilberto Gil não passou ao largo disto tanto que, após o retorno ao Brasil, em 1972, um álbum seu exemplifica esse aspecto. Trata-se de *Expresso 2222*, de 1972, no qual em canções como *Back in Bahia*, ele relata as angústias e saudades que sentira durante o exílio, tal como aparece nos versos transcritos abaixo:

Lá em Londres,
vez em quando
me sentia longe daqui
Vez em quando,
quando me sentia longe,
dava por mim
Puxando o cabelo nervoso,
querendo ouvir Celly Campelo
pra não cair.

⁹GIL, Gilberto. Gilberto Gil e a Trilogia Re (Refazenda, Refavela e Realce). Programa O som do vinil com Charles Gavin. Canal Brasil. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU&t=26s. Acesso em: Jan. 2021.

Neste mesmo álbum, ao lado da experiência do exílio nas letras de algumas canções, podemos identificar também as influências musicais que ele recebeu na Inglaterra, por exemplo, na mesma canção *Back in Bahia*, que tem ao fundo guitarras e baterias em andamento rápido que se diferenciam dos violões dos primeiros álbuns, influenciados por João Gilberto e a Bossa Nova, além do nome da canção ser tomado de empréstimo ao título da canção *Back in the URSS*, dos *Beatles*. Mas nele também se encontram canções que remontam à uma tradição musical nordestina, em releituras como *Pipoca moderna* composição de Sebastião Bianco, membro do grupo *Banda de Pífanos de Caruaru* e *Chiclete com Banana* de Jackson do Pandeiro.

Na Trilogia Re que compreende os álbuns *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce* (1979), elaborados após a volta do exílio, são perceptíveis tanto a influência tropicalista, quanto aquela adquirida enquanto esteve em Londres. Desta forma, o prefixo “Re” tem o sentido de “reforço” de suas origens ou aspectos ligados à sua trajetória, mas também denota “ressignificar” e “refazer”, pois, as canções também são fruto do período em que foram lançadas, são obras culturais do seu tempo, ou seja, nelas estão as experiências passadas de Gil ao lado das do seu presente, pois são resultado da experiência de um indivíduo que interage e é influenciado pela sua realidade.

2.2 BRISAS DE DEMOCRACIA – OS ANOS DA ABERTURA (1974-1979)

Desde 1964 o Brasil era governado pelos militares, que instituíram um regime ditatorial por meio de um golpe apoiado por setores civis da sociedade brasileira¹⁰ e do governo estadunidense da época, para destituir o então Presidente João Goulart. Os trabalhos de Gil que analisaremos foram lançados durante o governo do quarto presidente militar, Ernesto Geisel (1974-1979), exceto o álbum *Realce* de agosto de 1979, em que estava há poucos meses no poder o presidente João Figueiredo (1979 – 1985).

O governo Geisel, assim como o do seu sucessor, foi marcado como o período da abertura para a redemocratização, que nos planos dos militares deveria

¹⁰Alguns autores abordam a participação de civis em movimentos pré-golpe de 1964, de diversos âmbitos da sociedade, como por exemplo meios empresariais e da Igreja Católica da época, neste sentido ver Dreifuss (1981) e Starling (1986).

ocorrer de forma lenta, gradual e segura. No período entre 1974 a 1978 ocorre o processo denominado “distensão”. O termo está relacionado a afrouxar as tensões existentes entre Estado e sociedade civil, reestabelecendo alguns direitos individuais e coletivos, sendo uma forma de realizar uma “transição negociada”, com o controle das elites, principalmente as ligadas aos conglomerados industriais e empresariais, e um afastamento gradativo dos militares do poder político, evitando uma ruptura mais abrupta. Sintetizando, o principal objetivo da “distensão” que “era descomprometer os militares com a repressão, e sua meta final – aceita pela maioria da elite dirigente – era o estabelecimento de uma “democracia tutelar”” (MATHIAS, 1995, p. 39).

O governo anterior à Geisel, o do General Emílio Médici (1969 – 1974), teve como características a repressão de forma acentuada, o período do seu governo (e do seu predecessor, Costa e Silva (1967 – 1969)) é denominado como os “anos de chumbo”¹¹ da ditadura civil-militar, pois nele elevou-se acentuadamente o número de assassinatos, torturas e prisões, além da organização de um aparato de censura e perseguição nos âmbitos político e cultural de maior alcance. Um segundo aspecto deste governo refere-se ao crescimento econômico do país, nomeado como “milagre econômico”¹², que foi um fator importante para a criação de uma atmosfera “favorável” entorno do regime, ainda que a concentração de renda tenha aumentado drasticamente.

Portanto, Geisel assumia um país em que o regime estava definitivamente consolidado, os principais opositores silenciados e com razoável apoio da população em geral, sendo assim, o momento propício para o início do processo de distensão

¹¹O período dos anos de chumbo é uma resposta da chamada “linha dura” dos militares, que desejavam a continuação do governo autoritário e sob comando dos militares, em contraponto a outra ala de militares e civis que apoiaram o golpe de 1964 para derrubar João Goulart, que acreditavam que o melhor caminho seria devolver o poder aos civis com eleições em 1965, este segundo grupo era representado pelo primeiro Presidente pós golpe, Castelo Branco. O período dos anos de chumbo, inicia-se com a posse do Presidente Arthur da Costa e Silva (1967-1969) e a vitória da ala “linha dura”, foi marcado pela implementação do ato institucional número 5 em 1968, que concedia poderes ao governo de cassar parlamentares, fechar o congresso por tempo indeterminado, retirava o direito de *habeas corpus*, também fornecia poderes de intervenção ao presidente em estados e municípios sem necessidade de seguir a constituição (FICO, 2015, p. 55-63).

¹²O período entre os anos de 1967-1973 foi caracterizado por um crescimento econômico no Brasil com taxas que superavam as expectativas, tal período foi denominado como milagre econômico. Dois fatores são primordiais para compreender os elevados números da economia brasileira neste período, a política econômica adotada pelo então ministro Delfim Netto e uma conjuntura internacional favorável para tais práticas adotadas pelo governo neste período. Tal política consistia em aumento de crédito estimulando a produção para o mercado interno, porém, tal desenvolvimento foi desigual para os diversos segmentos da sociedade brasileira, aumentando o poder de compra de um setor da classe média em detrimento a um arrocho salarial das classes trabalhadoras de menor poder aquisitivo, aumentando a desigualdade social no país (GENTILLI, 2004, p. 88-89).

(MATHIAS, 1995, p. 50-51).

Um segundo ponto do projeto de distensão foi o de uma nova legitimação do regime, que já não necessitava do seu formato mais repressivo, representado pelo governo Médici. Ainda relacionado a este ponto, está a conjuntura econômica internacional, e um maior desgaste da imagem do Brasil como nação democrática poderia afetar as relações com importantes parceiros comerciais (MATHIAS, 1995, p. 44-47).

As ações do governo ditatorial durante os anos de 1974 a 1979 apresentaram alguma “maleabilidade,” embora continuasse a ser uma ditadura. Nesse período, temos a revogação do AI-5, e o início das discussões quanto à anistia para presos e exilados políticos. Porém, as mortes de Vladimir Herzog em 1975 e de Manoel Filho em 1976, ambos nos porões do DOI-CODI, demonstravam que não havia um consenso dentro das forças armadas quanto aos planos de distensão e abertura. Outro acontecimento que denota uma medida de arbitrariedade, por ordem direta de Geisel, foi o denominado “Pacote de Abril” de 1977, criado como forma de restringir as ações do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição, nas eleições de 1978, que havia vencido de forma incontestável o pleito de 1974 (RESENDE, p. 38-39, 2014).

O processo de distensão continuou no governo de João Figueiredo que assumiu em março de 1979 e ganhou contornos de abertura e transição, concretizada com a eleição de forma indireta de Tancredo Neves para a presidência, em 1984. Durante os últimos anos do regime ocorreu uma participação mais ativa de movimentos populares quanto as pautas relacionadas à democracia, algo que já se iniciara de forma mais tímida no fim do governo Geisel:

Havia uma pressão cada vez maior dos movimentos sociais unidos, ocupando de forma crescente a praça pública em torno da democracia, o que sem dúvida era um fator de pressão a mais sobre as políticas de distensão e abertura no caso brasileiro. Eram fatos novos, imprevistos, que colocavam novas demandas políticas, sociais e econômicas, para as quais a estratégia do governo oferecia pouca resposta além da repressão. A pressão das ruas talvez tenha sido o elo perdido e esquecido entre a tímida distensão de 1974 e a efetiva agenda de abertura em 1978 (NAPOLITANO, 2014, p. 210).

Por mais que houvesse uma demanda e ações por parte de diversos setores populares para uma abertura e democratização, tanto Mathias (1995), quanto Napolitano (2014) apontam que o processo de distensão foi concluído com êxito,

pois os militares deixaram o poder sem sofrerem maiores consequências, assim como os civis que apoiaram o governo ditatorial. Foi neste contexto que Gilberto Gil lançou *Refazenda*, primeiro LP da Trilogia Re, que será o assunto da próxima seção.

2.3 REFAZENDA (1975)

Produzido por Marco Mazzola¹³, com coordenação musical e arranjos de orquestra de Perinho Albuquerque e arranjos de base do próprio Gilberto Gil. *Refazenda* foi lançado pela gravadora Philips e foi o primeiro álbum da Trilogia Re.

No programa *Som do vinil*¹⁴, Gil afirmou que grande parte deste trabalho remetia às suas “origens propriamente ditas, lá na infância, no sertão da Bahia, na região da caatinga, vivendo profundamente essa cultura, cultura do homem sertanejo (...)”. Na mesma entrevista, Gil também relacionou o Nordeste com o tropicalismo, ressaltando a origem nordestina de diversos membros do movimento, citando especificamente Torquato Neto e José Carlos Capinam. Ao lembrar sua infância no interior da Bahia em *Refazenda*, Gilberto Gil transmitia a ideia de recomeçar/revisitar sua trajetória artístico-musical após um período marcante de sua vida.

Sobre este novo Gil, aborda Jonas Bertuol Garcia,

Ao voltar do exílio em janeiro de 1972, Gilberto Gil dava a impressão de “um homem novo, conciliado consigo mesmo e com sua época”, como relatava o jornal *Bondinho*, em fevereiro daquele ano. A figura do homem espiritualizado, voltado para o pensamento e para a cultura oriental, em busca de autoconhecimento e distante do padrão intelectual brasileiro, contrastava bastante com sua imagem tropicalista, midiática e ruidosa, e mais ainda com o cantor de protesto dos anos anteriores (GARCIA, 2013, p. 109).

E é essa imagem de “homem novo” que emerge na capa do seu LP *Refazenda* (Figura 1). À primeira vista ela passa uma impressão de simplicidade e nostalgia, com o músico rodeado de fotos de família colocadas num desenho que

¹³Produtor musical, trabalhou com diversos artistas da MPB, além do próprio Gil, produziu discos de nomes como Milton Nascimento, Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso entre outros. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/mazzola-2/dados-artisticos>. Acesso em: Jan. 2021.

¹⁴GIL, Gilberto. Gilberto Gil e a Trilogia Re (Refazenda, Refavela e Realce). Programa O som do vinil com Charles Gavin. Canal Brasil. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU&t=26s. Acesso em: Jan. 2021.

lembra uma rede nordestina, também presente na contracapa, mas também remete a ideia de uma experiência recém-incorporada, pois apresenta um Gil espiritualizado vestindo quimono, com uma pequena tigela numa das mãos e hashis japoneses na outra, um sinal da sua adoção a alguns elementos da cultura oriental, com os quais teve contato em Londres. As fotos da capa são de autoria de João Castrioto e o design de capa creditado a Aldo Luiz.

Figura 1 - Capa do LP *Refazenda*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 2 - Contracapa do LP *Refazenda*



Fonte: Arquivo pessoal

Porém, também estão presentes na capa e contracapa (Figura 2) elementos associados ao urbano, como uma placa e roda de automóvel e um poste de iluminação, o que denota de certa forma aspectos tropicalistas em *Refazenda*, quanto a um contraste de ideias, que era uma das tônicas do movimento. Outros aspectos tropicalistas presentes na capa e no encarte do álbum são o logo (Figura 3) de autoria de Rogério Duarte, artista gráfico, compositor e um dos principais nomes do design tropicalista¹⁵. Na “rede de Gil”, aparecem imagens de alguns músicos que participaram do álbum, como Dominginhos, o baterista Chiquinho Azevedo e o baixista Rubão Sabino, sendo que nenhum desses tinham participado do tropicalismo. A ideia que queremos ressaltar é que se encontram presentes na capa e contracapa, elementos do Tropicalismo e outros que não são, os quais apontam para esta nova fase artística de Gil.

¹⁵No Tropicalismo começou-se a valorizar os projetos gráficos das capas de discos, que passaram a ser vistas como espécie de traduções e interpretações visuais das sonoridades e das letras funcionando não apenas como meio de divulgação, mas principalmente como uma “extensão do trabalho poético-musical daquele que grava um disco” (OLIVEIRA, 2014, p.7).

Figura 3 – Logo do LP *Refazenda* criado por Rogério Duarte, presente no encarte



Fonte: Arquivo pessoal

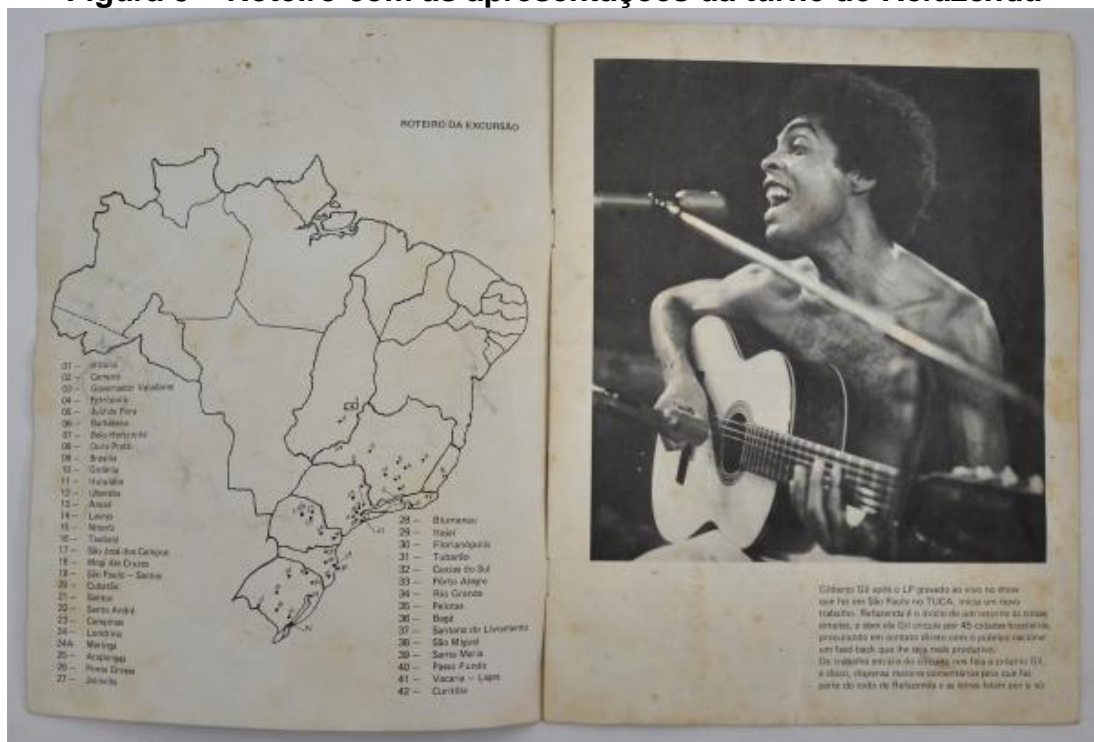
Os cartazes das apresentações da turnê de *Refazenda* demonstram que os shows se diferenciavam do período tropicalista, em que as vestimentas, os gestuais auxiliavam de forma mais significativa as mensagens das canções. No prospecto de *Refazenda* vemos um Gil sentado com um violão e sem camisa (Figura 5), o que passa uma imagem de certa simplicidade nas apresentações.

Figura 4 – Capa do prospecto do álbum *Refazenda*



Fonte: <https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=106893>

Figura 5 – Roteiro com as apresentações da turnê de *Refazenda*

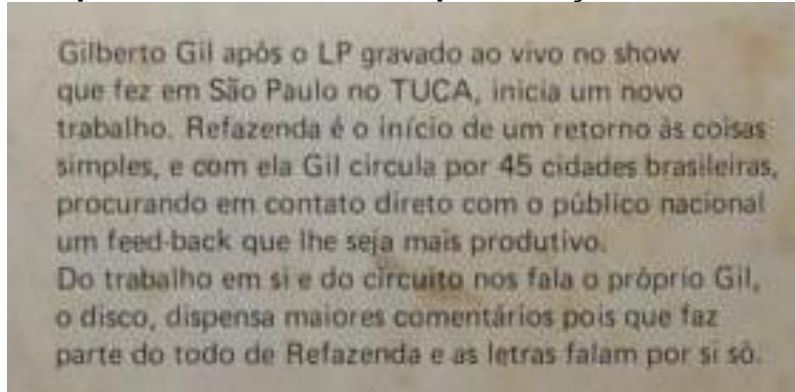


Fonte: <https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=106893>

O texto que consta do roteiro das turnês, que abrangia espetáculos em 45 cidades, sublinhava, por sua vez, um caráter intimista, na medida em que o músico

procurava, por meio de suas apresentações, um “contato mais direto com o público nacional, um feedback que lhe seja mais produtivo”.

Figura 6 – Destaque do Roteiro com as apresentações da turnê de *Refazenda*



Fonte: <https://www.antonioferreira.lcl.br/peca.asp?ID=106893>

Refazenda é um LP composto por 11 músicas nas quais estão presentes arranjos com uma sonoridade popular que remete à juventude de Gil, passada na Bahia, tais como o baião, o forró, o samba de roda, as músicas dos trios e das bandas das procissões que são alguns dos sons populares na região nordestina, ao lado de outras que remetem às experiências sonoras com as quais teve contato no exílio. Nelas são utilizados uma grande quantidade de músicos e de instrumentos, tais como violão, guitarra, contrabaixo, bateria, percussão, flauta, trombone, pistão, acordeão, violão de sete cordas, cavaquinho, bombardino, piano elétrico e baixo.

Algumas canções possuem em suas letras uma carga introspectiva maior, como *Meditação* e *Retiros Espirituais*, ambas relacionadas às práticas meditativas orientais e a aspectos metafísicos. *Ela* é uma homenagem ao que Gil denomina como “Deusa música”, ou seja, às suas obras musicais e também sobre o processo de criação das mesmas. *Tenho Sede* trata-se de uma regravação de Dominginhos. *Essa é pra tocar no rádio* traz um aspecto dançante ao LP e tem uma letra de certa forma simples, tendo como assunto central como diz o título, as diversas canções que tocavam nas rádios da época, e de forma leve, uma crítica quanto as imposições feitas pelas emissoras de rádio para executar as canções em suas programações.

Pai e Mãe é uma espécie de choro, em que segundo Gil, foi feita no dia do seu aniversário de 33 anos em 1975, como uma forma de presentear a si mesmo (GIL e RENNÓ, p. 198-199, 2003). A canção causou certa polêmica na época,

principalmente pelo verso “Eu passei muito tempo, aprendendo a beijar, outros homens, como beijo o meu pai”, que para muitos tratava-se de uma identificação de Gil quanto à homossexualidade¹⁶¹⁷.

O LP gerou debates quando foi lançado, provavelmente devido ao fato do novo que apresentava. Para alguns ele indicava uma tentativa do músico de se distanciar do contexto político da época, com o qual tivera experiências ruins que lhe levaram ao exílio. Um exemplo deste suposto distanciamento era, para alguns, a canção título do álbum, na qual o trecho “Abacateiro acataremos teu ato, nós também somos do mato como o pato e o leão” foi considerada como uma forma provocação de Gil ao regime militar, por entender-se que o “abacateiro” era uma alusão à cor da farda dos militares. Entretanto, Gil diria que a canção remetia ao mundo rural e à natureza da sua infância no interior da Bahia (GIL e RENNO, 2003, p. 196).

Outras canções, porém, denotam que a política não estava do álbum, como é o caso da música *Ê, povo, ê*, cuja letra é um lamento do músico em relação às privações por ele passadas no exílio, que teve que esperar para voltar a vivenciar momentos de alegria que lhe foram roubados, como se constata nos versos reproduzidos abaixo:

Tão longe
A alegria estava então
Tão longe
O seu sorriso de verão
Eu sei
Quanto custou ter que esperar
Até
Seu precioso bom humor voltar

Da mesma forma, a repressão ditatorial aparece na canção *Rato Miúdo*, que foi retirada do álbum em função da censura. Foi composta por Jorge Alfredo, compositor e cantor baiano, amigo de Gil e Caetano, com os quais conviveu em Salvador quando retornaram do exílio em 1972. A música permaneceu 41 anos em um acervo pessoal do compositor e só ficou conhecida em 2016 (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2016). Em um primeiro momento, a canção foi totalmente censurada,

¹⁶GIL, Gilberto in: FROES, Marcelo. Encarte da reedição em CD de 2002 do álbum *Refazenda*. 2002.

¹⁷Para uma análise mais completa desta canção, ver: GARCIA, Jonas. “Pai e Mãe” de Gilberto Gil: laços entre tradição e modernidade. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n. 3, jan-jun 2013.

e a gravadora de Gil na época, a Phonogram, solicitou um reexame para a liberação. Porém, como consta no parecer do Departamento de Censura, o trecho “por ter sido julgado incapaz, definitivamente, podendo exercer atividades civis”, deveria ser retirado da canção (BRASIL, 1975). Gil escolheu não acatar o corte e não incluiu a canção no álbum.

Figura 7 - Nota sobre a censura da canção *Rato Miúdo* na Revista *Música do Planeta Terra*, n. 3, 1975



Fonte: <https://bahia.ba/entretenimento/compositor-reve-errata-de-gil-sobre-gravacao-de-rato-miudo/>

Em *Refazenda* a presença da imagem do sertão e da ruralidade são uma tônica, temas que demonstrariam ainda serem caros a Gil 20 anos depois, quando no documentário *Tempo Rei* de 1996, após cantarolar trecho de *Refazenda*, dizia: “A refazenda, tudo, todo esse referencial, no meu imaginário, no meu mundo, acaba se referindo aqui, Ituaçu é a base de toda essa permanência da imagem do mundo rural dentro de mim”.

Selecionamos duas canções do álbum em que as letras apresentam tais temáticas para serem analisadas: *Jeca Total* e *Lamento Sertanejo*. Trata-se de duas canções representativas dos gêneros musicais nordestinos, mas que não se enquadram diretamente neles, uma vez que os arranjos não utilizam os ritmos

destes gêneros musicais. São as letras e a presença da sanfona que remetem à temática nordestina.

Jeca Total é a quinta faixa do álbum e possui 02:53 minutos de duração, seu instrumental conta com o som do acordeão de Dominginhos, acompanhado por trombone e arranjos melódicos de flautas, o que remete às músicas de fanfarra e bandas dos coretos das cidades do interior, destaca-se também o som do bombardino executado por Luiz Paulo, que traduzem melodicamente o jogo de analogias presentes na letra da canção, que reproduzimos na íntegra abaixo:

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Presente, passado
 Representante da gente no Senado
 Em plena sessão
 Defendendo um projeto
 Que eleva o teto
 Salarial no sertão
 Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Doente curado
 Representante da gente na sala
 Defronte da televisão
 Assistindo Gabriela
 Viver tantas cores
 Dores da emancipação
 Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Um ente querido
 Representante da gente no Olimpo
 Da imaginação, Imaginacionando o que seria a criação
 De um ditado
 Dito popular
 Mito da mitologia brasileira
 Jeca Total
 Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Um tempo perdido
 Interessante a maneira do tempo.¹⁸

A primeira e mais evidente analogia que se faz é do título da canção com o personagem criado por Monteiro Lobato, o Jeca Tatu, cuja primeira aparição deu-se em *Velha Praga* de 1914, um texto escrito para o jornal *O Estado de São Paulo*. Nele emergia a figura do Jeca Tatu como personificação da figura do caboclo, caipira, do pequeno agricultor, principalmente do interior do estado de São Paulo. Por meio dele, Lobato realizava uma crítica negativa às pessoas que viviam no campo (PEREIRA e QUEIROZ, 2005, p. 09). Segundo o escritor, eles seriam os

¹⁸GIL, G. Jeca Total. In.: *Refazenda*. Rio de Janeiro: WEA, 1975. LP-1975; CD-1994. Faixa 05. A música pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=Km1kRXupnLc>.

representantes do atraso diante da civilização, indivíduos desprovidos de conhecimento científicos e de higiene, que representavam a preguiça e destruíam solos e matas sem gerar maiores riquezas ao país:

Este funesto parasita da terra é o caboclo, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não se adaptar (LOBATO, 2007, p. 155).

Em 1918, Lobato retomaria o personagem, dessa vez justificando a apatia e indolência expostas em 1914, como decorrência das doenças que assolavam os moradores nas zonas rurais naquele período, como a *Ancilostomose*. Nas palavras de Lobato, “Eu ignorava que eras assim, meu caro Jeca, por motivo de doenças tremendas. E tens no sangue e nas tripas todo um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharada cruel que te faz papudo, feio, molenga, inerte”. Desta forma, Jeca Tatu também se torna, pelas mãos de Lobato, o símbolo de um Brasil doente, cuja imagem, devido à proximidade do escritor com Oswaldo Cruz, se transformaria numa espécie de “mascote” do movimento sanitário dos anos 1900 (PEREIRA e QUEIROZ, 2005, p. 10).

O *Jeca Total* de Gil dialoga com o Jeca Tatu, mas dele diferencia-se em vários sentidos, um deles, talvez o mais expressivo, quando menciona a ideia de mito e um ente querido:

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Um ente querido
Representante da gente no olimpo
Da imaginação
Imaginacionando o que seria a criação
De um ditado
Dito popular
Mito da mitologia brasileira
Jeca Total

A menção ao mito, na letra da canção, não foi feita sem intenções. Como observou Gustavo Alonso,

Nos anos 70 o êxito de duplas como Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico foi fundamental para a legitimação da modernidade no meio musical de largos setores que habitavam o interior do país. Estes artistas foram os principais expoentes da mistura de gêneros estrangeiros na música rural brasileira. Leo Canhoto & Robertinho, assim como Jacó & Jacozinho, Belmonte & Amaraí, dentre outros, desde 1969 misturavam as guitarras e a instrumentação pop/rock à temáticas rurais. Milionário & José Rico seguiam a trilha aberta por Cascatinha & Inhana e Pedro Bento & Zé da Estrada e deram prosseguimento a importação de gêneros latinos à música brasileira, sobretudo o bolero e a rancheira mexicanos, o rasqueado e a guarânia paraguaios e o chamamé argentino (ALONSO, 2012, p. 440).

Mas se duplas como essas encontravam receptividade entre os ouvintes, grande parte da crítica musical da época, além de folcloristas, nacionalistas, comunistas e teóricos do populismo, travaram uma batalha contra elas. Argumentavam que elas seriam uma aberração e que as importações estéticas que incorporavam às suas canções transformavam uma suposta música “pura” do campo em algo falso, comercial, banal, imperialista e alienante. Esse ponto de vista teve como um dos seus defensores Antônio Candido, José Carlos Martins e Waldenyr Caldas, e se

espalhou entre os universitários e a classe média porque serviu, na prática, para legitimação dos artistas *caipiras* ao torná-los *resistentes* ao desenvolvimento capitalista ditatorial. A música sertaneja seria uma música “menor” porque era fruto do processo de urbanização do Brasil, industrialização da arte e proletarização e alienação do camponês, sem opor nenhum tipo de *resistência* heroica (ALONSO, 2012, p. 448).

Para os teóricos que produziram obras na década de 1970 sobre populismo, como Octavio Ianni e Francisco Weffort, os que consumiam esse tipo de música eram camponeses que migravam para as áreas urbanas não politizados o suficiente e que, por este motivo, supostamente acabavam por “contaminar” o trabalhador urbano, desviando-o de vontades revolucionárias. De forma que a música sertaneja foi taxada na época de “falsa música do campo” por variadas correntes intelectuais, que não compreenderam o significado da transição da música rural brasileira. Houve um frequente desprezo destes artistas e seu público, o que distanciou grande parte da intelectualidade da compreensão deste chamado “Brasil profundo” (ALONSO, 2012, p. 440-441).

Portanto, para essa parte da intelectualidade brasileira da década de 1970, o público dessas canções ditas sertanejas era suscetível às ideias populistas e visto como uma massa vulnerável, sem autonomia em suas decisões e facilmente manipulável. Porém, Gil por meio do seu *Jeca Total* parece discordar desta percepção. Para ele, este “novo” homem do campo estava presente inclusive nas instituições políticas, possuindo representantes que buscavam atender aos seus interesses. Na canção esta questão aparece no trecho:

Representante da gente no Senado
Em plena sessão
Defendendo um projeto
Que eleva o teto
Salarial no sertão

Em tal contexto, pode-se sugerir que, ao escrever seu *Jeca Total*, Gil travava um debate com tais ideias, pois “se nos anos 60 a academia ajudou a forjar a MPB, nos anos 70 este debate se estendeu para a música rural, na definição distintiva entre música *caipira* e música *sertaneja*” (ALONSO, 2012, p. 440-441), visto por Gil como um mito. É a partir desta visão que Gil constrói o seu Jeca que deixa de ser tatu para ser total. A trajetória do Jeca Tatu, marcada pela exclusão social, deixa de ser definida desta forma e é substituída pela superação. Diante disto pode-se dizer que na letra da canção, a memória do artista não se conecta apenas com o passado, mas dialoga com o presente, ao anunciar a transformação desse Jeca.

A canção, portanto, não lamenta o Jeca Tatu congelado no passado, ao contrário, ela celebrava sua transformação, que além do senado também aparecia como o “Representante da gente na sala defronte da televisão”. Uma transformação que, de acordo com Gil, ficou clara para ele quando se deu conta de que a tecnologia chegara ao campo, por meio da novela *Gabriela* transmitida pela Rede Globo, em 1975. Nas palavras do próprio Gil,

O fato de que a obra de Jorge Amado tinha antecedido ao período televisivo e agora estava na televisão (era a época da novela *Gabriela*) me fez pensar nas interseções entre os mundos rural e urbano – muito presentes em seus livros – e no encaminhamento evolutivo dos vários Brasis no sentido campo-cidade, vindo daí a ideia de traçar um risco do Jeca Tatu a um personagem ligado já a um tempo de mudanças técnicas e socioculturais recentes no país, que seria o Jeca Total (GIL e RENNÓ, 2003, p. 200).

A filósofa Marilena Chauí aborda o papel que programas televisivos, como a telenovela *Gabriela*, citada na canção, tiveram na legitimação do ideal desenvolvimentista e nacionalista durante o regime ditatorial, conciliando o que se denominou como nacional e o popular na cultura. No período dos anos 1970 e 1980, segundo Chauí, o nacional era representado pela ideia do desenvolvimento técnico-científico da sociedade brasileira, enquanto o popular estava relacionado a aspectos culturais vistos como tradicionais da população. Uma forma que harmonizava essas ideias eram os programas televisivos que retratavam este Brasil “popular” (no caso da telenovela *Gabriela*, o rural na Bahia), e que ao mesmo tempo, por meio da própria transmissão televisiva transmitia a ideia de modernidade (CHAUÍ, 1984, p. 98-99).

Talvez de forma ousada, o Jeca de Gil era tão total que rompia até os limites do nacional. Por meio da citação ao poeta, compositor e diretor de teatro Jorge Salomão, Gil buscou demonstrar que a figura do homem do campo estivesse além dos limites delimitados pelas cercas das fazendas. Para Gil, Salomão parecia ser um exemplo do *Jeca Total*, pois nasceu em Jequié, no interior da Bahia e os seus trabalhos estavam presentes no Rio de Janeiro, ou até em Nova York, cidade onde Salomão residiu e trabalhou por mais de 10 anos (GIL e RENNÓ, 2003, p. 201). Ou seja, para Gil, além dos aspectos sociais e culturais de lugares como Rio de Janeiro e São Paulo que geralmente transpareciam e ainda transparecem internacionalmente, com a totalização do Jeca, o interior do país também ganhava alguma representatividade.

A percepção de Gil com o seu *Jeca Total* parece compreender a troca de informações entre o urbano e o rural. Na década de 1970 ocorreu um aumento exponencial da população urbana no Brasil, parte dela migrante do campo. Neste período, a quantidade de novos habitantes nas cidades era equivalente à população total urbana do país de 1960 (SANTOS, 1993, p. 30-31), enquanto no campo verifica-se que houve uma modernização do processo agrícola, com novos maquinários¹⁹, que tornava a produção mais volumosa e também um aumento substancial da exportação dos produtos rurais brasileiros (SANTOS, 1993, p. 36-37). É perceptível um duplo movimento neste fenômeno pois se, por um lado, temos o

¹⁹Santos (1993, p. 41) traz alguns dados que auxiliam a demonstrar essa modernização do campo, no caso o número de tratores no Brasil, demonstrando que há uma aceleração na compra destes equipamentos, na década de 1960 eram 61.324 em operação, em 1970 68.870 e em 1975, tinham 323.113 tratores nas propriedades agrícolas brasileiras.

êxodo rural ocorrendo de forma acentuada, aspectos tecnológicos são inseridos no campo, modificando o cenário rural.

Carneiro observou que, de forma inicial, nos anos 1970, cresceu a quantidade de pessoas que viviam no campo sem exercer atividades agrícolas, bem como de agricultores que também exerciam outras funções nos centros urbanos. Simultaneamente, este foi um período em que surgiram novas formas de lazer no campo, denominados como turismo rural, representado no número crescente de pousadas e chácaras de lazer. Outro ponto que demonstra os desdobramentos de um processo de trocas entre aspectos urbanos-rurais e vice e versa, foi o surgimento ou aumento, dependendo da região, das grandes feiras agropecuárias, nas quais ocorriam e ocorrem eventos inspirados na cultura *country* dos Estados Unidos (CARNEIRO, 1997, p. 57-60).

O Jeca Total nos remete também, como estamos procurando mostrar, a uma concepção positiva da situação das pessoas que viviam no campo ou que estavam ligadas de alguma forma ao meio rural. Na concepção de Gil, sua

canção é uma metáfora da, ainda que penosa e minimamente processada, emancipação do homem do povo no Brasil, dentro do grande ciclo histórico da politização das massas [primeira estrofe], simbolizada num ente idealizado em lugar da imagem depreciativa do brasileiro inviável, paupérrimo, esfarrapado, descalço e cheio de verme [segunda e terceira estrofes], não sem um contraponto que põe em dúvida o desejo cumulativo contido na própria ideia progressista de avanço [última] (GIL e RENNÓ, 2003, p. 200-201).

As últimas estrofes às quais Gil refere-se são as seguintes:

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Um tempo perdido
 Interessante a maneira do tempo
 Ter perdição
 Quer dizer, se perder no correr
 Decorrer da história
 Glória, decadência, memória
 Era de Aquarius
 Ou mera ilusão

A Era de Aquarius citada por Gil, é uma menção aos movimentos de contracultura na sociedade norte-americana dos anos 1960, ao qual convencionou-se denominar Era de Aquário, dos quais redundou, dentre outras coisas, o musical

*Hair*²⁰, encenado na *Broadway* e o filme homônimo de Milos Forman, em 1979. O movimento da Contracultura estadunidense foi fruto dos descontentamentos decorrentes das transformações sociais advindas do pós-Segunda Guerra Mundial e da entrada dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã (1965–1973). Os jovens, sobretudo universitários, buscaram experimentar novas perspectivas de mundo em suas vidas por meio do culto à liberdade individual, sexual e ações práticas contra as falácias do mundo capitalista. De acordo com Neilane Ferreira,

O termo contracultura, criado pela imprensa norte americana nos anos 1960, buscava explicar a rejeição a certos valores estabelecidos pela cultura hegemônica. Suas manifestações – a filosofia *hippie*, o *Flower Power*, o *Black Power*, o orientalismo, as experiências místicas, psicodélicas e a psicanálise – refletiam uma revolta contra a sociedade capitalista ocidental, bem como uma busca individual por autoconhecimento (FERREIRA, 2006, p. 71).

No Brasil, a contracultura emerge em meio ao regime militar, e foi por muitos definido como um escapismo individualista da juventude frente à repressão ditatorial, muitas vezes denominado pelo termo “desbunde”. Após o AI-5 ocorreu um recrudescimento da repressão e tornou-se praticamente inviável a possibilidade de uma oposição mais forte pela via política ou mesmo pela luta armada. A contracultura brasileira apresentou um senso de coletividade diferente do que nos Estados Unidos, que se centrou nos protestos contra a guerra no Vietnã e as manifestações em prol de igualdade racial que ocorreram no período. Ou seja, a contracultura brasileira respondeu a problemas específicos vivenciados no país e também escolheu formas específicas para enfrentar seus problemas e uma delas, foi a presença de artistas que de forma audaciosa para a época, demonstravam sua sexualidade por meio das vestimentas e gestuais no palco, tal como o cantor e compositor Ney Matogrosso²¹ (DUNN, 2009, p. 198-202).

Em *Refazenda* pode-se dizer que a contracultura brasileira da época se encontra presente na busca por uma interioridade e espiritualidade, em que o rural se torna sinônimo dessas ideias, e nos parece que não à toa, a contracultura surge em *Jeca Total* por meio da citação à Era de Aquarius. Mas Gil parece indagar essa

²⁰Musical de Gerome Ragni e James Rado, sua primeira apresentação ocorreu em 1967 e na *Broadway* em 1968, ficando em cartaz até 1972 (RODRIGUES, 2010, p. 76).

²¹Christopher Dunn aponta também além de Ney Matogrosso, como nomes de destaque da contracultura no Brasil, Gal Costa, Raul Seixas, Novos Baianos e também Caetano Veloso e Gilberto Gil (DUNN, 2009, p. 198-202).

própria concepção, com um rural que se integrava cada vez mais com o urbano, seria possível ainda realizar essa associação, ou como diz a canção, tratava-se naquele momento de uma mera ilusão?

Resumindo, o Jeca Total da canção de Gil, tal como estamos sugerindo por meio da nossa interpretação, é aquele que travou contato com a indústria cultural e com símbolos da modernização, e a letra retrata um rural que passava por um duplo processo, isto é, o de transformação e recriação.

Dito isso, passemos à canção *Lamento Sertanejo*, que possui 04:20 minutos de duração e a décima faixa do LP. O instrumental é marcado pelo acordeão de Dominginhos, que aliás é o autor da melodia, tendo Gil posteriormente criado a letra que reproduzimos abaixo:

Por ser de lá
Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato
Da caatinga do roçado
Eu quase não saio
Eu quase não tenho amigos
Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado

Por ser de lá
Na certa por isso mesmo
Não gosto de cama mole
Não sei comer sem torresmo
Eu quase não falo
Eu quase não sei de nada
Sou como rês desgarrada
Nessa multidão boiada caminhando a esmo²²

Ainda sobre a melodia da canção, ela nos proporciona a sensação, como diz o título, de um lamento, que chega aos ouvidos pelo som do acordeão de Dominginhos executado de forma lenta, que ajuda na criação da sensação de pesar somado à voz entristecida e podemos dizer “cansada” de Gil na canção. Destaca-se também o contrabaixo de Rubão Sabino, que parece contrariar a melodia triste da canção, no sentido de indicar que, apesar do lamento, o indivíduo anônimo da canção tem que prosseguir o seu caminho.

Como expresso no título, a canção fala da saudade do lugar de origem, o

²²GIL, G. *Lamento Sertanejo*. In.: *Refazenda*. Rio de Janeiro: WEA, 1975. LP-1975; CD-1994. Faixa 10. A música pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRXszJzBj8M>.

sertão, que é também o tema presente em todos os versos. Os versos iniciais falam de alguém que se identifica espacialmente com um local, definido pelo substantivo “sertão” e pelo pronome “lá”, que vinculam a este personagem anônimo. Com isto, esse personagem é colocado pelo compositor distante do seu local de origem.

Na sequência, os versos começam a relatar o comportamento do personagem num outro lugar, um lugar novo, adverso, no qual ele se sente deslocado e não tem a sensação de pertencimento, a cidade:

Eu quase não saio
Eu quase não tenho amigos
Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado.

Tal sensação é confirmada nos versos seguintes – “Por ser de lá / Na certa por isso mesmo / Não gosto de cama mole / Não sei comer sem torresmo” – e nos versos finais, em que é retomada a ideia de negação da cidade: “Eu quase não falo / Eu quase não sei de nada”. De acordo com Gilberto Gil,

“Lamento sertanejo” é sobre o retirante e sobre a saudade que ele tem da sua terra – e um pouco sobre as várias regiões do sertão, do serrado, da caatinga, que formam o panorama das diversidades regionais dos vários sertões brasileiros (GIL e RENNÓ, 2003, p. 164).

Consta que inicialmente o instrumental da canção criado por Dominginhos possuía um ritmo acelerado e animado, mas quando foi apresentada a Gil pela primeira vez, foi executada “num andamento arrastado que lhe deu um certo tom de entristecimento” (GIL e RENNÓ, 2003, p. 164).

Se relacionarmos esta mudança do andamento da melodia, com algo que Durval Muniz Albuquerque menciona em relação ao sertão nos seus trabalhos, as coisas parecem ficar mais claras. De acordo com esse historiador, desde o século XIX, o sertão foi retratado em diversas obras literárias e musicais como espaço de saudade, de um lugar bucólico, das coisas simples e de um certo aspecto de vida coletiva em contraposição ao individualismo das cidades (ALBUQUERQUE, 2019, p. 30).

Nos anos 1960 e 1970, muitos artistas deslocaram-se do Nordeste para o sudeste, ao lado de outros imigrantes, e passaram a retratar as experiências

próprias que vivenciavam ao chegarem às cidades do sudeste, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro, para alavancar suas carreiras artísticas, tais como Raimundo Fagner, Zé Ramalho, Alceu Valença e Tom Zé (HAUDENSCHILD, 2016, p. 05-11). Gilberto Gil foi um dos que também fez essa trajetória e a ela se remeteu em *Lamento Sertanejo*:

Essa canção possui o traço da minha identificação pessoal com o retirante, eu mesmo tendo sido um pouco retirante, um semi-retirante. Quando, a cada verão, eu vinha lá do sertão para Salvador, eu vivenciava o que os retirantes vivenciavam e que passaram a vivenciar mais intensamente nos primeiros anos da década de 50, quando se intensificavam as suas caravanas: aquela coisa de vir da cidadezinha pequena do interior para a capital e tomar o susto com a cidade grande; de passar pela estrada empoeirada, pela paisagem das caatingas, dos lajedos, das pedras, dos arbustos e dos cactos, esse mundo eu vivenciei durante a infância e que seria uma ponte de identificação minha com os retirantes (GIL e RENNÓ, 2003, p. 164).

Ele, porém, assim como outros artistas nordestinos que foram para o sudeste, não faziam parte do grosso dos migrantes, que fizeram tal trajeto de forma difícil e sacrificada, para fugir à seca, à fome e à morte e, ao chegarem, foram engrossar às periferias das grandes cidades. Além disso, e diferente desses últimos migrantes, seus deslocamentos eram temporários, por diversos motivos (estudar, alavancar suas carreiras, etc), e não uma saída definitiva do seu local de origem, do que decorre o fato de ele se denominar um “semi-retirante”.

Se, para aqueles artistas nordestinos, o viver na cidade já era algo difícil, para esses migrantes comuns pode-se dizer que era ainda pior, devido à condição em que vieram e às que tiveram que enfrentar nos locais de chegada, nos quais os aguardava o subemprego, o preconceito e a exclusão. Em tal conjuntura, o lamento pela distância do local de origem torna-se compreensível. E é deste lamento que fala Gil na sua canção, para o qual a mudança do ritmo da canção converge: o de lamento pela perda do local de origem, com o qual tinham uma relação cultural e afetiva, e a exclusão no local de chegada.

Assim, Gil, se inspirava na sua experiência pessoal para dar voz, na sua canção, a este migrante comum, que se sentia “Como rês desgarrada/Nessa multidão boiada/Caminhando a esmo”, oprimido pela impossibilidade de concretizar sua cultura e viver apartado de seus laços de pertencimento. E por isso ele não gostava de cama mole (quem sabe preferisse uma rede?), não sabia comer sem

torresmo, e quase não falava. E se não falar em parte tinha a ver com ser avesso a falar demais, por outro lado era porque nesse ambiente diferente e novo, ao qual se via forçado a adaptar-se, seu conhecimento era de pouca valia.

A imagem que emerge dessa identidade sertaneja construída por Gil na canção era, portanto, bem diversa da anteriormente construída por folcloristas, acadêmicos, etc, que dava ênfase a

um sertão e um sertanejo incapazes de racionalidade, tomados pelas paixões e pela crença mais primitiva. Faltava ao sertão educação e racionalidade. Ainda hoje, os nordestinos, principalmente os sertanejos, são vistos como pouco racionais em suas decisões (notadamente políticas), como afeitos ao messianismo e ao populismo (ALBUQUERQUE, 2019, p. 30).

A visão de Gil quanto a este sertanejo é a de uma pessoa reflexiva e racional, pois mesmo diante da imposição dos valores sociais e culturais da cidade, não deixa de questioná-los e compará-los, com os que já carregava consigo. Sendo assim, diferencia-se da irracionalidade, citada por Albuquerque, proposta por literaturas de diversas áreas que apresentavam tal imagem do indivíduo do sertão.

Se em *Jeca Total* Gilberto Gil nos proporciona sua percepção de certa forma, positiva quanto as intersecções entre o rural e urbano no país, em *Lamento Sertanejo* essa questão ganha outra interpretação, isto é, a de um indivíduo que não se adapta à velocidade e ao cotidiano da grande cidade, ou talvez, que sente aos poucos adentrar de forma abrupta à massa de pessoas dos grandes centros urbanos e neste movimento, sente-se esvaindo os valores culturais e sociais que adquiriu no seu local de origem.

Portanto em *Jeca Total* o indivíduo do campo parece fluir de forma mais confortável no que tange à urbanização e modernização, enquanto em *Lamento Sertanejo* existe um evidente desconforto quanto a essa questão. Ou, dito com outras palavras, Gil expunha nestas canções diferentes faces de uma mesma questão. Se uma parcela da população rural, de certa forma se beneficiava do processo de modernização do campo, outra, em maior volume, sofriam consequências negativas, como a concentração fundiária, que levou diversas famílias do sertão se dirigirem às cidades, sem a estrutura necessária para viverem nestes locais (SILVA, 2008, p. 29-30).

As duas canções, de formas diferentes, apresentam em suas letras uma

intersecção entre o rural e o urbano no Brasil, sendo possível por meio das análises compreender um aspecto que une as duas, o da visão do seu autor da modernização da economia brasileira, impactando nas estruturas sociais do país e afetando de forma incisiva no meio rural. A ideia de modernizar o Brasil era algo que o governo federal tinha como um dos princípios desde o golpe de 1964, seja por meio do investimento de capital estrangeiro ou pelas diversas empresas estatais criadas no período. Alinhado a essa questão está a propaganda do regime, no sentido de demonstrar um país desenvolvimentista, alicerçado principalmente na tríade industrialização, urbanização e tecnologia²³.

Custeando o avanço industrial e modernizante do país, estavam as classes sociais menos abastadas financeiramente, que sofreram com a estagnação de salários e sentiram o aumento da desigualdade social decorrente da enorme concentração de renda. Tais aspectos afetou as grandes cidades, assunto que está presente no disco *Refavela*.

2.4 REFAVELA (1977)

O segundo álbum da Trilogia Re, *Refavela*, teve como produtor musical Roberto Santana e arranjos de base por Gilberto Gil e Perinho Santana, gravado no estúdio da Phonogram. O LP de 1977, é composto por 10 canções, sendo que na reedição em CD (*Compact Disc*) de 2002, foram incluídas duas canções que acabaram ficando de fora do LP, por falta de espaço, a saber, *A Gaivota* e *Sítio do Pica-Pau Amarelo* ambas compostas no período de lançamento do disco.

No início do ano de 1977 foi realizado o 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra (FESTAC) em Lagos na Nigéria e a pedido do governo brasileiro, Gil integrou uma comitiva de artistas que representaram o país no festival. O contato com artes originárias de povos africanos e descendentes, que tiveram oportunidade de travar

²³O pesquisador Wilson Suzigan demonstra que essa não era a primeira experiência do Estado como incentivador da urbanização e modernização da indústria brasileira. Segundo ele, até a década de 1950, o Estado brasileiro pouco investiu na industrialização, condição esta que mudou de forma inicial durante o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946 – 1951) e Getúlio Vargas (1951 – 1954) e ganhou força no governo de Juscelino Kubistchek (1956 – 1961). A relação entre Estado e industrialização nestes períodos é explicitada por meio da criação do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) criado em 1952, que auxiliou no financiamento industrial, principalmente na indústria de base (siderúrgica, mineração, entre outras) e no governo Kubistchek na indústria de bens de consumo (SUZIGAN, 1988, p. 6-7).

neste momento, fez com que Gil ampliasse sua percepção quanto à cultura afro, sendo grande parte de *Refavela* fruto do que vivenciou nesta viagem (GOHL, 2017, p. 65).

Geralmente o FESTAC é abordado de forma positiva na trajetória de Gil, assim como o festival em si, visão esta perceptível nos trabalhos de Fantini (2016), Silva (2017) e também na sua biografia/autobiografia *Gilberto bem perto* de 2013. Porém, é interessante mencionar o contraponto à esta visão, oferecido por Rafaela Naked. O festival teve custos excessivos e onerosos para um país com dificuldades imensas como a Nigéria, e ainda serviu como uma forma de propaganda para o governo ditatorial e violento do General Olusegun Obasanjo. Um segundo ponto ainda a ser sublinhado, refere-se à duas pessoas que eram próximas de Gil e que foram oprimidas pelo regime de Obasanjo, o professor universitário brasileiro Abdias do Nascimento, impedido de participar do FESTAC (Impedimento, este, que teve participação do governo brasileiro junto ao governo nigeriano) e o cantor, compositor e multinstrumentista nigeriano Fela Kuti, que teve sua casa invadida e foi espancado durante o período em que ocorria o evento²⁴ (NACKED, 2015, p. 82-85).

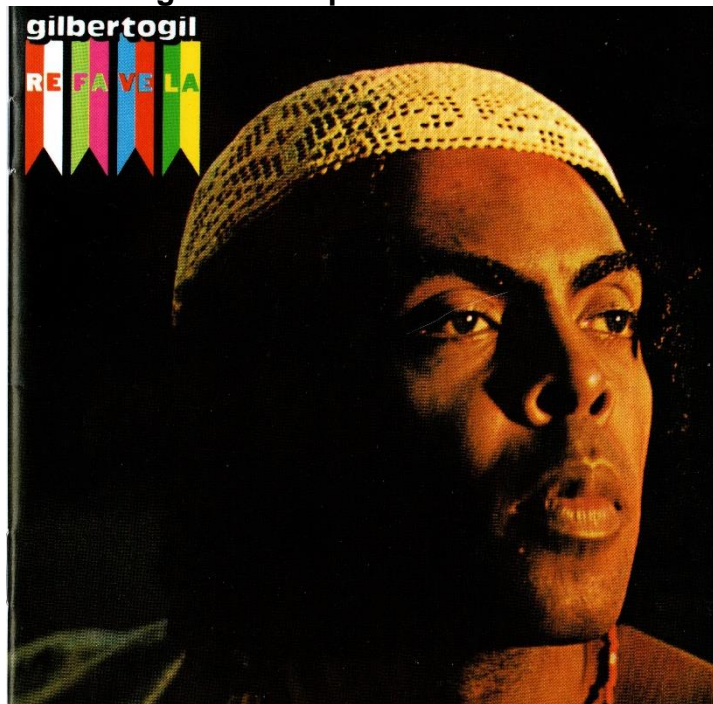
Na capa do álbum (Figura 8), creditada a Aldo Luiz, as bandeirolas coloridas em que estão o nome de Gil e do LP, criam um aspecto de pluralidade em contraste com o tom escuro do fundo, simbolizando as diversas nações que participaram do festival e suas respectivas bandeiras. Diferente de *Refazenda* onde há uma rede de imagens, nesta capa o foco é Gil, com um semblante de serenidade, mas também de seriedade, no sentido de exaltar o indivíduo afro-brasileiro.

Gil teve uma participação relevante no processo de criação da capa de *Refavela*, segundo ele: “fiquei incumbido do conceito de arte da capa de *Refavela*, criei o *puzzle*, trouxe a estatueta de madeira africana e arranjei a toca muçulmana”²⁵. Criando um sentido de personalidade maior a este trabalho.

²⁴A autora questiona essa memória de certa forma seletiva de Gil, apresentando dois pontos de análise, um em que esta memória foi realmente obscurecida por Gil, no sentido, segundo ela, de se isentar sobre o assunto, e um segundo ponto, em que Gil prefere enaltecer os aspectos positivos do evento, visando a sua agenda política da época, de valorização dos aspectos afros e da identidade afro-brasileira (NACKED, 2015, p. 85).

²⁵GIL, Gilberto in: FROES, Marcelo. Encarte da reedição em CD de 2002 do álbum *Refavela*. 2002.

Figura 8 – Capa do LP *Refavela*

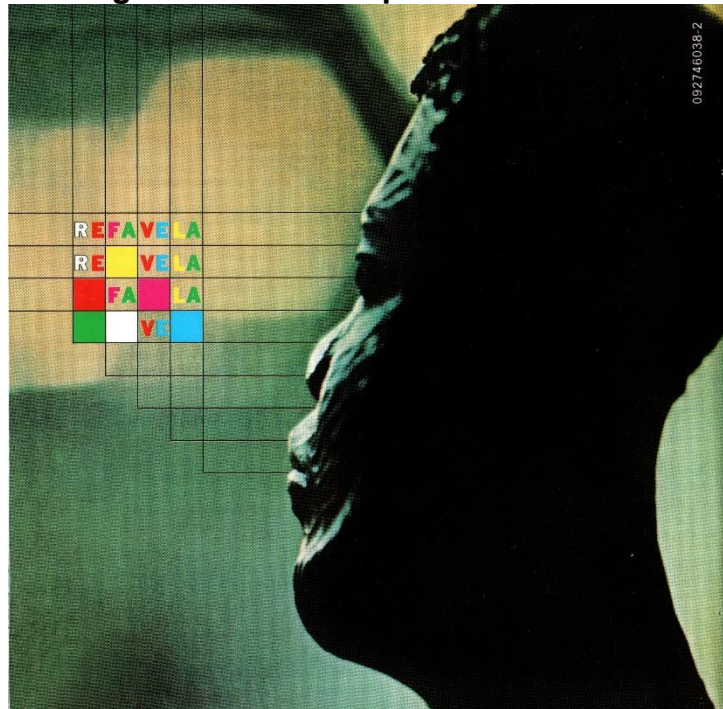


Fonte: Acervo pessoal

A contracapa e o encarte do LP nos oferecem uma visão desta influência, traz uma estatueta fotografada no evento (Figura 9), e o encarte com fotos do FESTAC. Sobre esta passagem pela Nigéria (Figura 10), Gil diria:

Tinha chegado do Festac, da Nigéria, cheio de roupas africanas, coisas africanas. Tanto é que a estatueta que tem na contracapa de *Refavela*, uma estatueta de madeira, é que eu pedi que fosse fotografada em close, fosse incluída²⁶

²⁶GIL, Gilberto. Programa *O som do vinil*. Canal Brasil (2011). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU&t=26s. Acesso em: Fev. 2021.

Figura 9 – Contracapa do LP *Refavela*

Fonte: Acervo pessoal

Figura 10 – Encarte do LP *Refavela*

Agora, sete, oito ou nove
Sentir é questão de pele
Amor é tudo que move


O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora

Aqui perto passa um rio
Agora eu vi um lagarto
Morrer deve ser tão frio
Quanto na hora do parto

Aqui, fora de perigo
Agora, dentro de instantes
Depois de tudo que eu digo
Muito embora muito antes

O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora

Gravado no Estúdio Phonogram em 25 de março de 1977




4 NO NORTE DA SAUDADE 4:19
Perinho Santana / Moacyr Albuquerque / Gilberto Gil
SBNW40701871 / Caga (Brasil/América do Sul)
Para Músic (Rato do Mundo)

BATERIA - CIRQUINHO AZEVEDO
BAIXO - BIRALDO
PIANO - CEBENHO
GUITARRAS - FERMINO
PERCUSSÃO - DIALMA
VIOLÃO - GIL
TROMPETE - MARCO MONTABAYOS
SAX-TENOR - NIVALDO DINELAS
SAX-BASSO - MAURO SENESE
CORO - RONALDO ROY

Logo cedo, pé na estrada
Pra não ter parêem
Pra não ter noite passada
Pra não ter ninguém
Atrás
Mais ninguém
Vou pra quem
Vai me ver noutra cidade
No norte da saudade, que eu vou ver meu bem
Meu bem, meu bem
Vai me ver noutra cidade
No norte da saudade, que eu vou ver meu bem
Meu bem, meu bem

Gravado no Estúdio Phonogram em 21 de março de 1977



5 BABÁ ALAPALÁ 3:35
Gilberto Gil
SBNW40701872 / Caga (Brasil/América do Sul)
Para Músic (Rato do Mundo)

BATERIA - ROBERTO SILVA
BAIXO - RUBENS SÁBINO
PIANO - CEBENHO TEZERA
GUITARRAS - FERMINO SANTANA
VIOLÃO - GILBERTO GIL
CORO - GIL LUCIAL, FERMINO SANTANA,
CESAR SAMPAIO, GERSON KONBO, HONOR
ASP-STENO - CEBENHO

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju

O filho perguntou pro pai:
"Onde é que tá o meu avô
O meu avô, onde é que tá?"

O pai perguntou pro avô:
"Onde é que tá meu bisavô
Meu bisavô, onde é que tá?"

Avô perguntou bisavô:
"Onde é que tá tataravô
Tataravô, onde é que tá?"

Tataravô, bisavô, avô
Pai Xangô, Aganju
Viva egum, babá Alapalá!

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju

Alapalá, egum, espírito elevado ao céu
Machado alado, asas do anjo Aganju
Alapalá, egum, espírito elevado ao céu
Machado astral, ancestral do metal
Do ferro natural
Do corpo preservado
Embalado em bálsamo sagrado
Corpo eterno e nobre de um rei nagô
Xangô

Gravado no Estúdio Phonogram em 25 de abril de 1977

Fonte: Acervo pessoal

Em entrevista realizada durante o evento, Gil relatou o que viu na Nigéria utilizando-se das seguintes palavras:

Muita coisa, gostei muito do povo da gente, é uma raça muito bonita, muito forte, muito íntegra, muito monolítica, é uma coisa muito bonita aqui na África (...) A gente vai ter pelo menos um ano agora pra digerir essa África, esse um mês de FESTAC, muito pano pra

manga, muita coisa a repensar, a reconstituir, depois que a gente tiver em casa com os quadros da integridade da nossa terra, cercada pela nossa própria realidade, a gente vai ver isso aqui, vai refletir sobre isso aqui. (GIL, 1977)²⁷ [grifo nosso].

A fala de Gil revela que os aspectos sociais e culturais que lhe chamaram atenção na Nigéria e lhe serviram de fonte de inspiração para pensar a realidade brasileira. Em *Refavela*, concomitante com uma visão da África como difusora de cultura pelo mundo, está a percepção quanto a situação da população negra brasileira. Canções como *Balafon*, *Babá Alapála*, *Patuscada de Gandhi* e a composição de Paulinho Camafeu²⁸, *Ilê Ayê*, guardadas suas devidas particularidades, têm em comum a relação com a cultura africana, além de mensagens de afirmação e valorização da identidade negra no Brasil.

O álbum possui canções com outros temas, sobre os quais Gil disse em entrevista para o jornal *O Globo* em 1977: “O disco acabou ficando uma coisa que eu diria 60 a 70%, orientada neste sentido, no sentido de manifestar essa visão de universo” (*O Globo – Domingo*, 10 jul. 1977, p. 1).

Dentre estes outros temas encontra-se a repressão do Estado ditatorial, que aparece de forma indireta nas canções *A Gaivota* e *Sandra*, ambas possuem relação à prisão de Gil em 1976 na cidade de Florianópolis por porte de maconha, que abordaremos adiante durante as análises das canções selecionadas. Também estão presentes canções com temas mais amplos como *Era Nova* sobre a ideia de tempos cíclicos na história da humanidade e *No norte da saudade* sobre as experiências vivenciadas nas viagens durante as apresentações.

O encarte do LP traz uma espécie de manifesto (Figura 11), em que algumas ideias das canções estão presentes:

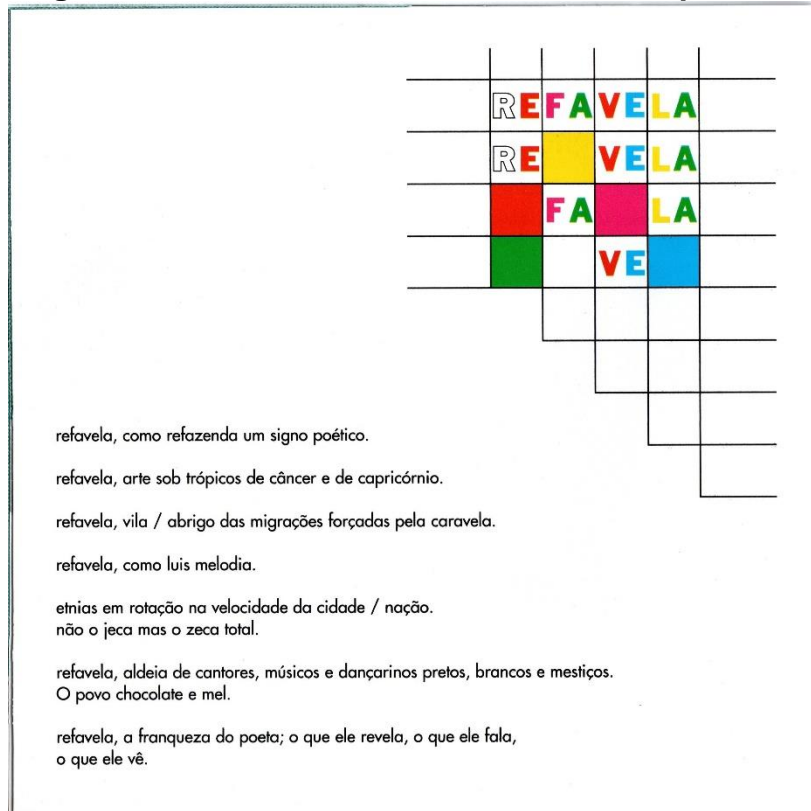
Refavela, como fazenda, um signo poético.
 refavela, arte popular sob os trópicos de câncer e de capricórnio.
 refavela, vila/abrigo das migrações forçadas pela caravela.
 refavela, como luz melodia.
 refavela, etnias em rotação na velocidade da cidade/nação.
 não o jeca mas o zeca total.
 refavela, aldeia de cantores, músicos e dançarinos pretos, brancos e mestiços.
 o povo chocolate e mel.
 refavela, a franqueza do poeta; o que ele revela;

²⁷GIL, Gilberto. *Tv Cultura – SP. Festival Mundial de Arte e Cultura Negra*, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sfOHLA98Rw>. Acesso em: Fev. 2021.

²⁸Músico e compositor baiano considerado um dos pioneiros da *Axé music*.

o que ele fala, o que ele vê.

Figura 11 – Manifesto *Refavela* na contracapa do LP



Fonte: Acervo pessoal

Escolhemos as canções *Refavela* e *Aqui e Agora* para analisarmos, nas quais estão presentes os temas da afroidentidade, da situação das periferias dos centros urbanos e repressão e a censura do período ditatorial.

Refavela, a faixa que abre o álbum, possui 3 minutos e 40 segundos de duração e sua letra foi escrita na Nigéria. No instrumental destacam-se a percussão executada por Djalma Corrêa, com um som que remete às canções africanas, e também o violão, tocado por Gil, que faz uma base que se estende por toda a música, da qual apresentamos a letra completa abaixo:

laiá, kiriê, kiriê, laiá

A refavela
Revela aquela
Que desce o morro e vem transar
O ambiente
Efervescente
De uma cidade a cintilar

A refavela

Revela o salto
 Que o preto pobre tenta dar
 Quando se arranca
 Do seu barraco
 Prum bloco do BNH

A refavela, a refavela, ó
 Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela
 Revela a escola
 De samba paradoxal
 Brasileirinho
 Pelo sotaque
 Mas de língua internacional

A refavela
 Revela o passo
 Com que caminha a geração
 Do black jovem
 Do black-Rio
 Da nova dança no salão

Iaiá, kiriê, kiriê, iaiá

A refavela
 Revela o choque
 Entre a favela-inferno e o céu
 Baby-blue-rock
 Sobre a cabeça
 De um povo-chocolate-e-mel

A refavela
 Revela o sonho
 De minha alma, meu coração
 De minha gente
 Minha semente
 Preta Maria, Zé, João

A refavela, a refavela, ó
 Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela
 Alegoria
 Elegia, alegria e dor
 Rico brinquedo
 De samba-enredo
 Sobre medo, segredo e amor

A refavela
 Batuque puro
 De samba duro de marfim
 Marfim da costa
 De uma Nigéria

Miséria, roupa de cetim²⁹

A canção é uma das obras de Gil em que ele estabelece uma relação entre o Brasil e outros lugares do mundo³⁰. A letra possui influência direta da viagem à Nigéria, sendo o alojamento que foi erguido para receber os diversos artistas que foram ao festival uma inspiração para a composição:

Em 77, eu fui participar do Festac, festival de arte e cultura negra, em Lagos, na Nigéria, onde reencontrei uma paisagem suburbana do tipo dos conjuntos habitacionais surgidos no Brasil a partir dos anos 50, quando Carlos Lacerda fez em Salvador a Vila Kennedy³¹, tirando muitas pessoas das favelas e colocando-as em locais que, em tese, deveriam recuperar uma dignidade de habitação, mas que, por várias razões, acabaram se transformando em novas favelas (GIL e RENNÓ, 2003, p. 232).

A impressão causada pelas habitações em Lagos fez com que Gil refletisse sobre a questão habitacional no Brasil, principalmente quanto as favelas nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, expressa neste trecho da canção:

A refavela
Revela o salto
Que o preto pobre tenta dar
Quando se arranca
Do seu barraco
Prum bloco do BNH

A sigla BNH na canção refere-se ao Banco Nacional de Habitação criado em 1964, que financiava a construção de conjuntos habitacionais. Durante os anos 1960 ocorreu um movimento de remoção das favelas nos grandes centros urbanos, sendo os habitantes desses locais, em sua maioria negros, deslocados para áreas periféricas das cidades. Tal processo foi levado a cabo pelo governador do então Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, e continuadas por Negrão de Lima até início

²⁹GIL, G. *Refavela*. In.: *Refavela*. Rio de Janeiro: WEA, 1977. LP-1977; CD-2002. Faixa 12. A música pode ser ouvida em: https://www.youtube.com/watch?v=6cqcr_19TDg&list=OLAK5uy_nHsHnPK860JYxJnw8ZZeQerkdNR-OM6A0M&index=1.

³⁰Outro exemplo neste sentido é a canção *Oriente* lançada em 1973, em que estão presentes conexões com as culturas árabe, chinesa e africana (TANNUS, 2021).

³¹Acreditamos que haja um erro ou por parte de Gil ou de redação, provavelmente a Vila Kennedy refere-se a situada na cidade do Rio de Janeiro, inaugurada em 1963, pelo então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda.

dos anos 1970 (BRUM, 2013, p. 181-184). Gil além de dar visibilidade à situação das pessoas removidas de suas moradias, muitas vezes de forma coercitiva, relata a questão racial subjacente, que transparece no verso “Que o preto pobre tenta dar”.

Mas a letra da canção não traz apenas situações de penúria vividas pela população negra brasileira. Ela também exalta a beleza que essas pessoas trazem para o ambiente urbano, fazendo parte da vida da cidade em todos os locais, não somente em um “bloco do BNH”, conforme o trecho a seguir:

A refavela
Revela aquela
Que desce o morro e vem transar
O ambiente
Efervescente
De uma cidade a cintilar

Gil relatou em 1977 essa “efervescência” transmitida na canção:

A cor negra é como um combustível luminoso, vibrátil, que fornece uma espécie de energia pra toda a humanidade, da qual a humanidade está cada vez mais carente, essa energia telúrica tá entendendo? Ela dá no sentido principalmente da miscigenação que vai se fazendo cada vez mais no mundo (*O Globo – Domingo*, 10 jul. 1977, p. 3).

A fala acima sinaliza para a compreensão da diáspora negra, da cultura africana espalhada pelo mundo, que se adaptou e reinventou-se nos diversos locais em que se inseriu, sem que perdesse suas identidades de origem, apesar de “sotaques” locais, como sugerem os versos em que aparece a palavra “brasileirinho”. Outro elemento que denota um Gilberto Gil sintonizado com um universo internacional relativo à cultura negra, aparece na menção ao movimento *Black Power* e o *Black Rio*:

A refavela
Revela o passo
Com que caminha a geração
Do black jovem
Do black-Rio
Da nova dança no salão

O movimento *Black Rio* tinha como principal influência musical o *soul* e *funk* estadunidense e ideologicamente o movimento *Black Power*, também dos Estados

Unidos. Os bailes *black*, também chamados de “bailes da pesada”, reuniam públicos que chegavam a 5000 pessoas, muitas delas vestidas de forma a transmitir a mensagem de valorização do “ser negro”, como os cabelos afro, sapatos de sola alta e calças de boca justa (ALVES, 2010, p. 46-51). Gil compreendeu o movimento *Black* no Brasil, e principalmente o *Black Rio*, como algo especial, um símbolo de uma geração consciente do seu valor cultural e da necessidade de afirmar-se perante a sociedade, e buscou defender o mesmo de ataques realizados por parte da mídia, que consideravam o movimento uma simples cópia do que ocorria nos Estados Unidos:

Eu acho que de imediato eles estão reproduzindo uma coisa que ainda não é, digamos assim, o resultado mais autêntico dessa cultura *black* aqui. Porque ela ainda é o reflexo mais imediato de uma coisa importada, mesmo. Ainda não houve o tempo necessário para que surja o *black rio* real. Por isso é que eu acho um absurdo a condenação imediata. Meu deus do céu, apareceu apenas o arquétipo, a moldura do negócio (*O Globo – Domingo*, 10 jul. 1977, p. 1).

Se, para uma parte da mídia brasileira, o movimento era uma simples cópia do movimento estadunidense, para o governo ditatorial ele era motivo de preocupação, como demonstra um dossiê do Centro de Informações da Aeronáutica (CISA) que integrava o Serviço Nacional de Informações (SNI)³², que traz informações sobre a realização dos “Bailes Black” no Rio de Janeiro e São Paulo, demonstrando a preocupação com diversos artistas integrantes do movimento tais como, Tony Tornado, Carlos Dafé, Banda Black Rio e principalmente Gerson King Combo, que de acordo com o documento, era o principal incitador no palco das ideias do movimento. O documento também informa sobre as vestimentas do público, os discursos dos artistas repletos de “gírias black” e finaliza com o que seria a preocupação do governo ditatorial, no caso, o objetivo do movimento, que estava além das questões musicais e financeiras dos artistas participantes:

Seu objetivo mostra-se outro, devido a sua propagação entre os jovens negros, que para seguirem a “moda americana” usam jargões

³²O SNI era o principal órgão de coleta e divulgação de informações do regime militar. O chefe do SNI possuía atributos de ministro de Estado, e interagiu diretamente com o presidente da República. A SNI espionava atividades em setores públicos, inclusive nos ministérios civis, tendo atividades até fora do país. Possuía agentes infiltrados em que integravam oficialmente o órgão ou eram colaboradores (FICO, 2007, p. 175-177).

ultrapassados, mas que, consciente ou inconscientemente aceitam, jargões que pregam o preconceito racial, a discórdia e o desentendimento nocivo à comunidade brasileira (BRASIL, 1977).

O álbum *Refavela*, assim como o movimento *Black Rio*, recebia rótulos tendenciosos por parte de setores da imprensa. Tendo Gil afirmar que o LP não se tratava de algo racista contra os brancos: “O que eu gostaria de evitar, gostaria de esclarecer, como não necessariamente intencional (...) é uma coisa política no sentido de negros contra brancos ou qualquer coisa” (*O Globo – Domingo*, 10 jul. 1977, p. 1).

Exemplo de acusações de racismo ao álbum é a crítica do jornalista Roberto Moura para *O Pasquim*, em que ele é considerado “Redundante, reacionário e inoportuno”, e a canção *Ile ayê* de Paulinho Camafeu “racista e ruim”, finalizando a crítica dizendo que “Gil pegou a música e carregou de conotações” (*O Pasquim*, n. 425, 19-25 ago. 1977, p. 21).

Tais abordagens sobre *Refavela* e sobre o Gilberto Gil daquele período, denotam que a questão da afirmação e valorização da cultura e identidade negra não era bem recebida ou compreendida por alguns veículos de comunicação. Neste sentido, é importante ressaltar que tanto em jornais de direita quanto de esquerda, no caso *O Pasquim*, sustentam por meio de seus escritores posições similares quanto a temática. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* também em 1977, Gil demonstraria sua irritação ao ser rotulado como “africanizado” após a volta da viagem à Nigéria:

Essa imagem foi e é reforçada pela imprensa, por falta de assunto. Nunca disse que voltei “africanizado” da Nigéria. Parece que as pessoas se impressionaram com as minhas tranças. É claro que eu voltei influenciado daquele país, que é uma maravilha. Aliás, se eu não tivesse sentido qualquer influência, seria de uma falta de sensibilidade incrível. Mas a imprensa exagera quando fala do assunto (*Folha de São Paulo – Caderno Folhetim*, n. 17137, 17 jul. 1977, p. 14).

A canção demonstra essa influência citada na entrevista acima. Em Lagos, Gil tomou contato com as desigualdades e contrastes daquela sociedade, que aparecem no trecho abaixo, resalta que ao lado da miséria convivia a beleza das vestimentas de cetim, típicas da região:

A refavela
 Batuque puro
 De samba duro de marfim
 Marfim da costa
 De uma Nigéria
 Miséria, roupa de cetim

Em sentido semelhante, mas sobre um cenário brasileiro identificado pela denominação do “povo chocolate e mel”, Gil expõe o mesmo contraste no trecho “revela o choque entre a favela, inferno e o céu”. Gil buscou não se ater a uma imagem que circula com frequência quando o assunto é favela, o da miséria e sofrimento. Sem ignorá-la, ele nela valoriza os aspectos culturais presente nestes lugares, principalmente os de origem africana. A canção transmite uma imagem que busca um real quanto às pessoas que vivem nestes locais, portadoras de uma gama de sentimentos e sensações como as de qualquer outra região, expresso nos seguintes versos:

A refavela
 Alegoria
 Elegia, alegria e dor
 Rico brinquedo
 De samba-enredo
 Sobre medo, segredo e amor

Refavela, portanto, transita entre o âmbito nacional e global. Traz a visão da cultura africana e da sua presença em diferentes locais pelo mundo em uma forma moderna, plural, conectada ao contexto dos anos 1970, um período de acentuada urbanização em diversos pontos do mundo e no Brasil. Em que as pessoas portadoras destes traços culturais intensificam o orgulho em possuí-los e os demonstram, dentre outras formas por meio da música, mas que em sua maioria sofrem com a exclusão social, especificada na canção ao tratar sobre a questão da moradia.

Aqui e Agora é a terceira faixa do LP, possuindo 4 minutos e 13 segundos de duração que, assim como *Refavela* e *Balafon*, foi composta na Nigéria. Ela se diferencia das demais faixas do álbum por possuir uma melodia mais lenta, em que o som do piano tocado por Cidinho Teixeira se destaca, criando uma sensação de introspecção e reflexão. Segue abaixo a letra completa:

O melhor lugar do mundo é aqui
e agora
O melhor lugar do mundo é aqui
e agora

Aqui, onde indefinido
Agora, que é quase quando
Quando ser leve ou pesado
Deixa de fazer sentido

Aqui, onde o olho mira
Agora, que o ouvido escuta
O tempo, que a voz não fala
Mas que o coração tributa

O melhor lugar do mundo é aqui
e agora
O melhor lugar do mundo é aqui
e agora

Aqui, onde a cor é clara
Agora, que é tudo escuro
Viver em Guadalajara
Dentro de um figo maduro

Aqui, longe, em Nova Deli
Agora, sete, oito ou nove
Sentir é questão de pele
Amor é tudo que move

O melhor lugar do mundo é aqui
e agora
O melhor lugar do mundo é aqui
e agora

Aqui perto passa um rio
Agora eu vi um lagarto
Morrer deve ser tão frio
Quanto na hora do parto

Aqui, fora de perigo
Agora, dentro de instantes
Depois de tudo que eu digo
Muito embora muito antes

O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora³³

³³GIL, G. *Aqui e Agora*. In.: *Refavela*. Rio de Janeiro: WEA, 1977. LP-1977; CD-2002. Faixa 03. A música pode ser ouvida em: https://www.youtube.com/watch?v=_op2-ySOWQs.

Gil, em 2003, disse que a canção tem como tema aspectos relacionados a alma e aos sentidos físicos, associados a questões introspectivas e espirituais:

Aqui e Agora é de uma sensorialidade tanto física quanto álmica, quer dizer, fala de como ver, ouvir, tocar as superfícies do que é sólido e do que é etéreo, denso e sutil; de uma visão voltada para dentro, o farol dos olhos iluminando a visão interior (GIL e RENNÓ, 2003, p. 234).

E finaliza dizendo que a letra:

é uma colagem de fragmentos de manifestações mentais não necessariamente associáveis: dissociadas. Como, na estrutura subatômica, a dinâmica das partículas: vagalumes apagando e acendendo em lugares inusitados – estando aqui, e já ali; estando sim, e já não (GIL e RENNÓ, 2003, p. 234).

Porém, dias após o lançamento do álbum em 1977 suas palavras parecem apontar para outro sentido:

É uma música bem típica assim do lado manifesto, digamos assim, é a música ideológica do disco, é assim como “Retiros espirituais” no LP “Refazenda”, tem a mesma função de manifestar o mais nítido do meu momento como pensador, como homem de reflexão. É uma música que quando eu fiz, pensava muito nos presos, na prisão, como um lugar, uma dificuldade pra uma pessoa (*O Globo – Domingo*, 10 jul. 1977, p. 1).

O Gil de 1977 também apresentou como tema da canção a relação com a espiritualidade, só que associando ao estar preso. Pode-se pensar que com o decorrer dos anos a concepção sobre sua canção tenha mudado, ganhando um caráter mais leve, assim como exílio que verificamos anteriormente. Neste sentido, torna-se possível cogitar que a canção era também uma reflexão sobre suas as duas prisões durante o período ditatorial (1968 e 1976). A estrofe abaixo da canção nos fornece uma perspectiva de Gil quanto ao cárcere:

Aqui, onde indefinido
Agora, que é quase quando
Quando ser leve ou pesado
Deixa de fazer sentido

O verso “ser leve ou pesado deixa de fazer sentido” aborda uma perspectiva

de indagação quanto às emoções dentro de uma prisão, da possibilidade de atingir um patamar semelhante ao *nirvana* do budismo neste local, em que a restrição de mobilidade física possa ser transformada em tempo de meditação. Sobre o alcance dessa paz espiritual em uma prisão, disse Gil em 1977:

Eu conseguiria esse nível de liberdade que me permite dizer que “quando ser leve ou pesado deixa de fazer sentido”, como diz na letra da música? Quer dizer, eu conseguiria estar realmente contente mesmo estando preso? Num lugar onde eu não pudesse me movimentar a vontade, onde o uso dos meus sentidos estivesse reduzido a migalhas do dia a dia concedidas por um cubículo gradeado? (*O Globo – Domingo*, 10 jul. 1977, p. 1).

Gil na fala acima elabora as restrições de sentidos em um ambiente coercitivo, de forma semelhante transmitem os versos abaixo:

Aqui, onde o olho mira
Agora, que o ouvido escuta
O tempo, que a voz não fala
Mas que o coração tributa

Em 7 de julho de 1976 durante a turnê com o grupo Doces bárbaros Gil e o baterista Chiquinho Azevedo foram presos em Florianópolis, segundo matéria do jornalista Tarlis Batista para a revista *Manchete*, o delegado Elói Gonçalves responsável pela prisão, tinha como objetivo inicial prender um jornalista da região, no sentido de se autopromover diante da opinião pública, porém, após adentrar o apartamento do jornalista e não encontrar provas para incriminá-lo decidiu encaminhar-se com sua equipe até o hotel onde estavam hospedados o grupo Doces Bárbaros. Após revistar o apartamento dos artistas, encontrou em uma carteira de Gil um cigarro de maconha, que foi o suficiente para prendê-lo como “portador de tóxicos” (*Manchete*, 24 jul. 1976, p. 24-25). Em 15 de julho daquele ano, Gil foi sentenciado a cumprir sua pena em um hospital psiquiátrico de Florianópolis para tratamento, assim como Chiquinho, posteriormente a sentença foi alterada para que cumprissem a pena no Rio de Janeiro.

Figura 12 – Foto de Gil durante o julgamento em 1976 referente a acusação por porte de drogas

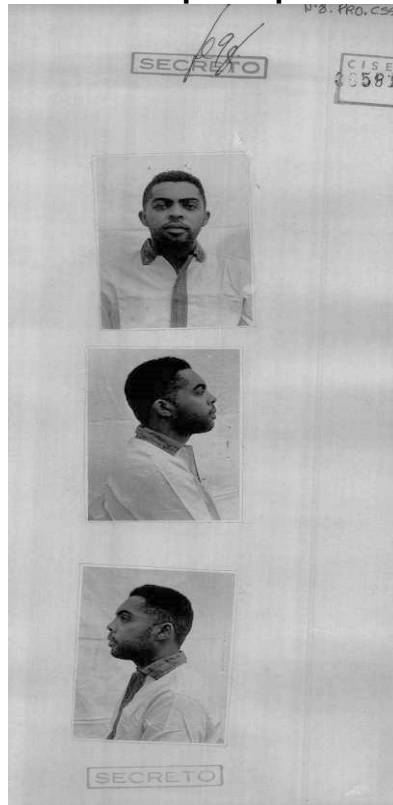


Fonte: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,fotos-historicas-o-julgamento-de-gilberto-gil,11341,0.htm>

A segunda prisão, parece ter revivido os pensamentos e marcas da primeira em 1969, em um período em que talvez ele não acreditasse que algo assim viria a ocorrer novamente, uma vez que se vivenciava uma diminuição dos atos repressivos e alguns pequenos avanços no que diz respeito às liberdades civis durante o governo Geisel. A pesquisadora Janaina Teles, por meio de depoimentos de ex-presos do regime ditatorial, demonstra que a luta para manter a sanidade mental dentro dos presídios era uma constante, e uma das formas de enfrentar este desafio era criar uma mínima rotina, estabelecendo horários para realização de algumas atividades possíveis, buscando evitar a sensação de vazio que poderia levar a depressão (TELES, 2011, p. 210-212). Um dos pontos de reflexão e angústia dos presos políticos referia-se à morte, que é mencionada por Gil na canção nos versos “Morrer deve ser tão frio, quanto na hora do parto”.

A imprevisibilidade era um outro fator que exercia forte pressão sobre os presos. A sensação de ter as decisões sobre a própria vida depositadas nas mãos de alguém desconhecido era algo que assustava Gilberto Gil, aspecto que ele memorou em 2011: “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?” (GIL e ZAPPA, 2013, p. 158).

Figura 13 – Fotos de 1968 após a prisão no Rio de Janeiro



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/09/gil-conta-que-teve-panico-na-prisao-e-fez-show-no-quartel-na-ditadura.shtml>

Em entrevista para a jornalista Jary Cardoso da *Folha de São Paulo* também em 1977, a prisão em 1968 foi uma das tônicas da conversa na qual, a certa altura, Gil diria:

Eu tinha um certo espaço, cinco metros quadrados nos quais eu me movimentava durante aqueles dois meses que fiquei preso e tinha o meu espaço psíquico que exatamente procurou ultrapassar as fronteiras do cotidiano vivenciado até então. E vieram aquelas coisas cósmicas de sair mesmo da terra, proporcionadas pelas meditações, respirações, posturas, relaxamentos, diminuição da riqueza alimentar, pela parcimônia que passei a adotar com relação a vida (*Folha de São Paulo – Caderno Folhetim*, n. 17.658, 07 ago. 1977, p. 19).

Na letra da canção, Gil cita lugares distintos, como ele aborda na entrevista acima, de conseguir romper o limite físico por meio da meditação e alcançar qualquer ponto do planeta, seja no México – “Viver em Guadalajara/Dentro de um figo maduro” ou na Índia – “Aqui, longe, em Nova Deli/Agora, sete, oito ou nove”.

Aqui e Agora, portanto, pode ser interpretada como uma visão de Gil sobre dois eventos traumáticos por ele vivenciados, principalmente o primeiro, considerado

mais agressivo. Mas ela também delineia a imagem de um Gilberto Gil que vivenciava o período ditatorial de forma distinta daquele dos anos 1960, em que se permitia a si mesmo afirmar que um presidente ditador, no caso Geisel, era “simpático”³⁴, o que gerou fortes protestos contra a sua fala por alguns setores da esquerda brasileira. Gil neste período tentava demonstrar que neste aqui e agora do fim dos anos 1970, ele poderia dizer o que sentia sem temer represálias seja por qualquer parte da sociedade, se considerando um ser mais tolerante:

Quando você tem uma visão mais clara do fenomenal, do atual, daquilo que é o ato que se dá, quando você atualiza a sua existência e vê o aqui e agora, você percebe que o homem vai tendendo sempre pra essa visão do equilíbrio, da tolerância (*Folha de São Paulo – Caderno Folhetim*, n. 17.658, 07 ago. 1977, p. 21).

Esses “equilíbrio” e “tolerância” explicitados por Gil, poderia ser compreendido como ferramentas necessárias para manter-se ativo diante de um regime ditatorial consolidado. Entretanto, para alguns setores da sociedade eles foram vistos como sinônimo de covardia ou de isenção perante a situação política do país, o que lhe rendeu diversas críticas, principalmente por parte da esquerda mais combativa, que com o menor recrudescimento do regime durante a abertura, voltava a ganhar força.

Em sentido semelhante também, em uma apresentação no Colégio Equipe em São Paulo em 1977, Gil sentiu a fúria dessa parte da população que cobrava do artista um posicionamento firme. O público composto na maioria por estudantes de ensino médio cobrou de Gil um posicionamento contestatório mais claro:

Alguns tentaram abrir uma discussão aberta no meio do show comigo, uma discussão política no sentido de exigir de mim posições em relação a essas coisas, quer dizer, em relação a movimento estudantil, em relação a repressão do sistema, em relação à ineficácia dos planos econômicos do governo, um bocado de coisa, que eu não estava ali pra isso. Coisas que eu não me sentia na obrigação de responder, porque eu tinha ido ali cantar (*O Globo – Domingo*, 10 jul. 1977, p. 3).

³⁴Em 1977 para o jornal *Correio de Copacabana* Gil disse que achava Geisel uma pessoa simpática, sobre este assunto disse para o jornal *Folha de São Paulo*: Meter o pau no governo, num boteco, é fácil. Mas, dizer que o presidente é um homem simpático é bem mais difícil. Agora, quando digo simpático, não significa que estou de acordo com os resultados de seu governo. Significa apenas que eu o acho um homem simpático, que sua imagem é simpática. Acontece que determinadas pessoas prefeririam que eu dissesse o contrário. Ora, se eu o achasse antipático, não teria dito. Ninguém diz. E, se eu afirmasse isso, estaria correndo também um risco, só que de outra ordem. Aí quem está me julgando, iria adorar (*Folha de São Paulo – Caderno Folhetim*, n. 17137, 17 jul. 1977, p. 14).

As cobranças e acusações quanto aos posicionamentos políticos de Gil foram contemporâneos ao período das “patrulhas ideológicas”, em que uma esquerda multifacetada pós AI-5 dividiu-se entre patrulheiros, que se consideravam engajados na oposição ao regime e também na defesa das causas sociais, e os patrulhados, que eram acusados de cederem à influência do governo ou não participarem ativamente no combate à ditadura. Esses papéis muitas vezes invertiam-se entre os diversos grupos dentro dos âmbitos artístico e intelectual (NAPOLITANO, 2017, p. 248-256).

Portanto, o que pretendemos demonstrar com a análise de *Aqui e Agora* é que mesmo com a leveza da canção demonstrada por meio do instrumental e também nos suaves versos, como por exemplo “Amor é tudo que move”, que ia ao encontro das entrevistas de Gil na época, expondo a si como uma pessoa resiliente e paciente quanto ao contexto em que vivia, existia também um Gil reflexivo quanto ao que viveu e o que talvez poderia ainda viver em um governo ditatorial, talvez, ao perceber que um simples cigarro de maconha poderia ocasionar toda a dor e angústia da prisão novamente.

Este Gil mais temerário e cauteloso parece ficar em segundo plano, e até ser negado pelo próprio, possivelmente, uma forma para conseguir lidar com as pressões e os riscos de ser um artista e pessoa pública em um período em que ainda, mesmo que em uma menor intensidade, imperava o autoritarismo e a arbitrariedade.

Finalizando nossa análise, *Refavela* e *Aqui e Agora* podem servir como uma porta para entendermos a percepção de Gil quanto a algumas questões pertinentes aos anos 1970 no Brasil. *Refavela* abordando um país que ganhava cada vez mais contornos urbanos, que se industrializava a passos largos e que paralelamente ocorria o aumento das desigualdades sociais e econômicas nos grandes centros urbanos. Tendo como resultado a formação das grandes favelas com sua população majoritariamente negra, porém, Gil buscando demonstrar a beleza deste povo, por meio de uma cultura rica e vasta, principalmente associada a África. Em *Aqui e Agora* a visão de um indivíduo que sentiu o peso da repressão e ressignificou sua forma de agir diante de um panorama político que estava vigente, uma canção que transmite a dualidade do período, uma sensação de alguma liberdade concomitante ao peso de um governo ditatorial.

2.5 REALCE (1979)

Realce é o último álbum da Trilogia Re, lançado em agosto de 1979 pela gravadora *Warner Music* do Brasil, com a qual Gil havia assinado contrato logo após o lançamento de *Refavela*³⁵. Produzido por Marco Mazzola que havia saído da gravadora Polygram para ir trabalhar na *Warner*. A mudança de Gil para a *Warner* está relacionada a dois pontos: o primeiro foi um pedido do seu amigo e antigo presidente da Polygram André Midani, que em 1976 assumiu o mesmo cargo na *Warner*³⁶, e o segundo um descontentamento de Gil com a gravadora, por não ter recebido um suporte financeiro maior para a turnê do álbum *Refavela*³⁷. *Realce* foi gravado em *Los Angeles* no estúdio *Westlake Audio*.

A gravação do LP nos Estados Unidos fazia parte do projeto de Gil de dedicar-se à carreira internacional que deu origem ao álbum *Nightingale*, também gravado em *Los Angeles* e lançado em 1978, com todas as faixas em inglês seguido por uma turnê de apresentações nos Estados Unidos. Muitas das composições presentes em *Realce* foram escritas, segundo Gil, durante as viagens entre as apresentações desta turnê³⁸.

A capa de *Realce* (Figura 14) assemelha-se à de *Refavela*, tendo como foco o rosto de Gilberto Gil, porém diferenciando-se quanto ao semblante, que indica leveza, com um pequeno sorriso, ao contrário da seriedade do rosto em *Refavela*. As fotos de Gil para a capa foram feitas por Norman Seef, renomado fotógrafo estadunidense, que também fotografou para o álbum dedicado ao mercado internacional *Nightingale*³⁹. Assim como o álbum anterior da trilogia, *Realce* traz aspectos relacionados à cultura africana em sua capa por meio das tranças com miçangas no cabelo de Gil.

O logo com o título do LP de autoria de Hércio Mário Noguchi⁴⁰ assim como todo o *design* de capa, passa uma imagem importante quanto à sonoridade do

³⁶GIL, Gilberto. Programa *O som do vinil*. Canal Brasil (2011). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU&t=26s. Acesso em: Abr. 2021.

³⁷GIL, Gilberto in: FROES, Marcelo. Encarte da reedição em CD de 2002 do álbum *Refavela*. 2002.

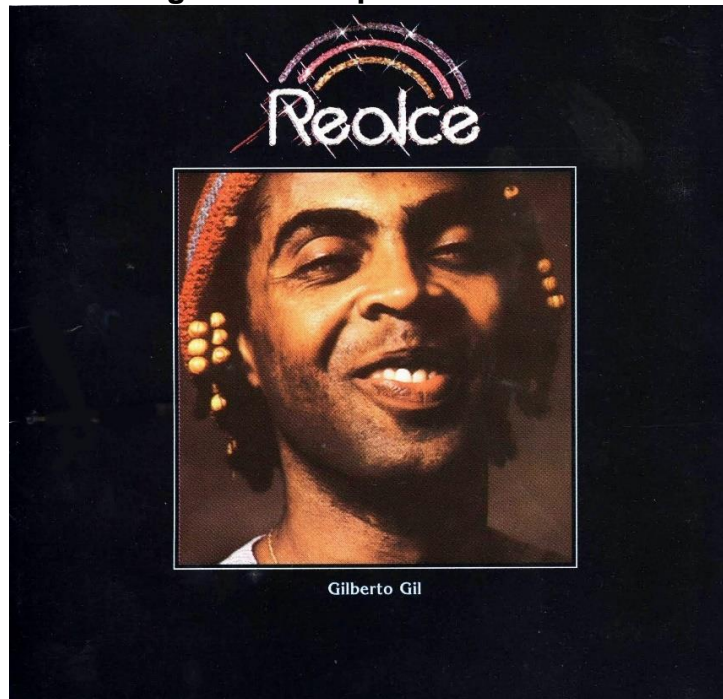
³⁸GIL, Gilberto in: FROES, Marcelo. Encarte da reedição em CD de 2002 do álbum *Realce*. 2002.

³⁹No portfólio de Seef constam trabalhos com Ray Charles e as bandas Aerosmith e Kiss entre outros, além de personalidades diversas como por exemplo Steve Jobs. Disponível em: <http://normanseeff.com/>. Acesso em: Abr. 2021.

⁴⁰Foi um importante artista gráfico brasileiro, com diversos trabalhos em diferentes áreas, no meio musical participou na produção de mais de 200 capas de álbuns, entre elas destacamos aqui os trabalhos para o compositor Milton Nascimento, para quem produziu as capas dos álbuns *Milagre dos*

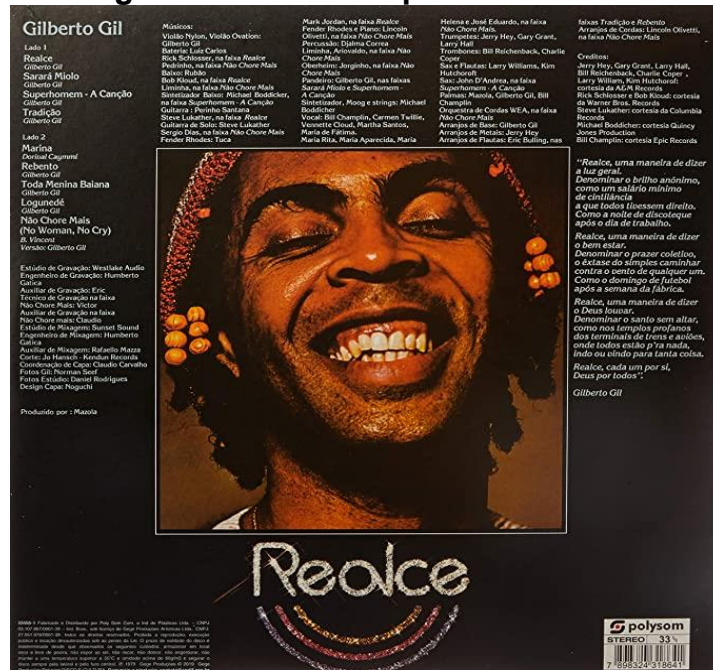
trabalho, contendo letras brilhantes, como se estivesse coberto por pedras de *strass* ou purpurina, assim como o arco-íris em cima do logo.

Figura 14 – Capa do LP *Realce*



Fonte: Acervo pessoal

Figura 15 – Contracapa do LP *Realce*



Fonte: Acervo pessoal

O brilho e leveza da capa associam-se à sonoridade de algumas canções, que possuem ritmos dançantes, influenciados pelo *funk* estadunidense, pelo qual Gil demonstrava ter sido influenciado em algumas canções do *Refavela*. Também está presente nas músicas, a influência da *Disco Music*, gênero musical que estava em alta no Brasil, representado principalmente pelo sucesso do grupo *As Frenéticas*⁴¹.

As 9 faixas que compreendem o LP possuem melodias e temas diversos. Seguindo a temática principal de *Refavela*, de valorização a identidade afro, tem a canção *Sarará Miolo*, de ritmo dançante que aborda a afirmação e aceitação da afrodescendência, e *Logunedé* com um som mais introspectivo e letra associada ao Candomblé. *Tradição* era de 1973 e *Marina* é uma versão para a canção de Dorival Caymmi. *Rebento* seria a faixa-título do álbum, porém Gil acabou desistindo da ideia e *Toda Menina Baiana* era uma homenagem à sua filha Nara Gil, e foi composta em Salvador antes da viagem para os Estados Unidos. *Super-homem – A canção* foi inspirada em um diálogo com Caetano Veloso sobre o filme *Superman*, gerou repercussão, pois foi compreendida como uma apologia ao “homossexualismo”⁴² (GIL e RENNÓ, 2003, p. 267-268).

Selecionamos duas canções deste álbum para analisarmos, *Realce* e *Não chore mais (No woman, no cry)*, pois acreditamos que ambas fornecem perspectivas de Gil distintas quanto ao panorama político e social do fim dos anos 1970.

Realce é a faixa que abre o LP homônimo, possui 4:42 minutos de duração, seu instrumental tem como pontos marcantes o som da guitarra tocada por Perinho Santana e Steve Lukather, guitarrista da banda de *rock* estadunidense *Toto*, assim como o contrabaixo de Bob Kloud, sendo uma das marcas da canção a participação de diversos músicos estrangeiros na gravação. Segue abaixo a letra:

Não se incomode
O que a gente pode, pode
O que a gente não pode, explodirá
A força é bruta
E a fonte da força é neutra

⁴¹Stênio Rodrigues demonstra por meio do grupo *As Frenéticas* como a *disco music* no Brasil constituiu um importante nicho comercial ao mercado fonográfico do fim dos anos 1970, relacionando-se diretamente com o campo da moda, em que as indumentárias tinham como características as cores brilhantes e a extravagância. O estilo *Disco Music* teve um alcance de público ainda maior com o sucesso da telenovela da Rede Globo *Dancin' Days* exibida entre 1978 e 1979 (RODRIGUES, 2014, p. 68-71).

⁴²Compreendemos o desuso deste termo e que simboliza uma forma preconceituosa para referir-se à homossexualidade, porém, mantivemos para denotar justamente este aspecto, que era presente na menção as relações homoafetivas naquele período.

E de repente a gente poderá

Realce, realce
Quanto mais purpurina, melhor
Realce, realce
Com a cor do veludo
Com amor, com tudo
De real teor de beleza

Não se impaciente
O que a gente sente, sente
Ainda que não se tente, afetará
O afeto é fogo
E o modo do fogo é quente
E de repente a gente queimará

Realce, realce
Quanto mais parafina, melhor
Realce, realce
Com a cor do veludo
Com amor, com tudo
De real teor de beleza

Não desespere
Quando a vida fere, fere
E nenhum mágico interferirá
Se a vida fere
Como a sensação do brilho
De repente a gente brilhará

Realce, realce
Quanto mais serpentina, melhor
Realce, realce
Com a cor do veludo
Com amor, com tudo
De real teor de beleza⁴³

A canção é a que mais se aproxima de uma sonoridade semelhante a *Disco Music*, e a letra foi associada por alguns críticos a aspectos relacionados a este estilo musical, como as vestimentas, o ambiente e estilo de vida voltado ao noturno, uma música que teria um caráter mais dançante do que introspectivo. Entretanto, Gil discorda de tal visão, dizendo que era preciso defender a sua canção deste único significado:

Por causa dos questionamentos com relação ao seu significado – a

⁴³GIL, G. *Realce*. In.: *Realce*. Rio de Janeiro: WEA, 1979. LP-1979; CD-2002. Faixa 1. A música pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=JY3VpB7OjRE>.

imputação de uma minoridade que ela teria dentro de minha obra, já que representaria uma escorregadela na facilidade do efeito pop-, a necessidade, que eu sinto, de fazer a defesa de uma canção que tem para mim um sentido profundo no meu trabalho e no processo de aprendizado que eu coloco como dado essencial da minha relação com o fato de fazer canções – de dizer coisas através de canções populares (GIL e RENNO, 2003, p. 264).

A crítica do jornalista Nelson Motta em 1979 sobre a canção, faz com que a defesa de Gil acima faça sentido. Segundo Motta, *Realce* traz o som de um movimento sem força naquele período e, mais do que isso, de um estilo musical vazio

“Realce” é talvez uma exacerbação da discoteca, um toque de recolher. É flagrantemente irada e sua letra ameaçadora mesmo quando diz “o que a gente pode, pode/ o que a gente não pode explodirá/ a força é bruta/ a fonte da força é neutra/ e de repente a gente...poderá.” Usar algum objeto da sociedade de consumo e recriá-lo criticamente é um dos pontos de apoio de todo o movimento *pop* que os artistas plásticos americanos iniciaram: um dos mais contundentes “tributos” à sociedade do vácuo, do consumo compulsivo e do movimento. O “Realce” de Gil se parece com esses artistas *pop* (*O Globo – Domingo*, 26 ago. 1979, p. 6).

Ainda mais densa é a crítica de José Ramos Tinhorão sobre o álbum no *Jornal do Brasil*. Para ele, o trabalho como um todo era um simples produto internacionalizado, especificamente americanizado, sendo a música *Realce* o exemplo disto: “De fato, a própria música *Realce*, que dá título ao LP, não passa de uma música de som internacional, inclusive pelos efeitos vocais empregados pelo cantor-compositor” (*Jornal do Brasil – Caderno B*, 23 ago. 1979, p. 7).

A defesa de Gil quanto à sua canção tem como base expor que além do atrelamento à música *Disco* e *Pop*, ela abordava também temas como as práticas meditativas orientais como o *wu wei*, já presente em outras canções suas, questões sobre a ligação entre humanidade e natureza, e sobre a forma como as pessoas se relacionam e lidam com diferentes tipos de sentimentos e afetos. Segundo Gil trata-se de uma canção, assim como outras de sua autoria, em que se relacionam aspectos orientais e ocidentais, em que está presente a “maré rasa da efervescência disco e o poço fundo da contemplação espiritual” (GIL e RENNO, 2003, p. 264-265).

Da longa explicação de Gil sobre *Realce*, salientamos dois aspectos, os quais acreditamos serem importantes para a nossa análise. O primeiro são as

possibilidades que o compositor fornece para entender a composição, dizendo que é “ambiciosa e carregada de significados embutidos que vão sendo descobertos, como, na cebola, as camadas por debaixo das camadas”. E o segundo refere-se a um aspecto de denotar e valorizar os indivíduos em meio às multidões urbanas:

A letra parte de um escopo geral que é falar do que, à época, eu chamava de ‘salário mínimo de cintilância a que têm direito todos os anônimos’ – nos terminais de metrô, nas arquibancadas dos estádios, nas discotecas. Esse lado Saturday Night Fever está propositalmente explicitado nos três pseudo-refrões, que funcionam para reiterar a macdonaldização da vida cotidiana nas grandes cidades, mas também para dar-lhe uma qualificação de profundidade que necessariamente também existe nessas coisas tão associadas à superficialidade (GIL e RENNÓ, 2003, p. 264).

O “Salário mínimo de cintilância a que tem direito todos os anônimos” é um trecho do “Manifesto Realce”, que assim como o manifesto de *Refavela* está presente no encarte do álbum:

Realce, uma maneira de dizer
a luz geral.
Denominar o brilho anônimo,
como um salário mínimo
de cintilância
a que todos tivessem direito.
Como a noite de discoteque
após o dia de trabalho.
Realce, uma maneira de dizer
o bem-estar.
Denominar o prazer coletivo,
o êxtase do simples
caminhar contra o vento
de qualquer um.
Como o domingo de futebol
após a semana da fábrica.
Realce, uma maneira de dizer
o Deus louvar.
Denominar o santo sem altar,
como nos templos profanos
dos terminais de trens e aviões,
onde todos estão pra nada,
indo ou vindo para tanta coisa.
Realce, cada um por si,
Deus por todos

É por meio das discotecas, com as pessoas vestindo suas melhores roupas, buscando por meio da indumentária e maquiagens diferenciar-se da multidão,

depois de um dia cansativo de trabalho, que Gil pretende demonstrar este processo de individuação. Neste sentido é interessante a analogia que Gil estabelece da sua obra com o filme *Saturday Night Fever (Os embalos de sábado à noite)* de 1977. Além de o filme ter como tema o ambiente da *disco music*, o aspecto da busca pela “cintilância” dos indivíduos emana em diversos trechos, como na cena inicial, em que o personagem Tony Madero interpretado por John Travolta, anda no pobre bairro do Brooklyn em New York, tendo como fundo musical a canção *Stayin’ Alive* do grupo *Bee Gees*, vestido com roupas associadas ao ambiente das discotecas, porém, na cena é dia e Tony está realizando atividades corriqueiras, trabalhando em uma loja de tintas.

O ambiente noturno suscita a ideia de lazer, prazer e também de uma certa libertinagem e licenciosidade, neste sentido a música provocou alguma polêmica no período em que foi lançada, principalmente no trecho:

Não desespere
Quando a vida fere, fere
E nenhum mágico interferirá
Se a vida fere
Como a sensação do brilho
De repente a gente brilhará

Segundo Gil, o termo “brilho” foi acusado de referir-se à cocaína, o que ele nega não sem refutar totalmente, associando-a uma ideia de hedonismo, onde a cocaína faria parte do mundo da *disco music*. Se as opiniões de Gil quanto ao governo criavam um certo desafeto com setores da sociedade voltados ao pensamento de esquerda ou liberais, como abordamos anteriormente, este Gil propenso a expor pontos como o prazer sem culpas, a exaltação das individualidades como algo essencial em uma sociedade, também suscitou opiniões diversas e contundentes, como a de um leitor do *Jornal do Brasil* criticando o periódico quanto às matérias com o músico baiano:

Quero lavar meu veemente protesto (...) contra a constante publicação de entrevistas, como a que ocorreu em 29 de junho, no Caderno B e agora repetido dia 9, com essa figura repelente que acode pela alcunha de Gilberto Gil. Trata-se de querer valorizar um indivíduo que, na realidade, não passa de um toxicômano, por sentença judicial, além de travesti, o qual já foi afastado pelo nosso governo, da sociedade brasileira, por ser nocivo aos bons costumes. (...) É um escárnio publicar pensamentos dessa figura ridícula (*Jornal*

do Brasil – Caderno B, 04 ago. 1979, p. 2).

Na continuação do texto, este leitor ampliava suas ofensas a outros artistas, no caso os integrantes do grupo Doce Bárbaros, Caetano Veloso, Maria Bethânia (a quem denomina como lesbiana) e Gal Costa, chamando-os de “artistas medíocres e depravados”. Porém algumas edições depois, um outro leitor na sessão Cartas, realiza uma crítica ao periódico por ter publicado as ofensas á Gil e defende o artista:

Gostaria de manifestar meu mais veemente protesto pela maneira torpe e inqualificada com que usou desta franquia um infelizmente colega de espaço. A carta dirigida em termos pessoais no último sábado (4/8/79) à figura de Gilberto Gil, de resto um dos nossos notáveis cantadores e mais afinado poeta, não poderia jamais contar com a liberalidade com que foi acolhida (*Jornal do Brasil – Caderno B*, 07 ago. 1979, p. 2).

A opinião do primeiro leitor nos auxilia a compreendermos como esta perspectiva de Gilberto Gil na canção *Realce* causava uma certa irritação em parte da população. No ataque ao músico destacam-se termos homofóbicos, como “travesti” para Gil e “lesbiana” para Maria Bethânia, esta fúria transcendia a figura de Gil, e poderia relacionar-se com uma parcela da população descontente com algumas práticas mais libertárias quanto a individualidade que emanava no país.

Ressaltamos novamente o papel da contracultura brasileira, em que o grupo Doces Bárbaros possuía forte simbologia, suas músicas, assim como, as performances no palco, remetiam às questões raciais, sexuais e também religiosas, e que tinha como principal público a juventude de classe média brasileira, sobretudo urbana, que era contrária ao regime ditatorial e a cultura de consumo extremo, que ganhou força no início dos anos 1970 com o chamado milagre econômico (DUNN, 2009, p. 202-205). Sendo assim, representantes da contracultura, como os Doces Bárbaros, irritavam setores mais conservadores da sociedade brasileira, em que talvez o leitor do jornal compactuasse dessas ideias.

Figura 16 – Doces Bárbaros se apresentando em 1976 (Da esquerda para a direita: Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gal Costa)



Fonte: <http://revistadecinema.com.br/2021/03/festival-e-tudo-verdade-realiza-edicao-online-e-homenageia-caetano-veloso/>

Com a gradativa diminuição do aparato repressivo da ditadura no Brasil, O fim dos anos 1970 marca um movimento de maior liberdade sexual, exemplificado na criação do grupo Somos em 1978, uma das primeiras entidades organizadas do movimento LGBT, assim como a edição inaugural do jornal *Lampião da Esquina*, também em 1978, com conteúdo dedicado ao público LGBT. O historiador James Green, que fez parte do grupo Somos, comentou sobre as diversas dificuldades que os integrantes tiveram para organizarem e exporem as pautas de entidade frente à perseguição do aparato repressivo do estado e da carga de preconceito advinda de alguns setores da sociedade na época. Entretanto, ele observa que o surgimento do Somos foi possível principalmente devido a luta dos integrantes e ao contexto político e social mais favorável do período da abertura, sendo possível verificar uma dose de esperança em tempos mais amenos no editorial da primeira edição do jornal *Lampião da Esquina*:

Brasil, março de 1978. Ventos favoráveis sopram no rumo, de uma certa liberalização do quadro nacional: em ano eleitoral a imprensa noticia a promessa de um Executivo menos rígido, fala-se da criação de novos partidos políticos, de anistia, de uma investigação das alternativas propostas faz até com que se fareje uma "abertura" do discurso brasileiro (GREEN, 2018, p. 177 – 185).

Essa aura libertária, quanto as questões envolvendo sexualidade, parecem serem transmitidas na canção por meio dos versos abaixo:

Realce, realce
 Quanto mais purpurina, melhor
 Realce, realce
 Com a cor do veludo
 Com amor, com tudo
 De real teor de beleza

Realce com os seus termos como “veludo”, “purpurina”, “serpentina”, “brilho”, “afeto” e “fogo” remetem à ideia de liberdade. Esta perspectiva de Gil teve um alcance sobre um novo público jovem do fim dos anos 1970, que se diferenciava daquele do fim dos anos 1960, que aparece expresso em matéria da revista *Manchete* referente a um show da turnê do álbum no Rio de Janeiro, assinada por João Albuquerque:

Todos bem jovens como a maioria da plateia (...). Um pessoal com duas principais preocupações na vida: o vestibular e o alistamento militar. A garotada bebe tudo o que Gil diz e fala, ri quando ele ri, balança a cabeça para cima e para baixo quando ele pergunta, mas, não é? Muita gente que estava com Gil desde os primeiros festivais abandonou-o quando sua música passou a ser mais uma coisa de dançar, as letras perdendo um pouco das características clássicas de uma letra para se transformar em sons puros, em ritmo. Mas Gil parece não se importar com isso, está feliz com sua nova plateia, uma garotada ligada e esperta (*Manchete*, 08 set. 1979, p.130).

A juventude dos tempos da abertura possuía aspectos dos anos culturais relacionados à esquerda dos anos 1960 quanto a um engajamento as pautas sociais e políticas, porém entendia que o prazer não era incompatível com a resistência e que demonstrar essa liberdade, principalmente por meio do próprio corpo, seria uma forma de resistir diante o regime ditatorial (NAPOLITANO, p. 316-317, 2017). Neste sentido, torna-se interessante a matéria de João Albuquerque abordando uma mudança do público dos shows, e que talvez Gil, por questões comerciais ou de outra natureza, tenha compreendido a necessidade de repensar a forma de se comunicar em suas canções com uma nova geração, o que seria uma tônica em sua carreira também nos anos 1980, quando muitas de suas canções flertaram com o *pop/rock*.

Por mais que *Realce* possa indicar a visão de Gil quanto a algum sopro de liberdade, o clima de repressão ditatorial se fazia presente, a distensão promovida durante o governo Geisel, iniciando a volta à democracia de forma lenta e gradual,

criou um clima tenso dentro das forças armadas e fora delas, em que grupos contrários ao projeto de distensão ecoavam tanto dentro dos quartéis como em meios civis (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 335-336). Portanto, talvez a letra da canção, seja uma forma de Gil expressar a possibilidade de poder projetar tempos mais leves em um período próximo no país, do que realmente “retratar” um sentimento daquele período.

Se *Realce* nos traz alguma perspectiva quanto a ares democráticos e libertários do fim dos anos 1970, a canção *Não chore mais* nos fornece uma visão um pouco distinta sobre o mesmo período. *Não chore mais* é a nona e última faixa do LP, tem duração de 4:34 minutos, e é uma adaptação de *No woman no cry*⁴⁴ composta por Vincent Ford e que fez sucesso na voz do músico jamaicano Bob Marley, principalmente em sua versão ao vivo de 1975. Antes de estar presente em *Realce*, a canção foi lançada por Gil em compacto simples em maio de 1979, tendo a canção *Macapá* como lado B. *Não chore mais* foi um dos maiores sucessos comerciais na carreira de Gil, alcançando a maior vendagem de um compacto simples no Brasil naquele ano, e, segundo Gil, só foi incluída no álbum devido a este impacto comercial⁴⁵.

Diferente da versão de Marley, em que a percussão e guitarra possuem relevância, no instrumental da canção destacam-se o arranjo de cordas e o som do piano de Lincoln Olivetti, que proporcionam uma sensação de tristeza e nostalgia. Abaixo a letra da canção:

Bem que eu me lembro
 Da gente sentado ali
 Na grama do aterro, sob o sol
 Ob-observando hipócritas
 Disfarçados, rodando ao redor
 Amigos presos
 Amigos sumindo assim
 Pra nunca mais
 Tais recordações
 Retratos do mal em si
 Melhor é deixar prá trás
 Não, não chore mais
 Não, não chore mais
 Bem que eu me lembro

⁴⁴Marley, Bob. *No Woman no cry*. In: *Bob Marley and The Wailers - Live!*. London: *Island Records*. 1975. LP-1975. Faixa 5. A música pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=2JZetjkhYQ>.

⁴⁵GIL, Gilberto in: FROES, Marcelo. Encarte da reedição em CD de 2002 do álbum *Realce*. 2002.

Da gente sentado ali
 Na grama do aterro, sob o céu
 Ob-observando estrelas
 Junto à fogueirinha de papel
 Quentar o frio
 Requentar o pão
 E comer com você
 Os pés, de manhã, pisar o chão
 Eu sei a barra de viver
 Mas se Deus quiser
 Tudo, tudo, tudo vai dar pé
 Tudo, tudo, tudo vai dar pé
 Tudo, tudo, tudo vai dar pé
 Tudo, tudo, tudo vai dar pé
 Não, não chore mais
 Não, não chore mais⁴⁶

Segundo Gil, a ideia de fazer a canção surgiu quando escutou uma versão do músico jamaicano Jimmy Cliff para *No Woman no cry*, em uma praia na cidade de São Luís no Maranhão e os primeiros versos foram escritos no ano de 1976. O produtor do álbum Marco Mazzola, cita que a canção também estava relacionada a um desejo de Gil em conseguir um disco de ouro, e que ao escutar Gil tocando a canção, percebeu ali uma oportunidade para concretizar esse desejo⁴⁷.

Assim como em outras canções, como *Refavela*, *Não chore mais* também faz uma releitura e apropriação de um contexto de outro país para o Brasil. Gil disse que, foi por meio das cenas de repressão aos rastafaris quanto ao uso da cannabis⁴⁸, que ele buscou o cenário brasileiro. Sobre essa analogia Jamaica – Brasil:

No Woman, No Cry retratava o convívio diário de rastafaris no ‘government yard’ (área governamental) em Trenchtown, e a perseguição policial, provavelmente ligada à questão da droga (maconha), que eles sofriam. Esta situação eu quis transportar para o parque do Aterro, no Rio de Janeiro, também um parque público, onde localizei policiais em vigília e hippies em rodinhas, tocando violão e puxando fumo, como eu costumava vê-los de noite na cidade (GIL e RENNÓ, 2003, p. 243).

⁴⁶GIL, G. *Não chore mais (No Woman no cry)*. In.: *Realce*. Rio de Janeiro: WEA, 1979. LP-1979; CD-2002. Faixa 9. A música pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ws6qN3zgPAg>.

⁴⁷GIL, Gilberto. Programa *O som do vinil*. Canal Brasil (2011). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU&t=26s. Acesso em: Abr. 2021.

⁴⁸Rabelo (2006, p. 417) expõe que durante a década de 1970 o governo jamaicano com apoio do governo estadunidense tomou medidas mais duras quanto ao tráfico de cannabis, assim como, uma maior proibição do uso da maconha. Os grupos rastafaris que utilizavam a erva para práticas ritualísticas, foram um dos grupos mais atingidos dentro deste contexto.

O trecho da canção que exemplifica essa conexão Jamaica-Brasil citada acima refere-se na canção de Ford: *I remember when we used to sit, in the government yard in Trenchtown, Ob-observing the hypocrites As they would mingle with the good people we meet* em que Gil substitui na sua versão *Trenchtown* (região pobre da capital jamaicana *Kingston*) pelo parque do Aterro no Rio de Janeiro:

Bem que eu me lembro
Da gente sentado ali
Na grama do aterro, sob o sol
Ob-observando hipócritas
Disfarçados, rodando ao redor.

Amigos presos
Amigos sumindo assim
Pra nunca mais
Tais recordações
Retratos do mal em si
Melhor é deixar prá trás
Não, não chore mais
Não, não chore mais

É por meio da questão do uso da cannabis que Gil explora o assunto em parte da canção, algo que vivenciou intensamente no episódio da prisão em Florianópolis em 1976 que fez com que parte da imprensa e da sociedade em geral criasse um estigma sobre sua pessoa, como na opinião do leitor do *Jornal do Brasil* citado anteriormente, que o denomina “toxicômano”.

O termo toxicômano também está presente no documento confidencial do CISA sobre o grupo Doces Bárbaros, no documento que era confidencial na época, em que transparece a irritação dos membros do órgão quanto às autoridades jurídicas de Florianópolis, que alteraram a pena de Gil de prisão por posse de maconha em 1976, para internação compulsória e tratamento ambulatorial, o que significava que ele tinha condições de locomover-se da capital catarinense ao Rio de Janeiro, onde residia. No documento é possível verificar uma descrição de Gil e dos demais componentes do grupo Doces Bárbaros que se assemelha ao do leitor do *Jornal do Brasil*: “Como é de conhecimento, o referido cantor é contumaz, e o conjunto epigrafado é composto de toxicômanos, lésbicas e pederastas, além de participantes das esquerdas” (BRASIL, 1976).

A estrofe da canção também nos proporciona uma perspectiva sobre outra questão, exposta no verso “Observando hipócritas, disfarçados, rondando ao redor”, em que podemos associar às práticas de controle e espionagem da SNI, em que os informantes tinham um papel importante. Segundo a historiadora Marionilde Brepohl, haviam níveis quanto a estes informantes, classificados como A, B, C, D, E e F, tal classificação estava relacionada a confiabilidade das informações, sendo os grupos A, B e C geralmente compostos por militares que se infiltravam à paisana, e que possuíam informações mais confiáveis. Brepohl destaca que os informantes classificados como D, E e F geralmente eram civis que não possuíam ligações diretas com o governo ditatorial. Muitos deles realizavam o trabalho por convicção ideológica no regime ou por medo de terem suas vidas destruídas por subversivos comunistas⁴⁹ (BREPOHL, 1997, p. 2-3,).

A canção esteve associada ao movimento em prol da anistia⁵⁰ dos exilados e presos políticos da ditadura civil-militar, que ocorreu no ano de 1979, segundo o jornal *O Estado de São Paulo* “reconhecida como um dos “hinos da anistia”, que são constantemente executadas nas rádios”. Porém, Gil em 1979, disse que a música não foi concebida pensando no movimento em si, pois foi feita:

Numa época que nem se sonhava com anistia (...) O que aconteceu foi uma dessas coincidências históricas. É que havia chegado uma hora que a versão seria bem adequada ao momento político. Nada foi intencional. Eu não fiz a letra pensando em anistia (*O Estado de São Paulo*, 04 ago. 1979, p. 19).

A pesquisadora Rafaela Lunardi aponta que artistas como Gil, Gonzaguinha, Ivan Lins, Chico Buarque, Clara Nunes dentre outros, participaram de campanhas em prol da anistia, inclusive realizando apresentações para apoiar a causa. Muitos destes artistas abordavam por meio de canções do período, um sentimento de pesar, de privação de liberdade, mas também de esperança quanto a um futuro,

⁴⁹Brepohl aborda como o regime ditatorial soube implantar em parte da população uma imagem dos sujeitos subversivos, com divulgação de panfletos, cartilhas em que incitava a população em desconfiar, questionar, pessoas que segundo os parâmetros do regime, possuíam atitudes consideradas perigosas (BREPOHL, 1997, p. 5-7).

⁵⁰A Lei 6.683/79, denominada como Lei da Anistia, foi sancionada pelo Presidente Figueiredo em 28 de agosto de 1979, e não atendia totalmente o interesse dos diversos movimentos civis que lutavam para que fosse “ampla, geral e irrestrita”, pois não contemplava os presos que participaram da luta armada ou de atos considerados terroristas, como assaltos a bancos e sequestros. A anistia aprovada nos moldes do governo junto com a volta do pluripartidarismo em 1979, serviram para conter e dividir a oposição, procedendo com a abertura lenta e gradual proposta pelo regime (LUNARDI, 2016, p. 246-249).

essas obras musicais

Carregavam consigo uma crença no futuro, apesar das dificuldades do tempo presente. Na época, os temas do encontro e da esperança, como “educação política e sentimental da cidadania e do consumidor cultural que se supunha crítico ao regime [...]”, superavam os da solidão e da repressão, ao mesmo tempo em que havia a sublimação da liberdade e do trauma da repressão do início da década de 1970 (LUNARDI, 2016, p. 50).

Assim, Gil pode não ter feito a sua versão pensando no movimento da anistia, como alega, mas a canção foi lançada em um momento em que a temática encontrava ressonância no contexto social e político do país, tendo, o próprio autor da canção participado de eventos de apoio ao movimento.

Não chore mais tem um tom de lamento quanto as perseguições, exílios e episódios repressivos durante o período ditatorial até aquele momento, assim como, também busca apontar para um futuro melhor, expressos nos versos abaixo: “Mas se Deus quiser, tudo, tudo, tudo vai dar pé”. Lunardi, denomina algumas canções da MPB deste período como “canções da abertura”⁵¹, dentre elas *Não chore mais* de Gil.

Ambas as canções analisadas do álbum *Realce* nos proporcionam visões diferentes de Gilberto Gil quanto ao fim dos anos 1970 no Brasil. Se a canção homônima ao título do LP traz um relativo ar de leveza, de uma sociedade em que as liberdades individuais floresciam de forma tímida, ou de uma projeção dessa liberdade de forma mais ampla em meio ao temor e a imprevisibilidade do que poderia ocorrer quanto ao regime ditatorial, *Não chore mais* nos transmite uma mensagem contrastante, apresentando uma forma de expor as marcas de anos de repressão, de um indivíduo que viveu intensamente aqueles anos sob um regime ditatorial. Mas ambas encontram um ponto de consonância, a visão de Gil de esperança de um futuro próximo sem a violência e repressão do estado ditatorial.

⁵¹A autora destaca em sua pesquisa as canções *Meu caro amigo* e *Fantasia* de Chico Buarque, *Aos nossos filhos* de Ivan Lins, e *O bêbado e a equilibrista* de Aldir Blanc e João Bosco interpretada por Elis Regina, esta última, considerada o principal tema quanto ao movimento da anistia, entre outras obras musicais (LUNARDI, 2016, p. 274-288).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um artista dinâmico, talvez possamos tentar definir Gilberto Gil com este termo, e isso transparece nas suas obras musicais compostas em gêneros distintos, assim como em suas opiniões e visões, que muitas vezes causaram e ainda causam repercussões. Um artista que viveu parte de sua vida profissional durante a ditadura militar no Brasil, sendo alvo da censura e exilado, mas que também participou de eventos representando este mesmo governo ditatorial (no caso o FESTAC de 1977) e que chegou até a definir um dos presidentes militares como uma pessoa simpática e agradável.

Por meio dos trabalhos acadêmicos sobre Gilberto Gil que foram realizados até o momento, alguns deles analisados no capítulo 1 foi possível compreender um pouco essa multiplicidade de facetas do nosso personagem. Este aspecto também é visível na Trilogia Re, e foi um dos pontos que nos levou a realizar esta pesquisa nos três álbuns *Refazenda*, *Refavela* e *Realce*. Nestes trabalhos de Gil existem pontos em comum, por exemplo, canções ligadas a religiosidade, porém, cada álbum possui um grande tema específico. Neles as canções analisadas permitem compreender a percepção de Gil quanto a um Brasil que passava por mudanças, como o processo de urbanização intenso, com cidades como São Paulo e Rio de Janeiro recebendo um contingente maior de pessoas vindas das áreas rurais do país, sobretudo do Nordeste, atraídas por melhores oportunidades de vida nas grandes metrópoles. Deste processo, estavam presentes as marcas, como a ampliação das favelas, e como as pessoas desses locais buscavam por meio da dança, da música e até pela indumentária apartar-se do estigma da miséria, ainda que esta fosse uma constante na vida de muitos.

O rural não passou despercebido a Gil e ele, na sua visão, se entrelaçava com o urbano, por meio de um processo de modernização da produção, e também de emancipação dos habitantes destes locais, que antes eram vistos na representação do Jeca Tatu, mas agora eram o Jeca Total, presente no Senado, no Congresso e nas telas da televisão. Gil aponta para um campo que começava a perder a imagem referendada pelo bucolismo, e se interseccionava com características do meio urbano, como a aceleração do tempo e a tecnologia.

Gil parece transmitir alguns aspectos de um Brasil que seguia por um caminho que poderia levar a tempos de maior democracia e liberdade, ou ao menos

fornecia esperança para tal, eram os anos da abertura lenta e gradual proposta pelo regime militar. Como sabemos, as pessoas vivenciam a história com imprevisibilidade, e como Gil não possuía uma bola de cristal ou algo do tipo, para saber o futuro, podia imaginar e projetar tempos mais amenos. Se em algumas letras, como *Realce* nos proporcionam essa projeção e talvez até alguma sensação de leveza daquele momento, o sentimento de medo e temor é perceptível em *Aqui e agora* e *Não chore mais*. Por mais que tais canções possuíssem melodias que remontam a uma sensação de paz e tranquilidade, suas letras nos fornecem um Gilberto Gil pensativo e reflexivo e ciente da imprevisibilidade de se viver em um regime autoritário e ditatorial.

Em síntese procuramos demonstrar por meio de algumas canções da Trilogia Re de Gilberto Gil alguns pontos da sociedade brasileira do fim dos anos 1970, de um país que vivenciava uma ditadura que àquela altura apresentava certos sinais de desgaste, mas que também emanava, de uma parte da sociedade, alguma resistência e anseios por liberdade, exemplificados nos movimentos da contracultura, dos primeiros movimentos organizados quanto a causa LGBT e no movimento Black Rio.

Analisar obras musicais é uma tarefa árdua para os pesquisadores da área de História, como explicamos na introdução desta pesquisa, pois exige a compreensão de códigos e leituras que são específicas do campo musical, para as quais explicitamos não possuir instrumentos para realizar, o que nos fez optar pela análise da poética das composições, ainda que tenhamos buscado salientar alguns pontos sobre o instrumental de cada canção analisada. Um segundo ponto ausente da nossa pesquisa refere-se à análise quanto as *performances* de palco de Gil e a recepção das plateias que as escutaram no período em que foram lançadas.

A vasta obra musical de Gilberto Gil com mais de 50 anos de carreira, possui muito ainda a ser pesquisada por interessados das mais diversas áreas, que estejam em busca de conhecer tanto a obra musical em si, como todos os demais aspectos e contextos que a circundam. O que procuramos fazer nesta dissertação foi dar uma pequena contribuição nesta direção.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Durval. O rapto do Sertão: a captura do conceito de Sertão pelo Discurso regionalista nordestino. **Observatório Itaú Cultural**, v. 25, p. 21-35, 2019.

ALMEIDA, Maria; WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *In*: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 319-410.

ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia pau lista (1954-1977). **Contemporânea**, v. 2, n. 2, p. 439-463, jul.-dez. 2012.

ALVES, Amanda. **O poder negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)**. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Maringá, 2010.

BARROS, José D`Assunção. Campo da história – a partilha do saber histórico na historiografia contemporânea. **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História**. Londrina, 2005.

BHABBA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOMENY, Helena; JOSIOWICZ, Alejandra. O exílio de Darcy Ribeiro e Ángel Rama: intelectuais, cultura e política na América Latina. **Interseções**. v. 19 n. 2, p. 320-346, dez. 2017.

BREPOHL, Marionilde. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. **Revista brasileira de História**, v. 17, n. 34, p. 1-8, 1997.

BRUM, Mario. Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos grandes eventos. **O social em questão**, a. 16, n. 29, p. 179-208, 2013.

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

CAMPOS, Paulo Mariano Eulálio. **Estetizar a política e politizar a estética: As tensões entre arte e práxis político-social na obra e na ação política de Gilberto Gil**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CARNEIRO, Maria. Ruralidade: novas identidades em construção. **Anais do XXXV Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia e Economia Rural**. Brasília: Sociedade Brasileira de Economia e Sociologia Rural, 1997, p. 53-75.

CARRERI, Marcio Luiz. **UTOPIA NO FRONT: História e Filosofia em Oswald de Andrade 1945-1954**. 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003.

CARVALHO, Pedro Henrique Varoni. **A voz que canta na voz que fala: Poética e política na trajetória de Gilberto Gil**. 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários: O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, Eliane. **Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

DREIFUSS, René. **1964: A conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe**. Petrópolis: Vozes, 1981.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FANTINI, Débora Dutra. **“O negro é a soma de todas as cores”: A construção da africanidade na trajetória e obra de Gilberto Gil (1942-2008)**. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália Alegoria Alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FERREIRA, Neilane Maria. “Paz e Amor na Era de Aquário: a Contracultura nos Estados Unidos”. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, n. 33, ano 18, p. 68-74, 2006.

FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais**. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (org.). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 167-206.

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

GARCIA, Jonas Bertuol. “Pai e Mãe” de Gilberto Gil: laços entre tradição e modernidade. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. n.3, jan-jun, 2013.

GENTILLI, Victor. O jornalismo brasileiro do AI-5 à distensão: “Milagre econômico”, repressão e censura. **Estudos em jornalismo e mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p.

87-99, 2004.

GIL, Gilberto e ZAPPA, Regina (Org.). **Gilberto bem perto**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2013.

GIL, Gilberto e RENNÓ, Carlos (Org.). **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

GOHL, Jefferson. Sobre um discurso estético da presença negra em Salvador em Pierre Verger e Gilberto Gil. **Revista interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Art & Sensorium**. Curitiba, v. 4, n. 1, p. 57-76, jan.-jun. 2017.

GOMES, Angela de Castro. **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GREEN, James. O grupo Somos, a esquerda e a resistência à ditadura. *In*: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidade: Repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: Eduscar, 2018, p. 177-201.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HAUDENSCHILD, André. Trovadores diaspóricos: tensões civilizatórias entre o sertão e a cidade na Música Popular Brasileira (1964-1985). **Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP**. Franca/SP: ANPUH-SP, 2016. v. 1. p. 1-15.

KOPP, Juliana Borges; ALBINATI, Mariana Luscher. Políticas culturais de Salvador na gestão Mário Kertész (1986 A 1989). **Anais do I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura ENECULT**. 2005.

LARA, Silvia. História Cultural e História Social. **Diálogos**, UEM, v. 1, n. 1, p. 25-32. 1997.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.

LUNARDI, Rafaela. **Preparando a tinta, enfeitando a praça: O papel da MPB na “Abertura política” brasileira (1977-1984)**. 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MATHIAS, Suzeley. **Distensão no Brasil: O projeto militar (1973-1979)**. Campinas: Papyrus, 1995.

MORAES, José Geraldo. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221. 2000.

NACKED, Rafaela Capelossa. **Chocolate e mel: negritude, antirrascismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Coração civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

NOGUCHI, Liza. **Música gráfica: a contribuição do mineiro Hélcio Mário Noguchi ao design gráfico brasileiro por meio da criação de capas de disco para integrantes do Clube da Esquina**. 2021. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

OLIVEIRA, Cauhana. **O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de discos da década de 1970**. 2014. Dissertação (Mestrado em tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PADRÓS, Enrique. Os desafios na produção do conhecimento histórico sob a perspectiva do tempo presente. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 190-223, jan./dez. 2004.

PEREIRA, João; QUEIROZ, Renato. Por onde anda Jeca Tatu? Arcaísmo e modernidade no contexto agrário. **Revista USP**. n. 64, p. 06-13, 2005.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RABELO, Danilo. **Rastafari: identidade e hibridismo cultural na Jamaica (1930-1981)**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, 2006.

RESENDE, Pâmela de Almeida. Da abertura lenta, gradual e segura à anistia ampla, geral e irrestrita: A lógica do dissenso na transição para democracia. **Revista sul-americana de Ciência Política**. Pelotas, v. 2, n. 2, p. 36-46, 2014.

RODRIGUES, Marcella Furtado. **A contracultura no cinema segundo Milos Forman: A partir das análises de *Procura insaciável*, *Um estranho no ninho* e *Hair***. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

_____, Stênio. Prazer em conhecer, somos as tais Frenéticas: Cultura e mercado sobre o fenômeno *Disco Music* do grupo feminino As Frenéticas (1977-1978). **Bilros**. Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 58-78, jul.-dez. 2014.

ROLLEMBERG, Denise. Exílio: refazendo identidades. **História oral**. v. 02, n. 02, p. 39-73, 1999.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993.

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. As políticas culturais brasileiras na contemporaneidade: mudanças institucionais e modelos de agenciamento. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, v. 29, n. 1, p. 199-224, 2014.

SILVA, Samuel. **Memória e Identidade Negra na Obra de Gilberto Gil: 1964-2008**. 2017. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017.

SILVA, Uanderson. **Velhos Caminhos, Novos Destinos: Migrante nordestino na Região Metropolitana de São Paulo**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2008.

STARLING, Heloisa. **Os senhores das gerais: os novos inconfidentes e o golpe de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SUZIGAN, Wilson. Estado e industrialização no Brasil. **Revista de Economia Política**. V. 8, n. 4, p. 5-16, out./dez. 1988.

TELES, Janaina. **Memórias dos cárceres da ditadura: os testemunhos e as lutas dos presos políticos no Brasil**. 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, 2011.

Discografia

GIL, Gilberto. **Refazenda**. Rio de Janeiro: WEA, 1975. LP-1975; CD-2002.

_____. **Refavela**. Rio de Janeiro: WEA, 1977. LP-1977; CD-2002.

_____. **Realce**. Rio de Janeiro: WEA, 1979. LP-1979; CD-2002.

_____. **NightIngle**. Rio de Janeiro: WEA, 1978. LP-1978; CD-2002.

MARLEY, Bob. **Bob Marley and The Wailers - Live!**. London: *Island Records*. 1975. LP-1975.

Fontes documentais

BRASIL. Advocacia Geral da União. **Ação direta de inconstitucionalidade N° 4815**. 25 de novembro de 2013. Disponível em: <http://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=TP&docID=4931899&>. Acesso em: 20 out. 2020.

_____. Ministério da Justiça – Departamento de Polícia Federal. **Parecer de censura N° 7284/75**. 27 ago. 1975.

_____. Ministério da Aeronáutica – Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica. **Dossiê Confidencial – Movimento nacional dos black's – Black Rio e Black São Paulo**. 13 out. 1977.

_____. Ministério da Aeronáutica - Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica. **“Doces Bárbaros”**. 05 out. 1976.

GIL, Gilberto. in: FROES, Marcelo. **Encarte da reedição em CD de 2002 do álbum Refazenda**. 2002.

_____. in: FROES, Marcelo. **Encarte da reedição em CD de 2002 do álbum Refavela**. 2002.

_____. in: FROES, Marcelo. **Encarte da reedição em CD de 2002 do álbum Realce**. 2002.

Jornais e Revistas

ALBUQUERQUE, João. Gilberto Gil – “Meu som está cada vez mais tranquilo”. **Manchete**. Rio de Janeiro, n. 1.429, p. 128-130, 08 set. 1979.

BATISTA, Tarlis. Gilberto Gil – “Eu não sabia que era crime fumar maconha”. **Manchete**. Rio de Janeiro, n. 1.266, p. 24-25, 24 jul. 1976.

GIL, Gilberto. Gil?. [Entrevista concedida a] Isa Cambará. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, n. 17.137, p. 14, 17 jul. 1977.

_____. Gil: Recuso + Aceito = Receita. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, n. 39, p. 6, 19-25 mar. 1979.

_____. Gilberto Gil – A cor negra é um combustível luminoso. [Entrevista concedida a] Ana Maria Bahiana. **O Globo**, Domingo, Rio de Janeiro, n. 15.973, p.1, 10 jul. 1977.

_____. Gil, redizendo. [Entrevista concedida a] Jary Cardoso. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, , n. 17.658, p. 21, 07 ago. 1977

JORNAL DO BRASIL. Gilberto Gil. **Jornal do brasil**, Cartas, n. 118, p.2, 04 ago. 1979.

JORNAL DO BRASIL. Gilberto Gil. **Jornal do brasil**, Cartas, n. 121, p.2, 07 ago. 1979.

MOTTA, Nelson. Ética e dialética racial e sexual no “Realce” de Gilberto Gil: chega de disco e viva a mulher. **O Globo**, Domingo, n. 16.747, p.6, 26 ago. 1979.

MOURA, Roberto. Gilberto Gil – Refavela. **O Pasquim**. Pasquim ti ouve, Rio de Janeiro, n. 425, p. 21, 19–25 ago. 1977.

TINHORÃO, José. Realce traz de volta o internacional Gilberto Gil (“Oh, yeah!”). **Jornal do Brasil**. Caderno B, n. 137, p.7, 23 ago. 1979.

Sites consultados

ABRAMUS. **VINIL E CD: AS VOLTAS QUE OS DISCOS DÃO**. ABRAMUS.

Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/16222/vinil-e-cd-as-voltas-que-os-discos-dao/>. Acesso em: mai. 2021.

ALBUQUERQUE, Carlos; LICHOTE, Leonardo. **Artistas reagem à proposta do grupo Procure Saber**. O Globo. Cultura. 11 out. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artistas-reagem-proposta-do-grupo-procure-saber-10331071>. Acesso em: 22 out. 2020.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA BRASILEIRA. **Mazzola**. 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/mazzola-2/dados-artisticos>. Acesso em: jan. 2021.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil e a Trilogia Re (Refazenda, Refavela e Realce)**. Programa O som do vinil com Charles Gavin. Canal Brasil. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU&t=26s. Acesso em: Jan. 2021.

_____. **Festival Mundial de Arte e Cultura Negra**. Tv Cultura – SP. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sfOHLa98Rw>. Acesso em: Fev. 2021.

GONZATTO, Marcelo. **Artistas lideram movimento que restringe publicação de biografias**. GauchaZH. Cultura e Lazer. 10 out. 2013. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/10/artistas-lideram-movimento-que-restringe-publicacao-de-biografias-4295882.html>. Acesso em: 21 out. 2020.

GRAGNANI, Juliana. **Gil e Caetano se juntam a Roberto Carlos contra biografias não autorizadas**. Folha de São Paulo. Ilustrada. 05 out. 2013. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1352167-gil-e-caetano-se-juntam-a-roberto-carlos-contrabiografias-nao-autorizadas.shtml>. Acesso em: 21 out. 2010.

NORMAN SEEFF. **Norman Seeff**. 2021. Disponível em: <http://normanseeff.com/>. Acesso em: abr. 2021.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **'Rato Miúdo', faixa censurada de Gilberto Gil, é liberada depois de 41 anos**. 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,rato-miudo-faixa-censurada-de-gilberto-gil-e-liberada-depois-de-41-anos,10000082960>>. Acesso em: 20 out. 2020.

PONTES, Fernanda. **Gilberto Gil deixa o Procure Saber**. O Globo. 14 abr. 2017. Online. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/gilberto-gil-deixa-o-procure-saber.html>>. Acesso em: 21. Out. 2020.

RAMALHO, Renan. **STF decide liberar publicação de biografias sem autorização prévia**. G1. Pop & Arte. 10 jun. 2015. Online. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/06/stf-decide-liberar-publicacao-de-biografias-sem-autorizacao-previa.html>>. Acesso em: 21 out. 2020.

SIMÕES, Eduardo. **Acordo proíbe livro sobre Roberto Carlos**. Folha de São

Paulo. Ilustrada. 2007. Disponível em: <
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2804200736.htm>>. Acesso em: 21 de
out. 2020.

TROPICALIA. **Rogério Duarte**. Biografias. Disponível em:
<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/rogerio-duarte>. Acesso em:
Mai. 2021.

TANNUS, Lara. **“Se oriente, rapaz!” Gil na USP e uma outra perspectiva de
Brasil**. Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Notícias. 22 fev. 2021.
Disponível em: [https://immub.org/noticias/se-oriente-rapaz-gil-na-usp-e-uma-outra-
perspectiva-de-brasil?fb_comment_id=3968608386539873_3969723186428393](https://immub.org/noticias/se-oriente-rapaz-gil-na-usp-e-uma-outra-perspectiva-de-brasil?fb_comment_id=3968608386539873_3969723186428393).
Acesso em: fev. 2021.

