

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Pedro de Oliveira Schprejer**

**Cada ilha, um farol:  
Rupturas e continuidades com o  
tropicalismo no álbum Refazenda, de  
Gilberto Gil**

**Tese de doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Doutor em Letras pelo  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Cultura e Contemporaneidade, do  
Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro  
Junho de 2024



**PEDRO DE OLIVEIRA SCHPREJER**

**Cada ilha, um farol: rupturas e continuidades  
com o tropicalismo  
no álbum Refazenda, de Gilberto Gil**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz**  
Orientador  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira**  
UFRJ

**Prof. Leonardo Davino de Oliveira**  
UERJ

**Profa. Cássia Dolores Costa Lopes**  
UFBA

Rio de Janeiro, 28 de junho de 2024.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

### **Pedro de Oliveira Schprejer**

Graduou-se em Comunicação Social/ Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), em 2005. Obteve o grau de Mestre em Ciências Humanas e Saúde pelo Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2009. Além das atividades de pesquisa, desenvolve projetos audiovisuais como roteirista e diretor.

Ficha Catalográfica

Schprejer, Pedro de Oliveira

Cada ilha, um farol : rupturas e continuidades com o tropicalismo no álbum Refazenda, de Gilberto Gil / Pedro de Oliveira Schprejer ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2024.

220 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Gilberto Gil. 3. Tropicalismo. 4. Canção popular. 5. Refazenda. 6. Ditadura militar. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

*Dedico esta tese à minha família, aos meus  
amigos e aos compositores brasileiros.*

## **Agradecimentos**

Esta tese começou a ser desenvolvida durante o período da pandemia da Covid-19. Pude estudar e escrever na segurança da minha casa, mas muitos tiveram que estar nas ruas e hospitais. Por isso, agradeço a todos que atuaram na linha de frente durante anos tão complicados, em especial aos trabalhadores do SUS e todos os profissionais envolvidos.

A todos que fizeram com que a democracia prevalecesse no Brasil ao longo dos últimos anos, diante de tão severas ameaças.

Ao inestimável Gilberto Gil, por nos legar uma obra tão imensa.

A todos os que fizeram e fazem da música brasileira um acontecimento tão especial no mundo.

Ao professor Júlio Diniz, orientador desta tese, e aos professores Fred Coelho e Miguel Jost, pelos valorosos apontamentos.

À CAPES, pelo apoio.

À minha mãe, Denise, pelo imenso apoio e incentivo na vida e na aventura do pensamento.

Ao meu pai, Alberto, por me apresentar a obra do Gil, pelo *Clube da esquina*, pelo *Tommy* e por tantos outros tesouros.

Ao saudoso avô Arturo, pelo Piazzolla, pelo Segovia e pelo *Canções praieiras*.  
Aos também saudosos Elza, Paulo e Dora.

À Lúcia e Bel, irmãs maravilhosas.

À Mariana (pelo Stevie Wonder), Carminha e Igor, pela amizade e carinho

Ao Carlos, que incentivou e ajudou a tornar possível o início dessa jornada no doutorado.

Ao Paulo, amigo que compartilhou generosamente tantas canções, livros e ideias.

Ao inesquecível Felipe, saudoso e fabuloso amigo que amava os Beatles e o Botafogo.

Pedro, Cleber, João Manoel, Fernanda, Aline, Olívia, João, Beto, Guilherme, Gabriel, Gustavo e tantos outros amigos e amigas, interlocutores fantásticos, pelas ricas trocas.

Aos colegas pesquisadores do campo de estudos da canção popular.

Aos professores, colegas e funcionários da PUC-Rio.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de financiamento 00.1

## **Resumo:**

Schprejer, Pedro de Oliveira. Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Cada ilha, um farol: rupturas e continuidades com o tropicalismo no álbum *Refazenda*, de Gilberto Gil.** Rio de Janeiro. 2024. Tese de Doutorado - Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O foco principal desta tese é pensar como Gilberto Gil elaborou novos caminhos artísticos a partir da segunda metade da década de 1970, e como estes dialogaram tanto com ideias colocadas anteriormente pelo movimento tropicalista, quanto com transformações de diversas ordens que marcaram aquele momento histórico e sua trajetória artística e existencial. Deste modo, pretende-se indagar em que medida o compositor baiano deu continuidade ao gesto de ruptura inicial do tropicalismo musical e que novas ideias e abordagens despontaram em seu percurso criativo durante o período. Para tanto, analisarei o álbum *Refazenda* (1975) Apresentado à época, em entrevistas, declarações e manifestos, como álbum elaborados em torno de um conceito, o trabalho em questão pode nos ajudar a compreender como Gil pensou, em suas canções, temas relacionados à cultura, ao país e ao ofício do compositor popular. A tese propõe uma análise do álbum citado, contextualizando-os historicamente, resgatando sua fortuna crítica e situando-os dentro da trajetória de Gil. Depoimentos concedidos e textos escritos pelo compositor no período e à posteriori serão os principais guias no esforço para captar as mudanças de perspectiva e reflexões que marcaram o álbum e seus desdobramentos. Com isso, pretendo pensar possíveis continuidades, descontinuidades, reformulações e negações das ideias tropicalistas através de reflexões e canções de um de seus principais artífices dentro da música popular.

## **Palavras-chave:**

Gilberto Gil; tropicalismo; canção popular; *Refazenda*; ditadura militar.

## **Abstract:**

Schprejer, Pedro de Oliveira. Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Each Island, a Lighthouse: Ruptures and Continuities with Tropicalism in the Album *Refazenda* by Gilberto Gil.** Rio de Janeiro. 2024. Doctoral Thesis - Department of Letters. Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro. Schprejer,

The main focus of this research is to consider how Gilberto Gil forged new artistic paths from the second half of the 1970s, and how these paths dialogued with ideas previously set forth by the Tropicalia movement, as well as with various transformations that marked that historical moment and his artistic and existential trajectory. Thus, this study seeks to inquire to what extent the bahian composer continued the initial rupture gesture of Tropicalist music and what new ideas and approaches emerged in his creative journey during the period. To this end, I will analyze the album *Refazenda* (1975), which was presented at the time, in interviews, statements, and manifestos, as an album developed around a concept. This work can help us understand how Gil thought, in his songs, about themes related to culture, the country, and the craft of the popular composer. The research proposes an analysis of the mentioned album, contextualizing it historically, recovering its critical reception, and situating it within Gil's trajectory. Testimonies given and texts written by the composer during and after this period will be the main guides in the effort to capture the changes in perspective and reflections that marked the album and its developments. With this, I aim to consider possible continuities, discontinuities, reformulations, and denials of Tropicalist ideas through reflections and songs from one of its main architects in popular music.

## **Keywords:**

Gilberto Gil; Tropicalism; popular song; *Refazenda*; military dictatorship;

## Sumário

1. Introdução	12
2. Jeca Total: Gilberto Gil e o tropicalismo	22
2.1. O tropicalismo e a antropofagia, por Gilberto Gil	27
2.2. Do sertão à grande aventura pop: rural, urbano e cosmopolita.	33
2.3. Eles vivem pensando aqui na Terra: a “nordestização” da música brasileira	39
2.4. A tal da linha evolutiva	46
2.5. O tropicalismo como elucidação conceitual	49
2.6. Leaving home: a lição dos Beatles	55
2.7. A lição de Pernambuco	60
3. Um Gil além: os anos 70	67
3.1. O poético e o político	76
3.2. O pecado do intelectualismo	80
4. A canção popular na década de 70 e a extensão do tropicalismo	91
4.1. A virada para os 70: “vazio cultural” e marginalidade	99
4.2. Apreciações críticas sobre a canção dos anos 70	104
5. Refazenda	113
5.1. O circuito universitário	121
5.2. Comentários de Gil sobre a fase Refazenda	124
5.3. Recepção crítica	129
5.4. Memória e sonoridade em Refazenda	143
5.5. De Ituaçu à Guariroba: a procura de um rural moderno alternativo	152
5.6. As lições de Gonzagão	160
5.7. Assimilação, tropicalismo e decantação em Refazenda	166
5.8. Refazenda: faixas comentadas	168
6. Considerações finais	195
Referências Bibliográficas:	204
Apêndices:	215

*Abacateiro*  
*Sabes ao que estou me referindo*

“Refazenda”, Gilberto Gil

*Debaixo do barro do chão da pista*  
*onde se dança*  
*Suspira uma sustança sustentada por*  
*um sopro divino*  
*Que sobe pelos pés da gente e de*  
*repente se lança*  
*Pela sanfona afora até o coração do*  
*menino*

“Debaixo do barro do Chão”,  
Gilberto Gil

*Se uma pessoa se apresentasse, num*  
*momento crítico como esse [do*  
*Brasil], em um debate político, e*  
*dissesse: “quero pôr em debate um*  
*novo paradigma de vida, onde nós*  
*vamos poder tirar da terra somente o*  
*que a gente puder devolver para ela*  
*nas mesmas condições”. Será que*  
*esse cara sairia vivo depois de*  
*propor algo assim?*

Aílton Krenak

## 1. Introdução

Em 2022, Caetano Veloso e Gilberto Gil completaram 80 anos. A efeméride rendeu livros, entrevistas, exposições virtuais e programas de televisão, entre outras homenagens. Foi uma chance para reavaliar a contribuição dos dois artistas para a música popular e revisitar suas extensas carreiras. Conforme esperado, o termo "tropicalista" foi largamente utilizado, de modo um tanto quanto genérico, para descrever e definir ambos, tomando uma parte – muito significativa, é verdade – da carreira dos dois pelo todo. Não raro, Caetano e Gil costumam ser retratados, em especial na imprensa, como os grandes – se não os únicos – artífices do tropicalismo. Deste modo, restringe-se um amplo processo de renovação artística alimentado por experimentações estéticas e reflexões ao longo de mais de uma década a um movimento midiático fundado na canção popular.

O período tropicalista é frequentemente lembrado pelas performances marcantes de Caetano e Gil nos festivais de 1967 e 68 e por alguns outros episódios e obras delimitados no período, como o álbum *Tropicália ou Panis et circenses* (1968). As narrativas da imprensa, em geral, rodam em torno dos mesmos fatos e marcos, deixando uma série de obras e momentos de lado. Tal constatação mostra como certa tensão envolvendo o risco de diluição e redução das propostas e a captura do movimento permanece ativa, tensão esta que já se encontrava presente quando o tropicalismo explodiu, despertando um enorme interesse corporativo por parte de gravadoras, canais de TV e de seus porta-vozes na imprensa especializada.

Se, ao longo das últimas décadas, a canonização do tropicalismo pela crítica e pela academia cumpriu a necessária tarefa de estabelecer a importância central do movimento na revigoração da criação artística brasileira na segunda metade do século XX, ela também contribuiu para borrar ainda mais a complexidade, as nuances do percurso histórico e a diversidade de perspectivas e abordagens que permeavam aquele coletivo heterogêneo de artistas. Diante disso, o que significa dizer, hoje, que Caetano, Gil (e ainda Tom Zé) são compositores tropicalistas? Tal pergunta enseja uma segunda questão importante para esta pesquisa: teriam Caetano e Gil sido estritamente tropicalistas desde 1967 até hoje?

Em que medida a definição acrescenta e em que medida pode obscurecer uma trajetória que também foi marcada por momentos de reavaliação, reformulação e, até mesmo, de distanciamento em relação ao tom, aos procedimentos e às ideias trabalhadas nos álbuns e canções que costumam ser mais associados ao tropicalismo musical<sup>1</sup>?

*Refazenda* foi um álbum que começou a ser elaborado em um momento no qual Gil se dizia afastado do tropicalismo como proposta estética e, hoje, pode ser escutado como um possível ponto de partida em um novo ciclo artístico na carreira do compositor. Após o retorno do exílio, em 1972, Gil (assim como Caetano) assumiu posicionamentos ambíguos em relação ao movimento tropicalista, quiçá uma tomada de distância estratégica para seguir adiante livre de rótulos e determinado a “não ressuscitar cadáveres que os outros não percebem que já são cadáveres” (GIL, 1975a).

Em entrevista para a revista *O Bondinho*, em fevereiro de 1972, Gil descreveu o movimento como uma fase agônica de sua vida. “Angústia no nível psiquiátrico”, “resignação”, “paranoia”, “confusão”, “bola de neve” são algumas das formas usadas por ele para se referir ao clima geral e ao estado de ânimo que experimentou a partir da segunda metade de 1968. O compositor afirmou que, mesmo sem a inesperada prisão em dezembro daquele ano, ele teria embarcado em outros planos:

Eu já estava parando. Ia viajar, meu irmão. Ia sair do Brasil uma semana depois. Eu já estava realmente cansado. Caetano também estava. Não posso afirmar se ele recorda os sentimentos da época da mesma maneira, mas sei que ele estava cansado e cercado de um clima de paranoia, assim como eu estava; isso ele estava (GIL, 2008: 82).

Em 1975, ao lançar os álbuns *Joia e Qualquer Coisa*, Caetano declarou à jornalista Ana Maria Bahiana que os dois manifestos por ele escritos e enviados à imprensa como estratégia de divulgação dos discos não passavam de uma tentativa de “brincar” com a exigência de que seguisse ocupando uma posição de liderança cultural, apontando caminhos para a canção popular e organizando ou balizando novos movimentos. “Acho que há um ano atrás eu não seria capaz de

---

<sup>1</sup> Ao longo do projeto irei utilizar o termo “tropicalismo musical” na definição utilizada por Frederico Coelho (2010: 118) para se referir à frente encabeçada por Caetano e Gil. O tropicalismo musical foi, nas palavras de Rogério Duarte, não um movimento em si, mas “o momento de um movimento que começou muitos antes”.

brincar com essa coisa, brincar de manifesto, quando tudo ainda era muito traumático pra mim”, explicou Caetano. A fala demonstra a superação de um agudo desconforto com o posto de superastro/ pensador da cultura brasileira, para o qual Caetano foi catapultado no final dos anos 60 <sup>2</sup>.

Frederico Coelho (2010) mostrou como, desde as primeiras entrevistas concedidas em Londres, ainda em 1969, Caetano e Gil tentaram se desvencilhar de qualquer compromisso estético ou ideológico com o movimento, abandonando voluntariamente uma posição de liderança em relação ao tropicalismo. Ao mesmo tempo, no Brasil, alguns tropicalistas de primeira hora optaram por assumir estrategicamente uma postura marginal, rompendo com o mercado consumidor e com “certas bases da produção cultural brasileira, que em algumas áreas estavam sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média”. O distanciamento entre os baianos e esse grupo seria inevitável.

De volta do exílio londrino, Gil lança, em 1972, *Expresso 2222*, álbum que aprofunda as justaposições tropicalistas entre guitarras distorcidas e ritmos nordestinos, mas já aponta para novos horizontes estéticos e temáticos. A partir de então, Gil ingressou em um período marcado pela procura de novas sonoridades e formas de expressão artística, pela lapidação ininterrupta do próprio estilo por certa introspecção criativa. Em 1973, ele chega a gravar um álbum duplo com canções inéditas, anos depois batizado como *Cidade do salvador*, mas não o lança, evidenciando nesse gesto reticente um movimento de procura por um material que refletisse melhor suas intenções e ambições artísticas naquele momento.

No penúltimo capítulo de *Verdade tropical*, Caetano encerra a parte memorialística do livro (o último capítulo é uma espécie de ensaio conclusivo) afirmando compreender sem “demasiada estranheza” aqueles que enxergam “Araçá Azul” como a obra derradeira da fase tropicalista.

Nós matamos o tropicalismo várias vezes – e desde o início. Várias vezes falamos em 'movimento para acabar com todos os movimentos'. O especial de TV concebido por Zé Celso e que nunca foi ao ar era uma espécie de suicídio cultural do tropicalismo. E finalmente no Divino Maravilhoso

---

<sup>2</sup> Caetano escreveu, no artigo “Discretamente aqui”, publicado pela revista *Verbo Encantado*, em 1972: “Como Glauber (mais ou menos involuntariamente) tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração. Nada mais. Um ídolo para consumo de intelectuais, jornalistas e universitários em transe. Só que jogando sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa. Isso, creio, é o que fez com que se esperasse demais de mim. Na sua miséria, a intelectualidade brasileira viu em mim um porta-estandarte, um salvador, um bode expiatório”. (VELOSO, 2005:116)

encenamos um enterro do tropicalismo. Nossa prisão e nosso exílio representaram um corte real na continuidade do nosso trabalho. Mas a aventura que se iniciou para mim com o tropicalismo não acabou nunca. Não me causa demasiada estranheza, no entanto, quando ouço dizer que o *Araçá azul* marcou o final de uma etapa (VELOSO, 1997: 482)

É interessante delimitar desde já uma diferenciação que será de suma importância ao longo da tese: as noções de tropicalismo “intenso” e “extenso” elaboradas por Luiz Tatit. O compositor e teórico desenvolve a ideia no livro *O século da canção*, apresentado-a inicialmente para falar sobre a bossa nova. Para Tatit, a versão “intensa” desta corresponderia ao movimento musical que “durou por volta de cinco anos (de 1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade” (TATIT, 2004: 179). Já a bossa nova “extensa” poderia ser definida como um procedimento composicional e interpretativo, desenvolvido essencialmente por Tom Jobim e João Gilberto, que se tornou um dos modelos de referência para criar canções no Brasil. Tatit se vale dos conceitos de “depuração” e “triagem” numa tentativa de definir a concepção e o *modus faciendi* bossa-novista que subsiste através das décadas. O tropicalismo seguiria a mesma lógica, sendo os procedimentos que sedimentam sua manifestação extensa a “assimilação” e a “mistura”.

Retomando o que Caetano escreve em *Verdade tropical*, poderíamos relacionar o trecho em que o compositor declara que “a aventura que se iniciou para mim com o tropicalismo não acabou nunca” à ideia de “tropicalismo extenso”, aquele que perdura como uma *perspectiva*, uma forma de compor, de analisar o mundo e de sentir. É interessante notar, ademais, que é justamente comentando *Araçá azul* que Caetano encerra cronologicamente, no livro, suas memórias sobre o tropicalismo, concordando, até certo ponto, com a visão “não demasiado estranha” que enxerga no álbum um dos marcos do fim do ciclo tropicalista. Poderíamos, assim, arriscar dizer que se trata do álbum de Caetano que mais se aproxima dos elementos vanguardistas e experimentais inicialmente contidos na Tropicália, antes mesmo que a faceta musical do movimento despontasse.

A tropicália vai além dos marcos temporais oficiais do tropicalismo musical (outubro de 1967 a dezembro de 1968); vai além dos seus participantes (músicos baianos e paulistas, além de Nara Leão, Jorge Ben, Capinam e Torquato Neto); e vai além das suas intenções (regenerar o tecido cultural brasileiro, criticar o populismo nacionalista, retomar a linha evolutiva da música popular, integrar a música brasileira no mercado pop, etc) (COELHO, 2010: 118).

Para Gilberto Gil, o tropicalismo também não parece ter significado um conjunto estrito de valores imutáveis. Após o fim da fase intensa do movimento, o compositor ora abraçou, ora pareceu querer se afastar da herança do tropicalismo. *Refazenda* conserva alguns dos preceitos tropicalistas, abandona decididamente outros e se debruça sobre novas ideias e procedimentos artísticos. Assim, uma das perguntas que irá nortear esta tese será: em que medida o disco se aproxima e afasta do tropicalismo intenso e do tropicalismo extenso?

Pretendo tentar elucidar o que considero um processo muito particular de transformação e revisão das primeiras fases da carreira, evidenciado tanto nas canções, quanto nas declarações de Gil (e algumas de Caetano) ao longo dos anos 70. É justamente esse percurso reflexivo e de procura artística e estilística o que mais interessa a esta tese. Desta forma, gostaria de indagar, ainda, como *Refazenda* se relaciona e dialoga com sua época, um momento de amplas transformações políticas, sociais e comportamentais. Estas atingem em cheio as esferas da subjetividade, do corpo e, como não poderia deixar de ser, da linguagem, como destaca Silvano Santiago, em texto escrito em 1973:

A cultura jovem de hoje não depende mais de uma reflexão organizada e controlada por princípios ideológicos. É, antes, um meio de oferecer aos mais velhos e aos mais bem situados aquilo que menos esperavam dela. Nesse instante de decepção, o momento passageiro de um espetáculo, de um show, é que estabelece o poder de uma arte que, sendo de intenso consumo (ao contrário da anterior, órfã de público), consegue desviar uma geração para o gozo e o deleite, para o som e a ausência, e talvez estabelecer uma ligação maior, além de fronteiras e de credos, numa utopia da não-presença, do espírito, onde palavras como “legal”, “curtir”, “grilo”, “desbunde” são os pilares da língua franca (SANTIAGO, 2022: 25).

A continuidade da aventura tropicalista, após a prisão e o exílio, foi marcada por um processo de valiosas reflexões – registradas em muitas entrevistas e textos, mas também nas próprias canções – em um diálogo constante com problemas que se colocavam naquele momento no Brasil e no mundo. *Refazenda* é um disco que dialoga, em várias faixas, no material gráfico e em textos enviados por Gil à imprensa, com um conceito poético polissêmico e aberto a ressignificações. Produto de uma época limítrofe entre a fase mais repressiva do regime militar e o início da lenta e gradual abertura, é uma obra que pode ser analisada e pensada dentro de um processo de renovação e exploração de novos

caminhos, mas, também, de resgate de outros que haviam ficado de fora ou deixados em segundo plano no grande caldeirão tropicalista.

As produções de Caetano e Gil em meados da década de 1970 nem sempre dão continuidade à determinação tropicalista de contribuir com, nas palavras de Pedro Duarte, uma “forma explícita de reflexão sobre o país”. Debates candentes e praticamente incontornáveis na década de 60, como o que colocou em pauta os rumos da canção popular e sua evolução, agora parecem ganhar menos relevância para os compositores. Também vão perdendo espaço os elementos estéticos apropriados tanto da cultura de massa, como o rock e as colagens sonoras, como as vistas nos arranjos de “Alegria, alegria”, “Geleia geral” e “Superbacana” . O mesmo ocorre com as alegorias que revelam miradas originais sobre o país e com um determinado modo discursivo poético e irreverente de falar sobre as dores e delícias do Brasil.

Voluntariamente, mas, também, por força das circunstâncias, Caetano e Gil se afastam consideravelmente das discussões intensas que caracterizaram a cultura brasileira na última metade dos anos 1960, uma arena de debates interrompida pelo recrudescimento do regime militar, responsável pela prisão e exílio dos dois. Em depoimentos dados no período, os dois compositores parecem, também, externalizar certa desconfiança em relação ao lugar de pensador da cultura que haviam disputado com afincos anos antes. “Um dia eu ainda vou me redimir por inteiro, do pecado do intelectualismo, se Deus quiser”, diz Gil à plateia em seu famoso show na USP, em 1973.



Além de refletir o crescente interesse do artista por temas místicos e esotéricos, a atitude provocativamente anti-intelectual ou anti-racionalista se relaciona, também, com uma radical mudança de percepção em curso no período. Esta diz respeito ao deslocamento da práxis política para um novo conjunto de formas de atuação e objetos de interesse. No Brasil, este fenômeno foi descrito por dois estudiosos e pensadores dos *ethos* daquela geração, Gilberto Velho e Heloísa Buarque de Hollanda, como um processo de “politização do cotidiano”. Dentro dessa nova perspectiva, as formas ditas superiores do saber e o intelectualismo eram associadas a certo embotamento do potencial criativo do sujeito e de sua livre expressão no mundo:

A recusa das "formas sérias de conhecimento" passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. Essa atitude anti-intelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas representa outra maneira de interpretar o mundo (HOLLANDA, 2004: 111).

Foi no decurso de um momento de ampla transformação sociocultural que Gil compôs as canções de *Refazenda*. Nelas, descortinam-se uma série de temáticas novas que ainda não estavam presentes no tropicalismo, como a procura por um rural moderno, as reminiscências da infância e o interesse pelo autoconhecimento e pela meditação – um olhar para os interiores, tanto do país, quanto do ser. Em *Refazenda*, Gil busca aproximar-se poética e musicalmente, numa linguagem pop que combina sabores regionais e internacionais, daquilo que definiu, à época, como “células” musicais ou “puras manifestações das forças da natureza” (HERTZMAN, 2020: 27). Uma revisita fortemente delineada pela compreensão de que a música popular, em meados dos anos 1970, estava se tornando “universal” e “cósmica”, por conta do processo de amalgamento deslanchado pela indústria cultural dentro do processo de integração global da cultura.

Nessa primeira procura pela fusão entre a célula e o cosmos, Luiz Gonzaga e Miles Davis apareciam como grandes inspiradores e Dominginhos, que toca sanfona em quase todas as faixas e assina duas composições no álbum, como um parceiro de criação na procura da síntese entre o tradicional e a nova informação. A questão da origem aparece no álbum sob diversos aspectos, como um reencontro com o universo rural nordestino, o lar materno e com a dimensão da subjetividade, ou, nas palavras de Gil, “meus estares, os lugares e ares que

respiro, a forma como tenho encaminhado meu problema existencial” (GIL, 1975a).

Dois anos depois, em 1977, Gil lançaria *Refavela*, segundo álbum da trilogia “Re”, trabalho fortemente influenciado por sua ida à Nigéria para o Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra. Nele, Gil desenvolve sua relação com as manifestações musicais da negritude afro-diaspórica, elementos que já estavam presentes em algumas canções de fases anteriores, como “Iansã”. A viagem se oferece como uma oportunidade para outra revisita, mudando o foco da fazenda para o cenário urbano da favela, também à margem do processo urbanizador. A continuidade nos dá pistas sobre como *Refazenda* funcionou como um ponto de partida para Gil recalculer sua rota e afirmar os elementos fundamentais de sua persona artística e de sua música.

No álbum, Gil tenciona explorar novas formas de composição musical, indo além das estruturas convencionais estabelecidas, dando continuidade, à sua maneira, ao impulso evolutivo que caracterizou a bossa nova e o tropicalismo, de acordo com Augusto de Campos (1968). Impulso este que seria marcado pela disposição de violar as convenções e romper a redundância na canção, inserindo modificações inesperadas. Esta tese indaga, inicialmente, o lugar que Gil assume dentro do movimento tropicalista, tomando falas e declarações do próprio artista, de seu grande parceiro Caetano Veloso e de intérpretes do tropicalismo. Em seguida, analiso o impacto do exílio e, com ele, de um primeiro momento de elaborações e questionamentos acerca da própria obra, da canção popular e da relação do artista com a realidade brasileira. Em um esforço de contextualização, abordo ainda brevemente o tom e o som dos anos 70, momento de transformações comportamentais e, também, dentro da música popular, cada vez mais internacionalizada e menos restrita a purismos, marcando ainda o ocaso da relativa hegemonia do eixo cultural nacional-popular.

A análise do álbum irá abranger sua recepção crítica, canções, textos promocionais, fortuna crítica, entrevistas, e outros materiais, tentando apreender como Gil procurou se reinventar após o turbilhão tropicalista – e sua grande ressaca ou refluxo, como definiu Caetano Veloso. Como buscou caminhos artísticos singulares, imprevisíveis e, ao mesmo tempo, coerentes com seu percurso. Procuo, ainda, detectar como os disco reflete o plano existencial e as transformações de perspectiva de Gil ao longo da década de 70? Essas são algumas das perguntas que irão nortear a continuidade deste trabalho.

Ao longo de mais de cinquenta anos de uma carreira frondosa e consagrada, Gilberto Gil acumulou um notável legado crítico, embora este ainda esteja muito abaixo do que um artista da sua importância merece. A celebração dos 80 anos do compositor enriqueceu ainda mais esse já vasto material com uma série de lançamentos e contribuições significativas para as pesquisas que investigam a sua obra. Longe de esgotar o assunto, uma parte considerável do que foi escrito sobre Gil privilegia o período tropicalista. A fase posterior, na década de 1970, ainda representa um período fértil que merece continuar a ser explorado e investigado. A presente tese busca contribuir para o desenvolvimento desse corpo teórico em construção.

O movimento tropicalista gerou uma vasta fortuna crítica até agora. Cientistas sociais, jornalistas, historiadores, críticos culturais, filósofos e representantes de diversos outros campos do pensamento se debruçaram sobre o tema com diferentes perspectivas, às quais se somaram trabalhos de pesquisadores estrangeiros. O tropicalismo e suas ideias também foram pensados por alguns dos seus principais ícones e artistas que orbitam aquela cena. Em ensaios, colunas de jornal, entrevistas, cartas e livros, artistas como Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Torquato Neto, Luiz Carlos Maciel, Waly Salomão, Rogério Duarte, Tom Zé e outros trouxeram valiosos aportes para a compreensão e a expansão, em prosa e reflexão, das obras tropicalistas.

Em 2017, no aniversário de 50 anos do movimento e 20 anos do livro, Caetano relançou *Verdade tropical*, ensaio crítico e autobiográfico de fôlego, abarcando os anos iniciais de sua trajetória, abrangendo da gênese ao fim do movimento tropicalista, passando pela prisão, o exílio e o retorno ao Brasil. Em 14 de abril 2022, Gilberto Gil proferiu uma conferência na Academia Brasileira de Letras intitulada “Antropofagia & Tropicália”, na qual expôs seu testemunho e suas reflexões sobre o acontecimento artístico e seus desdobramentos, destacando ainda trechos de algumas análises feitas por pensadores brasileiros e estrangeiros.

A ênfase de viés historiográfico na demarcação de um início, meio e fim para o tropicalismo fez com que os anos após o seu período intenso, por alguns chamado de “pós-tropicalismo, – termo que será melhor discutido neste trabalho – recebessem menos atenção. Em algumas análises, a produção dos anos 70 é vista como quase totalmente desconectada do tropicalismo, enquanto, em outras, é vista como uma continuação direta e resultado deste. Em certo sentido, é como se o ímpeto de descobertas iniciado na segunda metade dos anos 60 tivesse sido

abandonado após o término do movimento musical ou alcançado seu objetivo e se cristalizado em um estilo. Porém, não foi isso que aconteceu. Caetano, Gil, Tom Zé, Rita Lee, Gal Costa e outros continuaram expandindo – e repensando – muitas das ideias que irromperam violentamente em 1967. A aventura criativa continuou, seguindo novos rumos. Esta tese pretende analisar parte do período que segue o tropicalismo intenso, considerando-as tanto como pontos de partida de um novo ciclo criativo, quanto como um desdobramento e aprofundamento das realizações anteriores.

Existe, hoje, vasto material de pesquisa sobre a época, incluindo muitas declarações de Caetano, Gil e outros artistas envolvidos na criação dos álbuns. A digitalização contínua de jornais e revistas do período, principalmente pelo imprescindível trabalho realizado pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, ampliou significativamente e facilitou o acesso do pesquisador a tal acervo. Além desses materiais, também se somam livros, documentários, exposições virtuais, entre outras fontes. Desta forma, temos uma abundância de informações que possibilitam uma reavaliação e novas reflexões sobre as trajetórias dos compositores baianos.

Pode ser que, ao compreender melhor a canção dos anos 70, também sejamos capazes de revelar alguns aspectos do próprio tropicalismo que permaneceram um pouco de lado, apostando sempre, como Gil, na capacidade de reencontrar e refazer o passado e a História.

## 2. Jeca Total: Gilberto Gil e o tropicalismo

Em 2022, o recém-empossado imortal Gilberto Gil proferiu uma conferência na Academia Brasileira de Letras intitulada “Antropofagia & Tropicália”. Na fala, Gil expôs seu testemunho e reflexões sobre o período tropicalista, além de elencar uma série de versões dadas por diversos autores acerca do tema. A escolha do recorte para a conferência inaugural não deixa dúvidas quanto ao lugar central que, hoje, Gil confere ao tropicalismo dentro de sua trajetória artística. Em um ambiente tradicionalmente regido por intelectuais literatos, o compositor popular fez sua estreia ilustrando, decompondo e analisando o pensamento presente no conjunto da obra tropicalista.

Ao longo das décadas, as falas do compositor a respeito do movimento passaram por alguns desvios e mantiveram certas continuidades. As reflexões que suscitaram o tropicalismo musical em 1967 continuaram fervilhando na sua cabeça e corpo, ganhando desdobramentos, transcorrendo e se transformando ao longo de mais de 50 anos. A conferência na ABL foi um esforço inédito de sistematização – ainda que em uma forma um tanto quanto fragmentária – das ideias e das manifestações artísticas tropicalistas, vistas sob diversos prismas. Como o título da palestra deixa claro, Gil procurou demonstrar a relação entre a antropofagia e o tropicalismo, um tópico bastante comentado desde a década de 60, mas que não costumava entrar no escopo das suas análises e declarações.

O texto da conferência nos servirá aqui como um primeiro guia para compreender como Gil enxerga o tropicalismo hoje. O artigo se encontra dividido em quatro partes: “Eu vi”, “Outros viram daqui”, “Outros viram de fora” e “Eu ainda vejo”. Podemos chamar o texto de um ensaio. Nele, o autor discorre livremente e mescla memórias e impressões pessoais com análises próprias e de outros. É interessante notar, antes de mais nada, que a empreitada teórica lembra outro momento da jornada de Gil que será analisado aqui mais adiante: sua entrada na política institucional, em 1988. Na ocasião, Gil almejava concorrer à prefeitura de Salvador e lançou, em parceria com Antônio Risério, o livro *O poético e o político e outros escritos*, com uma coletânea de textos que, recorrendo a um modo discursivo mais “sério” e, certas vezes, acadêmico, apresentavam o pensamento do compositor sobre determinadas temáticas. Ali, a

estratégia parecia ser mostrar, justamente, que o poeta Gilberto Gil não era um homem incompatível com a política mais tradicional. Pelo contrário, era o nome certo para ressignificar essa política fria, desumana e pretensamente técnica, para “desmontar o tabu do poder” (GIL; RISÉRIO, 1988: 19). Ao longo dos anos, a política se tornaria cada vez mais presente na vida do compositor baiano.

O local onde Gil se situa dentro do panorama cultural brasileiro, como um artista-pensador, espécie de filósofo orgânico da cultura, é eminentemente fluido. Gil artista popular; Gil compositor sofisticado; Gil político; Gil intelectual: são posições que se alternam, misturam e confundem o tempo todo. Como notou Cássia Lopes, é do seu feitio se posicionar em uma zona fronteiriça, de onde “assume-se como figura desestabilizadora de modelos canônicos para a construção do personagem do político e do artista” (LOPES, 2012: 29). E também para a construção da figura do intelectual, poderíamos complementar. Através dessa estratégia de deslizamentos e migrações, Gil se coloca como um personagem múltiplo, macunaímico, presente há quase seis décadas na vida cultural brasileira.

É, ainda, portanto, a partir de um ponto de fronteira, ambivalente e fluido, que ele se põe a falar a respeito do tropicalismo. Na conferência, Gil se posiciona, ao mesmo tempo, como artífice, testemunha, intérprete e leitor de outros intérpretes do movimento e de seus desdobramentos artísticos e teóricos. A fala foi proferida no dia 14 de abril de 2022, 10 dias após o ingresso de Gil na ABL. Naquele ano, a Semana de Arte Moderna, marco do movimento modernista – mas ainda não, como se sabe, da antropofagia, lançada por Oswald alguns anos depois – completava seu centenário, efeméride que rendeu uma vasta série de homenagens, debates e, também, polêmicas. O ano de 2022 também marcou os 55 anos da eclosão do movimento tropicalista. Logo de saída, Gil caracterizou sua transformação de perspectiva na segunda metade da década de 60 como uma “conversão ou adesão ao credo modernista”, conferindo, assim, um sentido de continuidade entre os dois momentos.

Como fez em muitas das suas entrevistas ao logo da carreira, o compositor retorna à infância e ao período de formação estética para catalogar os elementos que foram moldando sua sensibilidade e visão. Esse “caminho pelo mundo” começa na década de 1940 com a chegada da indústria cultural ao Brasil, através do rádio e, ainda, com a popularização de outros adventos tecnológicos anteriores, como o cinema, o fonógrafo, o telefone, além da expansão do processo de

urbanização, um dado importante em quase todas as reflexões de Gil sobre a época. Neste momento,

é quando se forja, dentro desse ambiente possibilitado pela eletricidade e a eletrônica, o que se pode chamar de “o artista moderno de música popular”, um fenômeno só possível pela formação de uma sociedade populosamente ampla, concentrada nas grandes cidades cortadas por meios de transporte urbano mais ligeiros e mais abrangentes como os automóveis, os bondes e os ônibus; e aglomerações humanas interconectadas por meios mais ágeis de comunicação entre as casas, as pessoas, os espaços públicos, tudo isso se estendendo e se expandindo através de uma inter-urbanidade finalmente conseguida através das novas estradas férreas e rodoviárias, das navegações costeiras e trans-oceânicas, das linhas aéreas intensificando intercâmbios de toda natureza entre cidades como Rio, S. Paulo, Paris e Nova York; entre outras capitais e o nosso interior do país, um país que começa a “se falar” com intensidade e velocidade inauditas. Dentre esses falares novos, a música popular (GIL, 2022: n.p).

Esses primeiros artistas de massa brasileiros e, também, estrangeiros, cujas canções chegavam até a pacata Ituaçu, vilarejo rural da Chapada Diamantina, onde Gil viveu até os 9 anos, ou em Salvador, pelas ondas do rádio, nos bares e nos festejos de carnaval, foram seminais dentro do *environment*<sup>3</sup> em que Gil cresceu e desenvolveu seu gosto e aptidões. A canção popular aparece já aí irremediavelmente conectada ao desenvolvimento tecnológico, como expressão e falar de uma modernidade brasileira em processo de consolidação. Os artistas mencionados por Gil são muitos, indo além da dupla Gonzagão-Caymmi, geralmente elencada pelo compositor. Na lista atualizada em 2022, entravam também nomes como Trio Irakitan; Inezita Barroso; Anjos do Inferno; Nelson Gonçalves; Cauby Peixoto; Angela Maria; Bando da Lua; Quatro Ases e um Coringa; Orquestra de Severino Araújo; Valdir de Azevedo; Jacob do Bandolim; Orlando Silva; o violonista Codó; o guitarrista João da Matança; o sambista Batatinha; Dodô e Osmar; Filhos de Gandhi; a orquestra dançante latina Sonora Matancera; a peruana Yma Sumac, o rei do bolero Gregorio Barrios; a fadista Amália Rodrigues; o italiano Domenico Modugno; e os estadunidenses Glenn Miller, Count Basie, Elvis Presley e Harry Belafonte.

A partir da segunda metade dos anos 50, porém, Gil adentraria em uma nova etapa de sua formação. Era chegado, enfim, o momento de “ouvir uma ‘música além’, uma música ‘nova goma de mascar’”. João Gilberto é apontado como aquele que primeiro desencadeia essa nova aventura sonora, ponta de lança de “uma outra maneira de enxergar o som, de mastigar a música”. Alguns anos

---

<sup>3</sup> A palavra em inglês é usada pelo próprio compositor na palestra na ABL.

depois, viriam os Beatles, Miles Davis, Jimi Hendrix, e, ainda, a música vanguardista de Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage, Eric Satie (o mais antigo da lista) e David Tudor, introduzidos nos cursos livres e concertos comandados pelo maestro alemão Koellreutter, então professor da UFBA. Gil prossegue elencando, também, influências na literatura, na poesia, nas artes plásticas e no teatro, misturando nomes canônicos à época com expoentes que seriam associados ao movimento tropicalista.

Em algum momento, a partir da segunda metade da década de 60, todas essas novidades teriam começado a se articular em sua mente e sensibilidade com as memórias da “música campesina dos violeiros e das bandas cabaçais da infância interiorana”. O mais “primitivo” – Gil costuma usar esse adjetivo – e o mais atual em sua experiência de ouvinte passam, desta maneira, a se atrair, ao invés de se repelir e negar, como seria de se esperar. Esse encontro de épocas não chega a ser uma novidade: na música de concerto, por exemplo, compositores como Stravinsky, Bizet, Bela Bartok e, por aqui, Villa-Lobos e Francisco Mignone promoveram o diálogo entre as células da música folclórica e as mais modernas técnicas de composição.

Vale destacar, ainda, que esta disposição de espírito já parecia sedimentada em Gil ainda antes da célebre viagem do artista para Pernambuco, em 1966, onde entrou em contato com a Banda de Pífaros de Caruaru. O encontro com o grupo, de sonoridade exótica e, ao mesmo tempo, familiar aos seus ouvidos, descrito como um “choque de emanções telúricas e simplicidade campesina” foi, segundo sua narrativa, o estopim de uma mudança de perspectiva como cancionista. Gil já repetiu essa história diversas vezes desde os anos 60. A descoberta pernambucana logo se articula com as impactantes impressões da audição de *Sgt. Peppers*, lançado no mesmo ano.

Energia ali naquele encontro entre a tradição medievalesca dos pífaros e a vanguarda popular contemporânea dos Beatles um impulso de aproximação irrecusável entre aquelas manifestações em todos os sentidos extremas: sim, os extremos se tocam. E tocavam em mim aquelas duas bandas tão díspares, tão distantes no tempo e no espaço, ainda assim, amalgamadas numa estranha e insinuante complementaridade. Aquilo tudo me assaltava e me inflamava o pensamento sobre o trabalho de atualização da música popular entre nós, tarefa à qual eu acreditava que a minha geração teria o dever de se dedicar. Pelo menos, parte dela. E foi o que me impulsionou ali (GIL, 2022: n.p.).

A partir de então, segundo as memórias expostas na conferência, Gil procura mobilizar outros compositores a se engajarem em um “empreendimento

atualizado com a música popular estendida”. Alguns se interessam e, juntos, eles passam a esboçar os pilares do que viria a ser o tropicalismo musical. É só aí que o nome de Caetano Veloso aparece na conferência. Gil não titubeia ao assumir o protagonismo desse gesto inicial tropicalista – narrativa, como veremos, corroborada por Caetano. Tanto a visão de Caetano, como a de Gil, muito próximas, conferem protagonismo ao núcleo musical do movimento tropicalista e, às vezes, parecem tomá-lo como quase a totalidade do tropicalismo, embora reconheçam a proximidade e a influência de artistas pensadores como Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Rogério Duarte. É uma visão um tanto quanto problemática, já que, como mostrou Frederico Coelho (2010), desconsidera ou dá pouca ênfase a toda uma efervescência na vida cultural brasileira desde os anos 50.

A primeira parte da conferência de Gil é centrada em sua experiência dentro do movimento e é intitulada “Eu vi”, título intrigante, pelo uso do verbo transitivo sem complemento. A escolha sugere, em uma leitura mais literal, que aquilo que Gil viu foi o próprio desenvolvimento do tropicalismo. Porém, também dá margem, como não poderia deixar de ser, a outras interpretações. Uma delas é a da ideia de “visão” não como o mero ato de ser uma testemunha ocular, mas o de ser tomado por uma visão, uma epifania, enxergar um caminho novo, como se Gil de ilha se tornasse um farol, através do qual aquele que vê orienta os que vêm atrás.

Detendo-se brevemente na relação de continuidade entre tropicalistas e modernistas, Gil assinala que os primeiros logo se enxergaram como herdeiros da geração de Mário e Oswald, “assumindo o seu legado e buscando avançar na direção daquilo que Caetano chamou de ‘linha evolutiva’”. O texto destaca também a ascendência nordestina interiorana de boa parte dos expoentes do grupo, temperada pelos ventos mais modernos de Salvador, o que teria ajudado a imprimir nas canções do álbum *Tropicália ou panis et circenses* o “gosto por um lado sertanejo e, por outro lado, cidadão-litorâneo que a renovada arquitetura poética exigia”. Tratava-se de canções, prossegue Gil, marcadas pelo hibridismo, combinando música de raiz catingueira com doses de canção urbana contemporânea de sotaque internacional.

Consumada e consumida rapidamente, a fase tropicalista intensa foi, para Gil, um momento de transfiguração, de perda da inocência, de amadurecimento quântico da sua forma de compreender a música, de interpretá-la e de criá-la:

Eu nunca mais fui o mesmo artesão naïve com que me apresentara para aqueles desafiadores experimentos tropicalistas. Saía dali com as garras afiadas para destrinchar as entranhas das presas abatidas nas grandes caçadas pós-modernas que viriam em seguida (vem-me à mente, por exemplo, o disco *Expresso 2222* que realizei ao voltar do exílio em 72 em que, já mais familiarizado com o repertório tecnológico e estilístico do pop-rock e mais fluente nos riffs e batidas com a guitarra elétrica que trouxera de Londres, pude finalmente me considerar iniciado nos misteres de um band-leader de fato, na acepção pós-moderna da palavra: pleno de uma nova potência, cômico de um novo saber, pronto para viver a dimensão trágica da complexidade dos novos tempos). Sim, eu houvera caído em tentação. A modernidade passaria a ser pra mim, dali por diante, uma enormidade, uma sucuri do comprimento do diâmetro da terra (GIL, 2022: n.p).

O momento tropicalista ocorreu, portanto, em um processo de vida mais amplo, marcado pela transição entre o “artesão naïve” e o “band-leader de fato”, tendo sido um ponto intermediário dentro dessa trajetória. Neste, desdobrou-se todo um percurso de transformação da sensibilidade e da visão de mundo de Gil. A sua “visão” em Caruaru, diante da Banda de Pífaros, deu-se dentro desse contexto maior de procura e de construção de si como indivíduo, como profissional e como artista. É interessante notar, fazendo uma pequena ressalva, que esse tipo de narrativa da epifania povoa o imaginário científico e artístico há séculos. De toda forma, o episódio já antecipava o posicionamento “fronteiriço” que Gil assumiria ao longo da carreira, deslizando entre a metrópole e o campo, o massificado e o tradicional, o moderno e o tradicional, o tecnológico e o arcaico. O seu achado estético, a decisão de afirmar e jogar com (supostas) oposições e romper impasses, prenuncia um modo de se colocar no mundo e um posicionamento artístico e existencial que, como notou Cássia Lopes, procura sempre “desestabilizar hierarquias estáveis” (LOPES, 2012: 21).

## **2.1. O tropicalismo e a antropofagia, por Gilberto Gil**

Na mesma conferência na ABL, Gil enumera uma série de trechos ditos ou escritos por outros artistas, teóricos e apreciadores críticos do movimento. O primeiro a ser citado é um artigo de 1968, escrito por Hélio Oiticica para o *Correio da Manhã*. Nele, o autor de *Cosmococas* destaca algumas características singulares das performances de Gil, elogiando seu “cantoforte que se relaciona com o dos cantadores nordestinos” e o procedimento de síntese que abrangeria uma série de “ritmos universais”, operando com essências extraídas diretamente das raízes, do âmago dos sons, da terra e do “suor dos ritos” (GIL, 2022: n.p). A

escolha de uma fala, em certa medida, problemática como essa, que incorre em algumas essencializações, mostra que o pensamento de Gil também tem, como veremos, uma de suas referências na conexão com o que ele nomeia como “primitivo”, ainda que sempre se distancie de qualquer abordagem purista. De toda forma, vemos como Gil faz questão de sempre destacar a relação entre o tropicalismo e as manifestações mais tradicionais da música nordestina.

Recorrendo a outra das principais vozes críticas do cenário cultural do período, o concretista Augusto de Campos, Gil expõe alguns traços elementares do tropicalismo. Entre estes estão as estratégias de montagem e justaposição, a *bricolage*, a relação com a *pop art* e, ainda, com algumas das vanguardas musicais do século XX. Gil destaca a incorporação de “procedimentos eletroacústicos e concretos” desta última como um processo que abriu caminhos que seriam trilhados pela música pop global. Os intérpretes do tropicalismo revisitados por Gil vão compondo um quadro amplo do movimento e das suas características principais. Como era de se esperar, a conferência comporta uma boa dose de exaltação dos feitos do tropicalismo, colocando-o como acontecimento central na história cultural não apenas brasileira, mas global, da segunda metade do século XX. Podemos ver a cerimônia como uma espécie de rito de canonização do tropicalismo no mais tradicional panteão das Letras brasileiro. Citando Antônio Cícero, Gil projeta o tropicalismo como um movimento que abraçou a novidade da indústria cultural global em esforço de “desprovincialização” e “desfolklorização” da cultura brasileira.

Mas um reparo precisa ser feito à afirmação de que o tropicalismo, como a bossa nova, utilizou a informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo- a-frente da música popular brasileira: é que não era apenas a informação da modernidade musical que ele trazia para a MPB, mas a informação da modernidade simplesmente: a informação da modernidade musical, poética, cinematográfica, arquitetônica, pictórica, plástica, filosófica etc. Nesse contexto, a informação da modernidade deve ser entendida como a desfolklorização e desprovincianização da música popular, isto é, como a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação da sua maioridade” (Cícero apud GIL, 2022).

Nos anos 70, Gil costumava se referir às manifestações populares mais antigas do Nordeste do Brasil como *folk nordestino*. A utilização desse extenso arquivo da tradição como um dos ingredientes principais da geleia tropicalista não significava, como a citação da fala de Antônio Cícero atesta, uma adesão a qualquer tipo de *folclorismo*. Muito pelo contrário, as cantigas do sertão ou na

Banda de Pífaros estavam ali justamente como retrato de um Brasil em movimento, onde antigo e novo se chocavam e dialogavam, produzindo uma cultura em estado de efervescência. O país que os tropicalistas queriam projetar para o mundo era capaz de, como explicou José Miguel Wisnik, “produzir símbolos de validade internacional, ao mesmo tempo, particulares e não pitorescos ou ‘folclóricos’” (WISNIK, 2004: 216).

Entre os apontamentos de intérpretes e comentadores estrangeiros do tropicalismo, Gil destaca falas que seguem a mesma trilha analítica, fazendo referências ao caráter “neo-anthropofágico” do movimento e mesmo à proposta de rompimento com “um conceito de Brasil unicamente carioca”. A antropofagia aparece, nas palavras do estadunidense Charles A. Perrone – figura central nessa parte da conferência – como “metáfora, diagnóstico e terapia” para a sociedade brasileira. Antropofagia, poesia concreta e tropicalismo são por ele lidos como experimentos que questionaram a relação entre metrópole e colônia em uma combativa procura pela independência cultural, atualizando e redefinindo o jogo de tensões entre a identidade cultural tradicional e a modernidade.

Aqui vale um parêntese para aprofundar brevemente a relação entre tropicalismo e modernismo. Como apontou Julio Diniz, a antropofagia é um tema recorrente e incontornável para entendermos a primeira etapa modernista, nos anos 20, e seus herdeiros, como o tropicalismo. O ideário antropofágico foi primeiramente divulgado através do Clube de Antropofagia e da Revista de Antropofagia, tendo em Oswald a figura central. O manifesto antropofágico data de 1928. Nele, Oswald formulava “a partir da noção de primitivo, uma visão crítica de nossa herança cultural baseada na apropriação seletiva e na possibilidade de reinvenção constante” (DINIZ, 2008: 25). Em sua releitura do gesto ritualístico antropofágico, Oswald defende uma postura de liberdade para viver e criar, atravessando oposições, como arcaico e moderno ou nacional e estrangeiro. Diniz afirma que o ato de devoração característico do antropófago era para Oswald uma forma de reconhecimento e de assimilação do valor do outro, aquele que é devorado. O “bárbaro tecnificado” de Oswald, ou o “mau selvagem”, na contribuição de Haroldo de Campos, apropria-se do patrimônio cultural da humanidade, fazendo deste um banquete, promovendo *heresias sincréticas* na forma de misturas e novas combinações que desestabilizam hierarquias e cânones europeizantes.

Relegada ao ocaso pelos debates culturais por muitos anos, a ideia de antropofagia proposta por Oswald de Andrade ressurgiria como um ponto de interesse dentro das discussões promovidas pelo movimento concretista dos anos 50, adquirindo notoriedade crescente na década posterior. A antropofagia se tornou um elemento central em importantes correntes da arte e da crítica literária e artística brasileira do período. Na década seguinte, o tema atraiu cineastas, artistas plásticos, poetas, dramaturgos e, em particular, os integrantes do movimento tropicalista, após a exibição da peça *O rei da vela*, encenada pelo Teatro Oficina em 1967.

Com seus espaços vazios, transitando entre a simplicidade, a precariedade, a construção e a ruína, a própria instalação “Tropicália” de Hélio Oiticica dialogava profundamente com as ideias oswaldianas. Na visão de João Camilo Penna, Oiticica resgatava a antropofagia com estratégia voltada para a absorção da “herança maldita europeia e americana (...) pela negra e índia de nossa terra, que, na verdade, são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos de arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de significado próprio” (Idem, 30). Em uma chave similar, não foi à toa que Augusto de Campos enxergou a canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, como sendo “nossa primeira música Pau-Brasil, homenagem inconsciente a Oswald de Andrade”. A ideia oswaldiana do “bárbaro tecnificado”, nota Diniz, foi recuperada pelo tropicalismo. O movimento desenvolveu uma visão original da cultura e da sociedade brasileiras, revisitando seletivamente o arquivo das tradições culturais do país e incorporando componentes do pop e da indústria cultural.

Ancorado em uma profunda e intensa pesquisa estética, o tropicalismo se diferenciou desta forma de outros movimentos de arte política dos anos 60, como o CPC da UNE e o Teatro de Arena, cujo projeto artístico era subordinado ao imperativo de formar consciência social e política no público. Ainda de acordo com Diniz, os tropicalistas viveram “o desejo antropofágico defendido por Oswald de Andrade de forma radicalmente nietzschiana”. Caetano, Gil, Gal, Torquato e cia decidiram celebrar a existência e a transformação estética, vista como um valor essencial em oposição à moralidade servil, que, no contexto brasileiro dos anos 60, era caracterizada pelo rancor autoritário de uma ampla parcela da esquerda cultural. A afirmação de uma postura alegre por parte dos tropicalistas derivava diretamente na constatação de que o “otimismo utópico sobre a cultura brasileira” é uma posição assumida diante do pessimismo

apontado pela realidade (DUARTE, 2018: n.p)<sup>4</sup>. Desta forma, a estética tropicalista afirma o poder da música popular como um território para a celebração da alteridade, para a absorção do diferente, transformando-se em um “caldeirão multicultural através da alegoria das ‘imagens primitivas do Brasil’”. A utilização da alegoria desponta como um método essencial para reunir opostos, revelando um Brasil complexo e marcado a ferro em brasa por paradoxos, um país além de qualquer explicação simples e de qualquer identidade unificadora.

Voltando para a conferência na ABL, é interessante recortar o momento em que Gil recorre a uma fala de Caetano Veloso para adentrar um pouco mais o tema da relação entre modernismo e tropicalismo, demonstrando corroborar as dúvidas do parceiro sobre a vinculação direta que se costuma fazer entre a antropofagia e o tropicalismo:

Nunca perdemos de vista, nem eu, nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações ‘maiores’ do movimento – e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas – foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada (VELOSO, 1997: 247).

No trecho é mencionada, também, uma percepção crítica muito externalizada por Gil em entrevistas dos anos 70. Ela se referia a algo que o compositor interpretava como uma certa hipertrofia, nas próprias canções e no debate público, do racionalismo em detrimento da sensibilidade, o que ele depois chamaria, como veremos mais adiante, de “pecado do intelectualismo”. As discussões abordadas no tropicalismo traziam à tona uma análise profunda sobre o cenário da música popular da época, englobando uma avaliação detalhada do panorama cultural e comportamental. Adicionalmente, essas conversas frequentemente tangenciavam questões pertinentes à identidade brasileira, entre outros tópicos relevantes no período. Experiências que Gil teve a partir do exílio londrino, como as *trips* lisérgicas e o interesse por saberes e religiões orientais e afro-brasileiros, aprofundaram essa tendência de rejeição ao que ele considerava uma “superintelectualização” em detrimento de uma conexão mais direta com a própria sensibilidade artística.

---

<sup>4</sup> Por ser em versão ebook, o livro não se encontra paginado.

Na parte mais pessoal da conferência, Gil descreve, sem entrar em detalhes, a fase final do movimento como um período de intensa agonia, marcado por um tensionamento progressivo e por uma “insistente premonição de que aquilo tudo poderia trazer muitos danos existenciais”. Fazendo uma análise do percurso do tropicalismo, Fred Coelho notou que a violência ficaria cada vez mais evidente nas posturas e performances tropicalistas à medida que a temperatura dos enfrentamentos no campo cultural aumentava. Gil, Caetano, Torquato, Capinam e cia logo “perceberam que não havia como conviver em harmonia com o conformismo da classe média e o sectarismo de grupos ditos de esquerda” (COELHO, 2010: 169).

Já na parte final de sua conferência, Gil reconhece que a interrupção abrupta do tropicalismo trouxe, ao mesmo tempo, dor e alívio.

A prisão e o exílio foram um epílogo duro e, ao mesmo tempo, desanuviador. Deixariam marcas indeléveis na minha carapaça existencial; na formação do meu caráter; na tipologia da minha individualidade; na definição dos traços delicados da escultura da minha personalidade. Ao mesmo tempo em que acentuaria, no artista, um gosto pela expressividade aberta; uma busca do prazer e da alegria no arrebatamento estrênilo da performance; o arrojo e o destempero vocal – que Hélio Oiticica elogiara e saudara naquele seu artigo de 67 – e que eu carregaria no meu canto para o resto da vida até arrebrantar de vez com uma das minhas cordas vocais; o interesse em manter alguns resíduos de experimentalismo no trabalho de composição e arranjo de canções, mesmo já distante do compromisso com a “libertação anárquica, a única possível” como considerava Glauber Rocha; guardando sempre um “senso perdido de rebeldia” e uma “inquietação do espírito” como dizia Luiz Carlos Maciel (...) O Tropicalismo foi um tropismo. Dali em diante ele nos alertaria permanentemente para os sinais emitidos pelo mundo da criação artística e da vida cultural. Uma bússola de orientação estética, técnica e política para a navegação arriscada no mar da procela da pós-modernidade. Minha música, musa única – ela, ela que me faz um navegador! (GIL, 2022: n.p).

Gil toma de empréstimo da biologia o termo “tropismo” – movimentos de mudança de direção de crescimento que ocorrem em organismos vivos devido ao estímulo de um fator externo –, utilizando-o como metáfora para descrever o momento tropicalista como um fenômeno ligado ao contexto cultural, político e social do período: uma resposta a uma determinada realidade. Para além, de sua

duração como movimento, o tropicalismo se perpetuou, de acordo com Gil, como bússola, carta de navegação. Ele termina citando trechos da canção “Ela”, faixa de abertura do álbum *Refazenda*, uma declaração de amor à música. Se música e musa fazem de Gil um navegador, após a tempestade perfeita que antecipou o fim da experiência tropicalista, o legado de reflexões e procedimentos do tropicalismo teria permanecido como um instrumento indispensável para apontar direções dentro dos mares turbulentos de um mundo de certezas e parâmetros cada vez mais rarefeitos e instáveis.

## **2.2. Do sertão à grande aventura pop: rural, urbano, provinciano e cosmopolita.**

Coloquemos agora nesta geleia geral outra revisão da trajetória realizada por Gil 50 anos antes, em 1972, quando nem o maior dos videntes poderia prever sua entrada como imortal na Academia Brasileira de Letras. O depoimento se encontra em uma longa e esclarecedora entrevista concedida ao jornal *O Bondinho* pouco após o lançamento de *Expresso 2222*, álbum que marcou o retorno do exílio. Em uma das respostas, Gil falou sobre a canção “O sonho acabou”, composta em 1971, em Londres, e lançada no ano seguinte. Feita sob o impacto e em diálogo com a famosa frase de John Lennon, que declarava finda a grande primavera contracultural dos anos 60, a canção também demarcava uma mudança de fase na vida e na carreira de Gil. O artista explicou, na entrevista, que a frase de Lennon trouxe fortes reverberações e que o lançou em uma reflexão profunda. E assim nasceu a canção, fruto da “revelação do que significava o sonho ter acabado para mim” (GIL, 2008: 82). Gil combina a perspectiva pessoal com um comentário sobre a época e a geração. O sonho para ele também é formado pelo caldo cultural dos anos 60, englobando a música pop, o psicodelismo e a massificação moderna, mas é, principalmente, a sua vivência do período. Se Lennon aponta para o macro, para o esgotamento de um breve e intenso período histórico, Gil olha também para si. A canção expressa o fechamento de um ciclo em sua vida, mais precisamente do “ciclo pop”.

Dizia Gil: “talvez fosse uma deficiência de visão, o pop pra mim era como se tivesse havido mesmo história, como se o rural tivesse vindo, realmente, antes, e como se o urbano tivesse vindo realmente depois”. Seu relato aqui enfatiza os efeitos transformadores do contato com uma indústria cultural já a pleno vapor e

sua imersão em São Paulo, onde chegara em 7 de junho de 1965. O rural ao qual Gil se refere é, sobretudo, o ambiente de sua infância, em Ituaçu, mas também a cultura sertaneja tradicional. O rural é, neste primeiro momento, para Gil, o local onde as informações da modernidade praticamente não chegam – veremos depois como esta perspectiva mudará rapidamente. A princípio, Gil localiza o fenômeno pop na grande cidade, associando-o ao processo de massificação e urbanização. Gil, também, já indica uma reavaliação desta perspectiva evolucionista, que parece beber nos velhos ideais evolutivos de progresso, (“talvez fosse uma deficiência de visão”). Como veremos, este processo de revisão eclodirá mais claramente anos depois, no álbum *Refazenda*.

Em 1972, a visão de Gil sobre o *pop* abrangia elementos da música da época, como a psicodelia, os Beatles, o contestador Dylan, o popular Ray Coniff, englobava o cinema, a história em quadrinho, a estética da colagem, o flash, os jornais e as revistas da Editora Abril, que “jogavam informações na praça”. A televisão, claro, não ficava de fora, especialmente a TV Record com seus festivais. São Paulo era o território do pop e esta, para Gil, exibia um caráter “concrético”. O tango que tocava nas rádios brasileiras não ficava de fora, e nem Elis Regina, mesmo que Gil lembre ter demorado anos para perceber o lado pop da cantora.

O termo pop se difundiu intensamente nos anos 60 a partir de seu uso por Andy Warhol e pela crítica de arte, sobretudo na imprensa. A música pop, mais especificamente, seria parte fundamental do fenômeno da massificação em uma indústria cultural em erupção. O elemento central reside na sua natureza comercial, a qual se manifesta em variados níveis de intensidade, e na criação de um produto direcionado ao amplo alcance do público geral. Dentro do campo da teoria da comunicação, a cultura de massa foi objeto de longa controvérsia, sobretudo, entre as décadas de 1940 e 60, opondo, de um lado, críticos como a dupla dinâmica Adorno e Horkheimer e, de outro, teóricos que propunham uma mirada mais aberta ao novo e menos elitista, como Edgar Morin, autor apresentado por Rogério Duarte a Caetano e que, segundo o compositor, teria influenciado em alguma medida as reflexões que desembocariam mais tarde no tropicalismo.

Como apontam Anderson Alves da Rocha e Herom Vargas, dois estudiosos da comunicação de massa no mundo contemporâneo, a chamada cultura pop se tornou uma ferramenta capaz de interferir decisivamente em

subjetividades e corpos. Por isso, ela “não representa somente o resultado do desenvolvimento da lógica capitalista na produção cultural, mas também uma indústria de produção de bens simbólicos, ritos e práticas incorporadas nos seus textos” (ROCHA; VARGAS, 2021: 42). O que chamamos de cultura pop, hoje em dia, teria eclodido inicialmente entre os anos 50 e 60, reunindo uma série de elementos que se encaixam na “descrição fenomenológica” feita por Gil (história em quadrinhos, cineastas jovens e transgressores, rock, cultura urbana, etc.). Vinda inicialmente dos Estados Unidos, e também da Europa, a primeira onda pop gerou diversas ramificações globais mediante tentativas de imitação e adaptação – como a Jovem Guarda no Brasil, acolhida pelos tropicalistas como um sopro de vitalidade e juventude diante da seriedade e das altas pretensões dos herdeiros da bossa nova e do estrito compromisso ideológico das manifestações musicais ligadas ao setor nacional-popular da esquerda. No fundo, como apontou, entre outros observadores, Christopher Dunn (2001: 85). , uma das principais discussões postas indagava o que realmente significava a palavra *popular* naquele momento; qual *povo* a canção representava e para quem ela falava?

Com o crescimento das populações urbanas e a expansão da mídia de massa, tornou-se cada vez mais difícil reconciliar o "popular" com associações tradicionais ao folclore rural. Nem poderia o "popular" ser definido exclusivamente pelos imperativos da conscientização política, como proposto pelo CPC. Ao invocar o conceito de pop, Gil não estava negando o potencial oposicionista da cultura popular. Em vez disso, ele estava sugerindo que o surgimento de um mercado nacional para bens culturais perturbou as definições idealizadas do "popular" na cultura brasileira.

Os tropicalistas decidiram apostar no curto-circuito, no poder energizante e renovador do novo, devorando a guitarra elétrica, a Jovem Guarda e outros ícones da indústria cultural em eclosão. Entretanto, as novidades não eram tomadas como suplantadoras da tradição, mas como força renovadora, a pimenta explosiva na geleia geral, em um cenário cultural visto como engessado e fadado a uma repetição despoticizada. O barroquismo tropicalista incorporava itens do mercado de consumo e da comunicação de massa em uma dinâmica de justaposição com elementos de diversas tradições brasileiras, apostando, como escreveu José Miguel Wisnik que “o país fica mais parecido consigo mesmo quanto mais diferente ele se tornar” (WISNIK, 2004: 247). Contra o risco do imobilismo e a força dos atavismos, a mudança, era tomada como necessária e desejável, mesmo que não se soubesse para onde apontava.

O tropicalismo denunciou a crise do populismo, as mudanças flagrantes e as renitências líricas, caricatas ou sinistras do velho Brasil, fazendo uma aposta aberta no processo pelo qual o país fica mais parecido consigo mesmo quanto mais diferente se tornar, assumindo como libertadoras as consequências desconhecidas das mudanças (Idem).

No plano comportamental, uma das lutas centrais dos tropicalistas mirava em tudo aquilo que era identificado como manifestação de conformismo, conservadorismo, perda da força vital, o que os conectava às ideias de rebeldia e rebelião da juventude em voga no período. Dentro do cenário da canção popular, o movimento se confrontou com valores hegemônicos estabelecidos tanto no campo cultural, quanto na sociedade e na esfera política, assumindo decididamente e ao custo que fosse a “tarefa de fustigar e desafiar o status quo” (GIL, 2022). Como notou Pedro Duarte, as canções. Os álbuns e as apresentações eram, para além da música, experimentações que envolviam “uma erotização do corpo, uma micropolítica, e uma performance visual e discursiva” (DUARTE, 2018: n.p).

Todo esse período, que cobre da segunda metade dos anos 60 ao retorno do exílio, foi para Gil, acima de tudo, uma jornada de formação e de transformação. Gil descreve em suas memórias da época o mergulho em um universo de novidades sedutoras, mas, também, assustadoras. Um passo audaz em direção ao desconhecido. Gil associa o início dessa grande metamorfose à sua migração de Salvador para São Paulo, para trabalhar na multinacional Gessy-Lever. Gil se mudou acompanhado de Belina, a primeira esposa. Ele viveu em Campinas e num bairro do subúrbio paulistano chamado Cidade Vargas. É interessante notar como, dois anos antes do tropicalismo começar a se delinear, o choque entre o provinciano e o cosmopolitano ocorreu dentro de sua trajetória individual, bem como na de Caetano, através das dores e delícias da migração para o sudeste. São Paulo e Salvador eram duas cidades profundamente diferentes. Se a primeira ostentava, de acordo com Gil, um caráter “cidadino” estando longe de ser uma metrópole, a segunda era a materialização de tudo o que havia de mais cosmopolita, moderno, estimulante e perturbador. Ali, a régua e o compasso do baiano se deparava com toda a sorte de máquinas, edifícios e produtos de consumo da metrópole.

“Quando eu vim praqui, rapaz, pra esse mundo de concreto e edifício e a Gessy-Lever e as fábricas e aquelas máquinas empacotando sabão em pó e detergente, lá em Campinas, aquele mundo que eu vivi no primeiro ano

aqui em São Paulo, os escritórios, aquela coisa linda de publicidade, com o pessoal transando ali... Essa coisa, esse negócio de administração de empresa foi muito importante pra mim, pra me introduzir esse mundo das coisas de massa e tudo o mais...(...) vendo como era a publicidade moderna, e os caras falavam naquilo tudo. Tudo isso foi me dando essa vivência, esse conhecimento do que era uma população urbana, o que era o homem, o indivíduo, essa massa que povoa as cidades grandes e tudo o mais... uma coisa que em Salvador – e em Ituaçu muito menos – eu não tinha ainda (GIL, 2008: 56).

Gil relaciona a explosão da indústria cultural e o fenômeno da massificação ao da urbanização do país. Eram faces de uma mesmíssima moeda e dados centrais neste mundo que se abria, convidando o jovem administrador e músico a explorá-lo. Mudar custaria caro, mas era preciso. Segundo o compositor, seu engajamento nesse quadro de novidades contribuiu para atenuar um elemento seminal e estruturante de sua personalidade, a “formação rural”, característica que, até então, exercera forte influência em sua visão de mundo e sensibilidade. A imersão numa realidade urbana e em um cenário cultural cada vez mais afetado pelo pop alternou o eixo de rotação do mundo do compositor, arrancando-o do seu centro geográfico e afetivo, ao redor do qual gravitavam referências, valores e certezas, levando-o a uma abertura consciente ao novo. Atitude esta que se apresenta como uma espécie de corte umbilical voluntário e, como sempre, doloroso.

Era como se eu realmente tivesse que fazer o movimento de me atirar porque nada me empurrava adiante, nada me impulsionava do mundo anterior para a coisa pop. A coisa pop foi como se a história toda deslocasse o mundo e a minha vida nele para um determinado ponto e esse deslocamento exigia de mim um movimento igual e da mesma intensidade, senão eu não tava vindo com ele. Então realmente eu tive que fazer um esforço, eu tive que aprender, eu tive que arrebentar, eu tive que pensar de forma diferente (GIL, 2008: 58).

O relato de Gil nos remete à célebre estrutura narrativa da jornada do herói descrita pelo estudioso da mitologia Joseph Campbell e aplicada vastamente, por exemplo, no cinema clássico hollywoodiano. Em suas palavras ecoam antigas epopeias narrando aventuras de personagens que, atendendo a um chamado para a aventura, deixam sua terra natal, seu *status quo*, estado de inércia e tranquilidade, enfrentando um mundo desconhecido repleto de desafios assustadores e fascinantes.

Se o relato de Gil lembra, ainda, inevitavelmente, o espanto descrito por Caetano em "Sampa", seu entusiasmo ao se inserir no centro da indústria

brasileira naquele momento parece ter sido ainda mais forte. Vindo de Salvador, onde estivera envolvido com o CPC e com a efervescência cultural herdeira da cena artístico-universitária que Antonio Risério descreveu como uma “*avant-garde* na Bahia”, Gil desembarca em uma capital cosmopolita para trabalhar no coração de uma grande corporação. Nas canções tropicalistas, um de seus interesses iniciais, seria capturar e descrever essa nova realidade marcada pela “inflação das informações”. Música como “Ele falava nisso todo dia” e “Domingo no parque” estão entre os maiores exemplos disso, tanto pelas imagens descritas, quanto pela técnica narrativa “cinematográfica” empregada na segunda. Comparando como o pop se infiltrou em suas músicas e nas de Caetano, Gil disse que suas canções ficavam mais na “descrição da fenomenologia do pop”, enquanto as do parceiro ficavam “ali buscando o sumo, a palavra que dissesse melhor da síntese toda” (Idem, 57). Anos depois, *Refazenda* será, de certa forma, um retorno desse herói à sua Ítaca – Ituaçu de origem, com os olhos e sentidos devidamente transformados pela jornada.

O ciclo pop foi para Gil um experimento pessoal radical que envolveu corpo e pensamento, e que teve seu final decretado e divulgado pelo compositor em 1972, quando lança a canção “O sonho acabou”, no álbum *Expresso 2222*. Na letra, Gil cita personagens da cultura pop, como os doutores Ross, Silvana e Fantástico – personagens de filmes e histórias em quadrinhos – e faz referências ao misticismo e ao vínculo da cultura hippie com o mundo rural. Nos versos, o verbo “acabou” joga com o duplo sentido, significando tanto a ideia de fim quanto a constatação de um efeito gerado pelo sonho (“O sonho acabou transformando o sangue do cordeiro em água”).

O sonho (ou o seu fim) também derrete a mágoa e o melaço de cana do narrador. Gil afirma na mesma entrevista que a referência à cana era uma alusão à sua raiz nordestina – “melaço de cana pra mim é a mesma coisa que Pernambuco, que um engenho da Bahia”. O melaço é um caldo super concentrado de sacarose e sais minerais, rico em potássio, cálcio e fósforo, usado como matéria-prima para a fabricação de uma série de alimentos. A referência é sugestiva, pois se trata de um produto proveniente do mundo rural, mas usado em processos da indústria alimentícia moderna. De toda forma, já começavam a se esboçar ali] as referências aos sabores, ao universo agrário e aos elementos que formavam a base nutritiva da alimentação nordestina, aspecto que receberia maior destaque em *Refazenda*.

Ao *Bondinho*, Gil explica que o verso fala sobre “as relações da gente com as coisas bem naturais e, de uma certa forma, perdidas no espaço e no tempo por causa da distância dos lugares” (Idem: 52). Podemos ler a frase como uma constatação do afastamento da paisagem e da cultura familiares interioranas imposto pela vivência intensa do pop e da cidade. Esse novo mundo pop, enfatizava Gil, contrastava com sua identidade rural originária: “Não havia essas coisas em Ituaçu, quer dizer, essas coisas não povoavam a paisagem do meu mundo rural. Então, o mundo rural tava afastado”. O fechamento do ciclo pop, portanto, entre 1971 e 72, já anunciava um gesto de reaproximação com o universo interiorano nordestino.

O que também parece se anunciar no início dos anos 70, sob os coturnos da ditadura militar, é, justamente, a descrença na ideia de que um processo de modernização radical traria horizontes mais promissores para o Brasil. E essa constatação, consciente ou intuitiva, afetará as direções criativas de Gil, bem como de Caetano. O admirável mundo das novidades e a aposta no progresso tecnológico já não parecem tão interessantes e alvissareiros, agora eles mostram suas faces mais cruéis e perigosas. A consciência de que algo está se perdendo, algo está sendo esmagado começa a se revelar.

Como pontuou José Miguel Wisnik em um ensaio sobre a MPB nos anos 70, novos dados da realidade, como o AI-5 e “a consciência ecológica, que irá passar pela via da contracultura e da negação da ideologia desenvolvimentista” logo se fariam sentir na percepção poética expressa em uma série de composições do período. Nas de Gil, certamente. Para ele, o fim do ciclo pop coincide com um período de novas preocupações e novas formas de pensar e intervir politicamente, uma vez que, tanto o debate público, quanto a ação direta, estavam bloqueados pelo regime autoritário.

### **2.3. Eles vivem pensando aqui na Terra: a “nordestização” da música brasileira**

Para compreender melhor a virada brusca de Gil em direção ao tropicalismo, ocorrida entre os anos de 1966 e 67, é interessante voltar a uma virada de chave na forma como o nordeste aparece em sua música e jogar luz sobre o despertar de sua perspectiva crítica acerca do que ele chamou de “nordestização absurda da música brasileira”. A hipótese que formularemos é de

que, no breve decorrer desse percurso de elaboração, Gil passa a ver os gêneros musicais tipicamente nordestinos menos como um estilo a seguir, com fidelidade às suas convenções, do que como uma espécie de matéria-prima, ingrediente para misturas que “desfolclorizam” e, ao mesmo tempo, potencializam esse material “primitivo” através do diálogo com linguagens modernas.

Antes, porém, iremos tentar encontrar a origem deste processo de nordestização da música popular descrito por Gil na cultura do período. Antonio Candido (1989) demonstrou em seu clássico ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” como, a partir da década de 1950, a visão do Brasil como “país novo” ainda em fase de construção, embora dotado de uma “pujança virtual”, uma “esperança quanto às possibilidades”, vai gradualmente cedendo lugar a uma visão do Brasil como “país subdesenvolvido”, marcado pelo signo da pobreza e da atrofia. No lugar de um entusiasmo ainda relacionado, em parte, com um certo imaginário romântico, ganha corpo um ponto de vista “agônico” e um compromisso de engajamento. Candido cita as transformações na ficção, sobretudo a regionalista, como a antecipação, a partir da década de 30, de uma nova visão de parte expressiva da classe intelectual brasileira sobre o país e o povo.

Nas décadas seguintes, o desencanto com a falência dos projetos de melhoria do país estabeleceria como tendência a “consciência do subdesenvolvimento”. Durante o período que vai da euforia à desilusão, a Bossa Nova surge, na esteira dos anos JK, como expressão de uma classe média culta que pretendia modernizar a canção popular tomando o samba como matriz, pautada por valores como intimismo, diletantismo e sofisticação. Este grupo de artistas traduziu, em canções e atitudes, a ideia de que sofisticação e simplicidade não eram elementos antagônicos, e representou toda uma geração de classe média e alta que não se identificava com as velhas noções de *status* e poder (MAMMÌ, 2016: 84).

Já nos anos 60, num contexto de forte engajamento político, jovens compositores – alguns deles oriundos da própria Bossa Nova, como Carlos Lyra (2003: 137) – passaram a ver na música a possibilidade de “dar uma reviravolta na cultura brasileira”. Surge, então, uma série de canções protagonizadas por personagens populares, como operários, retirantes e desempregados, vistas sob um novo prisma nacional-popular. Christopher Dunn (2001: 23) nota que “no início dos anos 60, jovens artistas que aspiravam a ampliar a consciência política das

classes de trabalhadores urbanos e rurais estavam cada vez mais insatisfeitos com o sentimentalismo introspectivo”. Se em compositores como Geraldo Vandré e Carlos Lyra essa visão aparecia com maior nitidez, é possível afirmar que a recém-nascida MPB expressaria, ao longo dos anos seguintes, um imaginário político calcado em “conteúdos nacionais, em que predominava a utopia de uma nova sociedade em um novo tempo” (TATIT, 2004: 82).

No início dos anos 60 surge uma canção altamente politizada, ou “participante”. Cada vez mais, a música popular passa a ser fortemente marcada pelos discursos sociais e políticos (NAVES, 2010: 39). A canção logo se torna veículo de ideias de transformação social e mensagens de engajamento para a formação da consciência política do público. Isso não implicou, necessariamente – pelo menos em um primeiro momento – na perda de qualidade do cancionário da época, mas impôs, tanto, uma poética orientada na direção de certos temas e metas, quanto um purismo musical fortemente calcado em uma visão fortemente nacionalista.

A sigla MPB surge na metade da década, identificada com essa tendência politizada. Se, nos anos 50, a bossa nova, com sua lente minimalista, havia eleito a Zona Sul carioca – na verdade, Ipanema e Copacabana – como cenário, a canção participante e a recém-criada MPB irão evocar locais que seriam quase um oposto censitário daquelas paisagens prósperas à beira-mar. São territórios marcados pela pobreza e pelo abandono do Estado: geralmente favelas cariocas ou o nordeste mais árido, abatido pela seca, pela miséria e pela violência. Os personagens destes cenários vão habitar várias das primeiras canções da MPB.

Mesmo com o estabelecimento da ditadura militar, a esquerda nacionalista segue conquistando espaço. Roberto Schwarz foi um dos pensadores que analisaram o panorama cultural e ideológico dos anos 60. Para ele, apesar do golpe de 1964, a esquerda continuou mantendo uma relativa hegemonia no campo cultural brasileiro. Longe de ter sido liquidado nos primeiros anos de ditadura, esse setor conseguiria conquistar um público cativo e plenamente identificado com um ideário socialista de viés nacionalista e anti-imperialista. Com forte presença no teatro, no cinema, na música e na poesia, a esquerda cultural, avalia Schwarz, eclodiu e se consolidou como uma “espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer em plena ditadura” (SCHWARZ, 1978: 82).

É dentro desse contexto e desse percurso histórico que a realidade do homem do interior do Brasil passa a comportar um manancial de temas e narrativas para canções identificadas com a “atitude revolucionária consequente” evocada pelo anteprojeto do Manifesto do Centro de Cultura Popular, em 1962 (NAVES, 2005: 31). Santuza Naves identifica uma “virada regionalista” na canção popular da primeira metade década de 1960, quando a utopia de um Brasil-Ipanema, também simbolizado pela arrojada arquitetura de Brasília e pelo otimismo dos modernizantes anos JK, começa a ceder espaço para a consciência do subdesenvolvimento presente em versos que tematizam os problemas do país e, em muitas passagens, evocam um certo heroísmo de potencial revolucionário no povo massacrado.

Compositores como Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo e muitos outros integraram essa vertente relativamente coesa da canção engajada dos anos 60. Luiz Tatit descreveu essa tendência como a “recriação de uma música fundada em motivos folclóricos, em contextos rurais e em instrumental típico de certas regiões” (TATIT, 2004: 82). Encontram-se, ainda, traços da linhagem engajada no primeiro Chico Buarque, nos discos de Nara Leão do período e, também, no primeiro álbum de Gil, *Louvação* (1967), em canções como a faixa-título, “Procissão” e “Viramundo”, parceria com Capinam. Esta última é um solilóquio de um homem sertanejo de facão empunhado para transformar o mundo. Embora o conteúdo da canção demonstrasse inegáveis afinidades ideológicas com o que outros compositores associados ao nacional-popular vinham fazendo no período, a forma como Gil narra a cena do cortejo religioso já deixava transparecer uma intensa procura por uma originalidade formal e por uma linguagem contemporânea. Não por acaso, a canção foi regravada no álbum seguinte do compositor, desta vez ao lado dos Mutantes e com uma proposta bastante diferente, como ressaltou Charles Perrone:

Estabelecendo a perspectiva da voz lírica, que observa o movimento das pessoas de um ponto alto e privilegiado à certa distância, a imagem da cobra lembra cenas dos filmes do Cinema Novo, como "Deus e o Diabo na Terra do Sol" de Glauber Rocha, com temas sertanejos similares. A figura linguística de Gil aqui também antecipa o uso inovador da técnica cinematográfica em textos de canções subsequentes. Finalmente, a interpretação de Gil no estilo rock da mesma "Procissão" em seu próximo LP destina-se claramente a enfatizar sua aceitação do pop e a mudança de atitude que ele experimentou após a gravação de sua primeira coletânea de canções (PERRONE, 1989: 132).

“Viramundo” chega mesmo a lembrar, na mensagem heroica e no estilo composicional, a marcante “Disparada”, de Vandré e Théo de Barros, primeiro lugar, no Festival da Record de 1966, empatada com “A Banda”, de Chico Buarque. Em *Verdade tropical*, Caetano, um dos mais contundentes críticos da estética nacionalista na canção, define “Disparada” como “uma moda caipira modernizada e politizada com maestria composicional que lhe dava uma dimensão épica”(VELOSO, 1997: 160). A frase demonstra que, destarte as críticas avassaladoras feitas contra o setor nacional-popular da MPB – por sinal, ataques recíprocos – as fronteiras entre tropicalistas e engajados eram mais fluidas do que poderíamos pensar. *Louvação*, o primeiro álbum de Gil traz, por exemplo, uma composição sua e de Torquato Neto em parceria com o futuro desafeto Geraldo Vandré, “Rancho da rosa encarnada”. A ruptura com Vandré se daria pouco tempo depois, nos bastidores do programa *Frente única da música popular brasileira*, tendo como motivo a determinação de Gil, Caetano e Bethânia de incorporar uma canção de Roberto Carlos em seu especial no programa, provocando em Vandré uma reação exacerbada e quase violenta.

Como captou Christopher Dunn, o tema da migração do indivíduo interiorano, presumidamente um nordestino, para a cidade grande foi um dos mais recorrentes no tropicalismo:

Várias canções tropicalistas dramatizam a experiência dos migrantes do Nordeste, que foram forçados a deixar o empobrecido interior nordestino para tentar ganhar a vida nas grandes capitais industriais do centro-sul do Brasil. “Coragem para suportar”, de Gilberto Gil, por exemplo, lembra as canções do Show Opinião ao retratar as graves condições sociais no sertão que obrigam as pessoas a migrarem. A música de Veloso “No dia que eu vim-me embora” descreve a triste despedida de um jovem que, após deixar para trás sua família, percebe, para seu desgosto, que sua mochila de couro, embora curada, emite um terrível cheiro enquanto ele viaja “todo sozinho para a capital”. Em contraste, “Mamãe Coragem” (Veloso-Neto), que foi destaque no álbum conceitual tropicalista, descreve uma carta imaginária de um migrante que, após declarar que nunca voltará, consola sua mãe dizendo para ela ler um romance popular para evitar chorar. A cidade lhe oferece empolgação, uma chance de “brincar no carnaval” e a oportunidade de viver de forma independente e anônima em uma cidade “sem fim” (DUNN, 2001: 102).

Dunn ressaltou, também, a diferença gritante que há entre os primeiros trabalhos de Gil e de Caetano. Se *Louvação* traz canções com um forte conteúdo social, *Domingo*, de Caetano e Gal Costa, trazia uma boa dose de canções sobre dilemas existenciais carregadas de saudosismo. A estreia de Gil, apesar de refletir, em certas canções, uma épica heroica nordestina e trazer a parceria com Vandré, o

trabalho já sinaliza uma virada radical na poética e na sonoridade do compositor. Isso ocorre precisamente na faixa “Lunik 9”, dentro da qual Gil combina seresta, marchinha, naves espaciais e outros elementos. Misturando lirismo e tecnologia, a canção, como nota Charles Perrone, “contrasta sensibilidades contemporâneas com tradicionais e projeta uma preocupação com a modernidade e a diversificação” (PERRONE, 1989: 132). Ao mesmo tempo, exalta a façanha científica, mas alerta para o desencantamento do mundo tomado pela tecnologia, sintetizado no receio de que poetas, seresteiros e apaixonados “perdessem a lua”, prestes a ser conquistada pela ciência (a canção foi lançada dois anos antes de o homem pisar na lua).

Ainda em fase de amadurecimento, Gil parece experimentar, tateando um caminho e atirando em direções diferentes. Era preciso pensar e especular para encontrar um caminho original, expressão própria em um panorama cultural marcado por antagonismos e disputas. Julio Diniz (2007) descreve assim o cenário multifacetado da canção naquele momento:

A década de 1960 foi muito marcada, musicalmente, pelas tensões entre cinco tendências: a tradição sentimental e exagerada da música brasileira dos anos 40 e 50; a rebelião geracional e sonora das guitarras e cabelos longos da Jovem Guarda; o minimalismo das ricas formas poéticas, harmônicas e melódicas da Bossa Nova; o compromisso barulhento e transformador da canção engajada, com sua vocação redentora e salvadora; a alegoria do carnaval de corpos, cores e vozes do Tropicalismo. A observação e configuração da cartografia musical urbana brasileira dos anos 60 traduz as tensões estéticas e políticas no cenário dos conflitos culturais. Falsas dicotomias são produzidas em parte por análises apaixonadas da época: a guitarra elétrica versus o violão; a voz cristalina contra o grito rouco de protesto; compromisso contra a alienação; o nacional contra o estrangeiro.

Diniz nota ainda que os tropicalistas souberam se apropriar, ao mesmo tempo, do engajamento de artistas ligados à Música Popular Brasileira, e do minimalismo distintivo da bossa nova. Podemos, de fato, captar em canções tropicalistas de primeira hora, como “Miserere Nobis” (Gil e José Carlos Capinam) algo do tom da canção de protesto de sotaque nordestino. Embora, o eu-lírico seja alguém que, nos primeiros versos, fala pelo povo brasileiro, não se encontra a voz do sujeito das canções de protesto “que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando a atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal” (WISNIK, 2006: 208). De fato, as composições tropicalistas de Gil bebem, em geral, nas convenções de

gêneros e ritmos pré-Luiz Gonzaga, abrangendo cantigas, toadas, desafios, emboladas, ritmo de capoeira, etc.

Também oriundo do interior da Bahia, Capinam era, assim como Torquato, um nacionalista convertido ao tropicalismo. Nos anos anteriores havia militado com Gil e Tom Zé no Centro Popular de Cultura de Salvador e escrito nada menos do que a letra de “Ponteio”, para a canção de Edu Lobo, assim como “Viramundo” solilóquio de um personagem heroico do interior, agora um violeiro. Sobre o parceiro, Gil declarou:

Capinam vem de uma região do agreste baiano com uma formação muito severina, como eu lá no sertão. Eu já muito mais ligado a Salvador, a essa cultura litorânea, e ele só vem a conviver com esse mundo quando vem mesmo fazer a escola de Direito (...) Ambos temos essa coisa sertaneja muito forte e, na segunda fase da adolescência, essa coisa urbana (LEAL, 2021).

O tropicalismo foi um salto quântico, uma mudança abrupta na trajetória de todos os seus integrantes. Na entrevista para Augusto de Campos e Torquato em 1968, ele já fala com um distanciamento surpreendente a respeito daquilo que identifica como um processo de “nordestização absurda” da música popular. Se há pouco mais de um ano suas músicas trabalhavam dentro deste território sonoro e poético, agora aquela tendência lhe parecia, em larga medida, ultrapassada e equivocada. O alvo de sua crítica, contudo, não era a utilização do material folclórico, mas uma certa forma idealizada, caricatural e purista de fazê-lo:

Em Oba-lá-lá, que já era um bolero, um béguin, e em Bim Bom, a gente identifica uma possibilidade da música popular brasileira incorporar essa espécie de balanço perseguido pelas gerações novas na música internacional. Isso já foi a abertura inicial de JG. E a retomada se explica, porque depois de JG houve uma preocupação em voltar àquelas coisas bem nacionais. O samba de morro. A música de protesto. **A nordestização absurda da música brasileira. A busca irrefreada de temas ligados ao nordeste, que culminou, inclusive, com o aproveitamento direto da coisa caipira: Vandrê etc. Foi aquela busca terrível de coisas que tivessem nascido no nosso próprio terreno.** Então, a linha evolutiva devia ser retomada exatamente naquele sentido de JG, na tentativa de incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da música popular brasileira, sem essa preocupação do internacional, do estrangeiro, do alienígena. Quanto à ideia de uma música moderna popular brasileira, ela tem mais ou menos o mesmo sentido. É a ideia da participação fecunda da cultura musical internacional na música popular brasileira. De se colocar a MPB numa proposta de discussão ao nível de música e não ao nível de uma coisa brasileira com aquela característica de ingenuidade nazista, de querer aquela coisa pura, brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa que só existisse para a sensibilidade brasileira (CAMPOS, 1968: 190).

## 2.4. A tal da linha evolutiva

Se as inquietações renovadoras de Gil já se mostravam, embora um pouco timidamente, no primeiro álbum, Caetano Veloso formulava, em paralelo, uma série de reflexões críticas que forneceriam uma espécie de esteio teórico para o surgimento do tropicalismo, desde o artigo “Primeira feira de balanço”, publicado em 1965 na revista universitária *Ângulos*. Como assinalou Frederico Coelho (2022: 40), a ideia de *linha evolutiva* perpassa o pensamento de Caetano no período e é incorporada largamente pelo poeta Augusto de Campos, primeiro divulgador e intérprete do que viria a se tornar o tropicalismo musical. Esta ideia se fundaria em uma visão “dialética e teleológica” da história cultural e estava relacionada à tradição do pensamento sobre a *formação*, isto é, a concepção etapista e gradual acerca dos períodos históricos utilizada para explicar a evolução das ideias ou das formas artísticas. Este viés analítico estaria presente em uma destacada linhagem de intérpretes do Brasil, que tem em Caio Prado Júnior e Antônio Candido dois dos seus mais importantes nomes.

Vale ressaltar que o programa de revisão do cenário da música brasileira na segunda metade dos anos 60, que Caetano começa a externalizar entre 1965 e 66, precede e é complementar à percepção de Gil quando a Banda de Pífaros de Caruaru e os Beatles de alguma forma se encontram em sua mente e sensibilidade. É como se Gil incorporasse o pensamento do parceiro e tivesse um primeiro vislumbre de como transformá-lo na tão buscada música nova. A intuição de Gil identificava na sobreposição radical de arcaico e moderno um caminho criativo original e promissor. Nas narrativas que reconstroem o percurso de descobertas que desaguou no tropicalismo, eis o lugar que Gil ocupa: o daquele que viajou, foi a campo e, já munido de um conjunto de reflexões, “viu” e sinalizou uma direção. Mas o início da linha evolutiva que Gil parece traçar remonta às manifestações ancestrais da música nordestina e não ao samba de morro que desembocou em João Gilberto.

João Camillo Penna destrinchou o percurso de pensamento de Caetano naqueles anos que precederam a explosão tropicalista, analisando alguns de seus escritos e depoimentos do período, sobretudo a participação em um debate publicado pela *Revista Civilização Brasileira*, sob o sugestivo título “Que caminhos seguir na Música Popular Brasileira”, e o artigo “Primeira feira de balanço”. São testemunhos valiosos de um percurso de reflexões que gerou

incontornáveis consequências na cultura brasileira. Penna destaca, primeiramente, o contexto de ideias com o qual Caetano dialogou e contra o qual ele se insurgiu. A “crise” na música popular, gancho para o debate proposto pela revista, dizia respeito a uma transformação no campo cultural caracterizada pela “cisão entre dois populares” (PENNA, 2022: 1993). Isto é, em determinado momento, duas representações do povo passaram a se chocar dentro do universo da canção. A primeira e mais antiga remetia à ideia de “povo brasileiro”, como conjunto de habitantes que refletia a cultura nacional e realidade social brasileira. Já a segunda dizia respeito ao povo como massa consumidora, mercado da música popular comercial. A invasão avassaladora da primeira onda do pop internacional no Brasil, desencadeada pelo furacão iê-iê-iê, que arrebatava rapidamente um público almejado pela canção popular, teria gerado um sentimento de urgência naqueles que participavam e/ou pretendiam pensar o cenário cultural do momento. A indústria cultural é vista, por esse grupo razoavelmente heterodoxo de críticos, como uma ameaça ao que estava sendo engendrado no campo cultural desde os anos 50.

O “golpe pop” é sentido pelos nacionalistas como uma espécie de correlato do golpe de 64 na cultura, uma guinada alienante e pró-mercado e pró-imperialismo, descomprometida e até mesmo inimiga dos projetos de futuro pensados para o país a partir da ideologia nacional-popular que detinha a hegemonia do campo cultural naquele momento. A crise se instaura, sobretudo, a partir da constatação de que “a alienação é de fato irresistível e desejada, tanto mais irresistível porque desejada”. Se o golpe militar fragmenta a estrutura do campo cultural nacional-popular, afastando e dissolvendo instituições responsáveis por sua organização, como o CPC da UNE, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e a própria Universidade, a cavalaria da indústria cultural absorve o público, desmobiliza, oferece ao povo pão e circo. Além disso, o pop global também vem, na visão de seus críticos, para destruir os laços entre os artistas, os compromissos coletivos, instalando uma dinâmica individualista de competição pelo sucesso.

O diagnóstico é translúcido: a fragmentação, individualização, ou seja, a “privatização” do campo da cultura, com a alienação do patrimônio cultural nacional, infringida pelo golpe militar como causa oculta e pela invasão pop como causa explícita, corolário e contraparte do outro golpe, põe em grave risco o nacional-popular e a cultura popular como um todo (Idem: 195).

Caetano Veloso não se alinha nem com esse diagnóstico, nem com qualquer programa de salvação da hegemonia nacional-popular no campo cultural em face às ameaças do mercado. Seu programa é, supostamente, “não ideológico”, ou seja, já de saída, inconciliável com a posição dos outros debatedores. Em suas análises, no período, Caetano se situa em oposição a três flancos do cenário cultural da época. O primeiro deles é o próprio nacional-popular e a visão da música como instrumento para a implantação de um programa político transformador. Tal ponto de vista fez da entidade povo seu tema e destinatário principal – ainda que o objetivo de falar com as massas não tenha se cumprido – e trabalhou dentro de um procedimento “discursivo-ideológico”. A segunda visão contra a qual Caetano se coloca é aquela vocalizada sobretudo pelo crítico e historiador José Ramos Tinhorão, poderoso exército de um homem só de forte influência no período. Averso às modernidades, o controverso Tinhorão tampouco estava em consonância com a perspectiva cepecista<sup>5</sup>. Sua questão central era a autenticidade das manifestações populares, as quais pretendia preservar e manter distantes das mãos tanto da classe média culta quanto do mercado. Com um texto ácido, Caetano fustiga o purismo, o corte de classe e o esquematismo dos impetuosos artigos de Tinhorão, reunidos em uma coletânea recém-lançada naquele momento:

Embora assim não esteja escrito em palavras no livro (de Tinhorão), a atuação dos artistas da classe média é – se levarmos até o fim esse raciocínio – apenas um acidente nefasto: não houvesse ocorrido isso e o futuro nos assegura pobres autênticos cantando sambas autênticos, enquanto classe-médias estudiosos, como Sr. Tinhorão, aprenderiam os nomes das notas (VELOSO, 2005: 143).

O terceiro “inimigo” de Caetano, na leitura de Camillo Penna, seriam os modernizadores vazios que, nos anos 60, diluíam a bossa nova em uma música colonizada e algo maneirista, injetando artificialmente altas doses de jazz, como se o caminho para a música brasileira fosse simplesmente absorver e replicar a modernidade forjada nos Estados Unidos. Em entrevista para Augusto de Campos, em 1968, Caetano censura a “institucionalização” da bossa nova, através da qual o movimento musical teria adquirido uma “aura de seriedade” e resguardo, abrindo

---

<sup>5</sup> “A proposição de Tinhorão permanece interessante, como interessa a Caetano na época, porque anti populista, destoando da transposição etapista contida na versão etapista marxista do PCB da época, ao opor-se radicalmente ao modelo das alianças entre classes e propor uma purificação da música popular, filtrada, por assim dizer, de toda a inflexão de classe média. De certa maneira, o que propõe Tinhorão é uma transposição da luta de classes para a música popular, onde se oporiam a classe média e as classes populares, manifestas (as classes populares) em sua música” (Idem: 198)

mão gradualmente do seu ímpeto inicial de liberdade (CAMPOS, 1968: 205). Foi nesse momento de fastio com os desdobramentos da bossa nova que Caetano se viu atraído por “coisas menos sérias”, sendo a primeira delas, logo, o tal do iê-iê-iê e sua encarnação nacional, a jovem guarda.

Opondo-se a essas três visões (canção engajada, música popular autêntica e modernização diluidora), Caetano passa a formular o seu esboço de paradigma, procurando encontrar a “linha perdida”. Dentro dessa busca, João Gilberto surge como a grande referência e, através da escuta atenta de sua obra, o preceito de reunir modernidade e tradição recorrendo a um criterioso procedimento de seleção e filtragem. Como fazer isso de forma original e contemporânea, porém, ainda era um mistério que mobilizava as energias criativas e angustiava Caetano, o que fica claro em suas primeiras manifestações como pensador da música popular.

É assim que João Gilberto desponta para ele, e também para Gil, como inventor de um método seletivo e exemplo de forma de pensar-sentir a canção popular. Nele, Caetano vislumbra a possibilidade de uma “dupla apropriação seletiva”, com critérios para julgar a informação nova e como conhecimento profundo da tradição, o que o torna apto a ler a história do cancionário popular comparativamente, pinçando o material de maior qualidade e relevância

Trocada em miúdos, a fórmula linear, teleológica e vanguardista da ‘retomada da linha evolutiva’ da Bossa Nova, cujo sentido só se explicita para Caetano aos poucos, consiste em *repetir* o gesto bossa-novista de filtragem seletiva da linguagem internacional mais atual, precisamente aquilo que fora o jazz para a Bossa Nova, atualizando-o. Ora, a linguagem musical mais atual, em 1966, aquilo que foi o jazz para a Bossa Nova, é precisamente o rock’n’roll, ou seja, o pop globalizado, coisa que só se explicitará para Caetano um ano depois (PENNA, 2022: 197).

## **2.5. O tropicalismo como elucidação conceitual**

A motivação para retomar aqui o percurso reflexivo pré-tropicalista de Gil e Caetano reside na tentativa de reconstituir o processo de elaboração que culmina no que Antônio Cícero caracterizou como uma "elucidação conceitual". Através deste percurso, poderemos indagar que aspectos conceituais do tropicalismo sobreviveram para além do fim do movimento. Nosso objetivo é, também, procurar compreender melhor a contribuição de Gilberto Gil e pensar de que

maneira seu *insight* em Pernambuco se encaixa dentro desse processo de construção e de desenvolvimento posterior dos fundamentos tropicalistas.

Aquilo que estamos chamando de tropicalismo intenso, um movimento musical que abarca pouco menos de dois anos, não é, claro, apenas produto de reflexões teóricas e de procuras abstratas. Ele foi forjado no calor do momento e diante do contexto em que se inseriu. Porém, algumas reflexões elaboradas por seus integrantes e figuras próximas foram, decerto, importantes para a construção de uma linguagem e de uma proposta originais que caracterizaram o tropicalismo.

A interpretação e a decodificação muito particular que Caetano fazia da abordagem e do método de João Gilberto indicaram um modelo de pensar a música, articulando informação e redundância, modernidade e tradição. Rafael Julião ressalta como certas passagens dos primeiros artigos de Caetano, escritos ainda em meados da década de 60, são coerentes com o que o compositor escreveria em *Verdade Tropical*, mais de 30 anos depois, sobretudo em relação ao “bruxo de Juazeiro”. A bossa nova e João significaram para a canção popular, resume Caetano, uma “mudança de estágio cultural que nos levou a rever nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades” (VELOSO, 1997: 36).

Em “Primeira feira de balanço”, Caetano escreve sobre o “drible” dado por João Gilberto nos pretensos *modernizadores* da música brasileira deslumbrados com o jazz. O feito de João seria, ao contrário destes, utilizar procedimentos do jazz, sobretudo harmônicos, para realçar certos aspectos fundamentais do samba e de outros gêneros brasileiros. Suas interpretações recorriam à nova informação para recriar e realçar no samba alguns dos seus componentes genuínos, como: “o gosto pelo gingado, o domínio do ritmo complexo do samba para, daí, atingir (como poucas vezes se conseguiu) seus conteúdos: a malícia, certa nostalgia, o dengo” (VELOSO, 2005: 149).

Augusto de Campos empregou o termo “lição de João” para pensar o que, afinal, os tropicalistas viram e assimilaram de João Gilberto:

A lição de João não é só uma batida particular de violão ou um estilo peculiar que ele ajudou a criar – a bossa nova. A lição de João – desafinando o coro dos contentes do seu tempo – é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima (“macumba para turistas”, na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana. Como disse Caetano em sua composição *Saudosismo*, que é uma declaração de amor e humor a João Gilberto e uma crítica à bossa-nova

institucionalizada: a “realidade é que aprendemos com João pra sempre ser desafinados” (CAMPOS, 1986: 285).

De acordo com Augusto, o tropicalismo avançou para além da etapa da história da música caracterizada pela querela entre consonância e dissonância, fase que tinha como pontos de inflexão as peças de Debussy, o jazz e a nossa bossa nova. A música de Caetano, Gil e cia pertenceria a um novo estágio caracterizado pelo conflito entre ruído e som (que envolveria os vanguardistas Varèse e Cage, mas, também, os Beatles e Jimi Hendrix); pela metalinguagem (“crítica via música”) e pelo produssumo. O poeta paulista pondera que o retorno aos princípios de João Gilberto foi, também, uma estratégia encontrada para enfrentar um campo cultural cada vez mais ocupado por uma música de “empostação retórica, demagógica e nacionalóide – o contrário da lição de João”. Caetano e Gil teriam absorvido da lição de João, sobretudo, a “organicidade para selecionar” o material da tradição e a definição de critérios para o julgamento da criação.

Nesses anos de formação, Caetano Veloso, um ex-estudante de filosofia com uma notável paixão pela reflexão crítica e estética, bem como um vasto e precoce conhecimento da tradição da canção, foi fundamental para o desenvolvimento do conjunto de ideias e experimentações formais que formulou e formou o tropicalismo musical. Pedro Duarte (2018) salienta que o pensamento de Caetano demonstrou desde cedo a recorrência de um “método filosófico menos sintético do que sincrético”. Há, decerto, uma conexão clara entre o método de pensar e compor que Caetano desenvolve progressivamente e procedimentos empregados em outras obras da segunda metade dos anos 60. *Tropicália*, de Hélio Oiticica, exibida em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio, seria o exemplo mais conhecido e óbvio, mas há muitos outros.

Para Júlio Diniz (2023: 5), a concepção de uma “racionalidade tropical antropofágica” vinha sendo gestada há tempos na cultura brasileira e guardava relação estreita com as ideias de Oswald de Andrade e com o Mário de Macunaíma. Após a primeira explosão arrebatadora, o pendor antropofágico teria continuado como força latente com a qual Caetano e Gil se ligaram, incendiando novamente a cultura brasileira.

O próprio Caetano, em seu livro, comenta, a respeito da “hecatombe” experimentada ao assistir “Terra em transe” e de como o filme foi fundamental para sua visão crítica dos limites do populismo de esquerda e da ideologia

nacional-popular na cultura. Ao contrário do público nacionalista de esquerda, que se indignou com a ousadia crítica do diretor baiano, Caetano se sentiu estimulado pela iconoclastia do filme. O choque abrupto imposto por Glauber abriria novas possibilidades de compreensão, especulação e criação impensáveis até então:

Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhes as consequências. Nada do que veio a se chamar de “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático. O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva mais ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalismo e moral com que nem se sonhava (VELOSO, 1997: 105).

No mesmo período, as observações sagazes e provocadoras de Rogério Duarte sobre a cultura de massa e seu repúdio ao “bom gosto dos *universitários*” de esquerda cultural (e repúdio maior ainda aos conservadores) integraram uma espécie de anti-catequismo iconoclasta de Caetano. Fred Coelho (2010) propõe uma diferenciação entre a Tropicália e o tropicalismo musical, encontrando no primeiro um percurso mais amplo e longo, dentro do qual a participação de uma série de artistas rendeu contribuições tão significativas quanto as dadas por Caetano e Gil. O tropicalismo musical contou ainda, como se sabe, com nomes como Torquato – além de poeta e letrista, um articulista e pensador da cultura na imprensa – Capinam, Tom Zé, Rogério Duprat, Gal Costa, Nara Leão e outros. Esses músicos atuaram de forma razoavelmente coordenada e estratégica, entre 1968 e 69, dentro um certo “*modus operandi*, visando abrir espaços para a renovação dos postulados críticos e criativos da canção brasileira, em particular, e da produção cultural, em geral”.

Todas essas referências foram pontos cruciais no processo de “elucidação conceitual” através do qual o tropicalismo pôde germinar entre urubus e girassóis. Antônio Cícero foi outro dos comentadores da ideia de *linha evolutiva* da canção. Sua abordagem enfocou diferentes significados possíveis para a ideia *evolução* – decerto, um termo polêmico – no campo da história da arte. Antes de mais nada, ressalta Cícero, quando Caetano trouxe tal reflexão à tona, ele não estava em uma discussão teórico-acadêmica. Tratava-se ali, naquele momento, menos de um pensador da cultura do que de um jovem artista “a esboçar a articulação dos seus projetos musicais” a partir de uma provocação feita pela *Revista Civilização Brasileira* a respeito de um momento de crise na música brasileira (CICERO, 2003: 202). Cícero sai em defesa de Caetano contra aqueles que consideram tomar

o samba como núcleo e raiz da árvore genealógica da canção popular um gesto por demasiado reducionista. Entretanto, a ideia de linha evolutiva contaria apenas a história do tronco que foi dar em João Gilberto, referência tomada pelo compositor baiano.

De fato, Caetano parece ter pensado sua linha evolutiva a partir do ponto de chegada e talvez resida aí parte da inventividade do seu raciocínio. Desta forma, é João Gilberto, aquele cuja abordagem e obra significou um passo à frente e uma passagem de nível, quem, como diria Borges de Kafka, inventa os próprios antecessores. O processo de seleção criteriosa e a recriação modernizadora do arquivo se torna uma forma de conhecer e, também, de (re) construir o passado. É, pois, na linha de João e seus antecessores que Caetano pretende caminhar – e esta será, de fato, a trilha seguida pelos tropicalistas.

No terreno da música popular, o próprio Caetano alertou, em uma espécie de carta aberta ao poeta Ferreira Gullar, publicada no *Pasquim*, em 1970, para o perigo de uma perspectiva etapista dentro da arte:

Essa visão linear do processo cultural é a mesma que levou alguns bons compositores da chamada segunda fase da bossa nova a desprezar as buscas de Paulinho da Viola por ele não estar por dentro de harmonia impressionista ou a considerar Tom necessariamente melhor que Pixinguinha” ou a ridicularizar (em surdina, é claro) a simplicidade harmônica do Chico Buarque dos primeiros sambas (VELOSO, 2005: 97).

Com suas harmonias e encadeamentos de inspiração jazzística e impressionista, a bossa nova teria contribuído com inovações técnicas para a música brasileira. Entretanto, João, Tom e seus parceiros desenvolveram, também, elucidções conceituais. Estas fariam parte de uma forma distinta de “evolução” dentro da arte, de acordo com Antônio Cícero. A elucidção do conceito pode tender, muitas vezes, a um processo de simplificação. Foi o que aconteceu, por exemplo, quando os pintores deixaram de lado a perspectiva para abraçar a planaridade. O processo de redução dos recursos empregados estava ancorado em uma procura do essencial na pintura. Da mesma forma, o ensaísta argumenta que, no campo da música popular, o tropicalismo representou predominantemente uma elucidção conceitual ao invés de uma introdução de novas técnicas capazes de elevar a complexidade das canções. Sua inovação se deu em um esforço de reflexão a respeito do estado da arte da canção popular no Brasil, esforço que, se foi capitaneado por Caetano, envolveu ainda diversos outros nomes, compositores ou não. O desenvolvimento a partir da retomada da linha evolutiva não se propôs

a, por exemplo, incorporar acordes ainda mais dissonantes. O tropicalismo, além de tudo, não se propôs a produzir um estilo musical definido, ele se baseava muito mais, como Tatit e outros autores mostraram, em uma dinâmica de assimilações sincréticas e sobreposições. Aqui, cabe trazer novamente para o debate Augusto de Campos, para quem a ausência de uma síntese formal não é, ao contrário do que o próprio Caetano chegou a afirmar, uma deficiência do tropicalismo, mas uma escolha tática:

Vista sob essa perspectiva, a moderna música popular brasileira apresenta dois marcos. 1958 – BOSSA NOVA. 1968 – TROPICÁLIA. No segundo momento de renovação da música popular brasileira não havia duas posições. Era estar com Caetano e Gil, ou contra eles. (...) Na sua modéstia, Caetano disse que o trabalho dele e de Gil não tinha o mesmo nível da BN por não apresentar uma característica formal definida. Mas, para mim, esse “não propor uma solução formal definida” é, em si mesmo, uma técnica. É tática. É metalinguagem. É contra-estilo. Dada também não tinha estilo. E foi justamente a “solução formal definida” que matou tão cedo a BN, apesar de João. O Tropicalismo pode ter morrido, e Caetano e Gil foram os primeiros a antecipar a sua morte num programa de televisão em fins de 1968. O que nasceu e nunca mais morrerá na música popular brasileira d.C (depois de Caetano) foi a consciência absoluta do fazer e da liberdade de fazer, a noção precisa da invenção como um processo de revolução permanente e sempre inesperada. Guerrilha artística (CAMPOS, 1968: 334).

A ideia de “contra-estilo” e a percepção do tropicalismo como uma metalinguagem serão importantes nos próximos capítulos. Caetano Veloso chegou a declarar que o tropicalismo pretendia “quebrar” uma determinada “fórmula de atuação” estabelecida pelos desdobramentos da bossa nova e pela canção de protesto. Tratava-se, portanto, de um movimento com um pé na destruição criativa e outro na criação de uma nova proposta. O que nos interessa destacar neste momento é que o tropicalismo foi um movimento artístico, em sua fase intensa, mas também significou a construção de uma espécie de *modus operandi* para a canção popular. Este foi pensado por Caetano (e, também, Gil, Torquato, Capinam, Tom Zé, etc.) em diálogo e sob a influência de todo um conjunto de percepções, reflexões e experimentos encampados por diversos personagens da cultura dos anos 60.

Porém, se tomarmos os relatos de Caetano e Gil como descrições precisas dos fatos, veremos que foi preciso que Gil se transfigurasse, após a viagem para Pernambuco, e encarnasse ardentemente o desejo de destruição e transformação daquele cenário que estava posto para que a bomba tropicalista, enfim, fosse

detonada. Mas o que teria acontecido na viagem e o que ela diz sobre a participação de Gil no início do tropicalismo?

## 2.6. *Leaving home*: a lição dos Beatles

Normalmente, quando se traça as origens do tropicalismo, Gil entra na história ao captar a relação ou a possibilidade de diálogo entre os Beatles e a música tradicional nordestina. Caetano e Gil conheceram *Sgt. Pepper's* juntos, em uma audição preparada especialmente para os dois em um teatro de São Paulo, em 1967. Meses antes, Gil já se mostrava muito entusiasmado com “Strawberry fields forever”, lançada em compacto que precedeu o disco. A canção já exibia muito da lisergia e da proposta estética de *Sgt. Pepper's*. Se Gil foi arrebatado de pronto, Caetano admitiu que, apesar da admiração pelos *fab four*, naquele momento, estava mais interessado no que Roberto Carlos e a Jovem Guarda vinham fazendo no Brasil<sup>6</sup>.

No já clássico ensaio “Informação e redundância na música popular”, publicado em 1968, Augusto de Campos chamou atenção para o impacto que os Beatles causaram e a transformação radical que capitanearam na época, rompendo “todos os esquemas de previsibilidade comunicativa usualmente admitidos” (CAMPOS, 1968: 334).

Ocupando a televisão, veículo que deu nova escala ao fenômeno da massificação, e as paradas de sucesso, a banda inglesa reequacionou as relações entre redundância e nova informação na recente música pop. *Sgt. Pepper's* foi o motor central de uma mudança de paradigma na música popular global e na indústria cultural, sendo, ainda segundo Augusto, o exemplo seminal daquilo que Décio Pignatari chamou de *produssumo*, isto é, a junção de produção e consumo. Recorrendo à terminologia de outro crítico, o inglês Frederic Grunfeld, Augusto situa os Beatles como “os grandes sincretistas e misturadores” daquele momento histórico. Eles teriam percebido pioneiramente o advento de uma nova era eletrônica, aproximado os ouvidos ocidental e oriental e inserido nas suas canções elementos da música de compositores de vanguarda contemporâneos. Augusto

---

<sup>6</sup> “Os Beatles em geral bateram muito mais no Gil do que em mim. Bateu em mim também, eu achei *Sgt. Pepper* maravilhoso, mas quando *Sgt. Pepper* saiu a gente já estava gostando dos Beatles. O Gil ficou louco e entusiasmado com ‘Strawberry Fields Forever’, que foi antes de *Sgt. Pepper*. Mas a gente já gostava [dos discos] *Revolver* e de *Rubber Soul*, já tinha coisas que a gente estava gostando. Mas eu ouvia mais Jovem Guarda, eu tava mais interessado em Roberto Carlos.” (Veloso apud ALONSO, 2017:27).

recorda que foi John Cage aquele que primeiro inseriu em sua obra referências à comunicação de massa. Os Beatles estavam atentos e em diálogo com experimentos desse tipo: “agora o músico de auditório descobre o músico de laboratório (...) Teremos chegado a era do *produssumo*?” (Idem: 187).

Gilberto Gil, em entrevista a Augusto de Campos e Torquato Neto, comparou a retomada da linha evolutiva proposta por Caetano com sua ideia a respeito da elaboração de uma Música Moderna Popular que ocupasse o lugar da Música Popular Brasileira. Gil elabora sua resposta ressaltando que, para Caetano, fora João Gilberto aquele que primeiro captou o caráter complexo e múltiplo da formação da música brasileira. João teria percebido, justamente, a importância da música internacional dentro da nossa canção popular, incorporando esses elementos e urdindo uma síntese própria deles com a música brasileira em suas interpretações e composições.

Gil provavelmente tinha conhecimento dos artigos de Caetano sobre o tema e vinha debatendo o assunto com o amigo. Porém, sua resposta na entrevista não contempla a apreensão que Caetano a respeito da relação de João com a tradição da música brasileira e do procedimento de filtragem seletiva e modernização desse arquivo. Gil parece mais interessado na “ideia da participação fecunda da cultura musical internacional na música brasileira”. Seus inimigos aqui não são outros que os nacionalistas do campo cultural e suas concepções sobre os caminhos a serem tomados pela canção popular naquele momento estavam pautadas pela retomada da assimilação da nova informação que vinha de fora.

Quanto à ideia de uma música moderna popular brasileira, ela tem mais ou menos o mesmo sentido. É a ideia da participação fecunda da cultura musical internacional na música popular brasileira. De se colocar a MPB numa proposta de discussão ao nível de música e não ao nível de uma coisa brasileira com aquela característica de ingenuidade nazista, de quereraquela coisa pura, brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa que só existisse para a sensibilidade brasileira. E, partindo dessas duas premissas, eu acho que agora, de uns seis meses para cá, com esses novos resultados conseguidos principalmente pelo Caetano, essa linha evolutiva de João e a consecução dessa música popular moderna entraram em processo” (GIL, 1968: 192).

Gil não cita, em momento algum, Tinhorão, mas a perspectiva do polêmico crítico parece ser evocada no trecho que investe contra os anseios de pureza na música popular, denunciando, por trás dessa linha de pensamento, uma “ingenuidade nazista”. O artista apresenta o tripé de referências que formataram

sua musicalidade e que ele mencionará ao longo de toda a carreira: Luiz Gonzaga, João Gilberto e Beatles. Gonzagão foi o primeiro artista que o arrebatou, com o acordeon e uma música fortemente relacionada à paisagem e ao ambiente rural da infância. Já na adolescência, João Gilberto surgiu como um “marco inovador”, com sua concepção moderna de música popular, com o violão sincopado e sofisticado e com a assimilação criteriosa da música internacional. Já os Beatles – “dado recentíssimo” para Gil, ali em 1968 – foram uma ruptura com “todos os valores sedimentados da cultura musical internacional anterior”, abrindo novos caminhos criativos para toda uma geração. O compositor baiano tece elogios ao “exercício de liberdade nova que eles impuseram à música popular do mundo inteiro” e destaca o descompromisso da banda inglesa em relação às tradições musicais. Gil elogia o caráter iconoclasta dos Beatles e a postura des-hierarquizante que colocava “numa bandeja só” manifestações musicais antigas e atualíssimas.

Eles (os Beatles) fazem uma sùmula das grandes influências. Você tem aí o folclore escocês, a reminiscência das grandes bandas – Sgt Pepper é uma banda de música. Já me inspirava um pouco a buscar um equivalente do mesmo processo no Brasil, mas a Banda de Pífaro deu essa coisa ali. Eu dizia: parece o Sgt Pepper 's. É como se fosse os Beatles...uma bandinha de coreto. Então, essa rusticidade da coisa da Banda de Pífaro com essa hiper-sofisticação de George Martin e a criatividade extraordinária dos Beatles, isso tudo me deu vontade de que a gente tivesse um equivalente brasileiro.

Mesmo com toda a sua originalidade incontestada, o tropicalismo tem, como já foi notado muitas vezes, altas doses de *Sgt. Pepper 's*. Entre os elementos que mais parecem ter instigado Gil, em sua audição aprofundada do disco, estão a falta de reverência em relação ao passado – ou simplesmente, a irreverência – e, doravante, a postura sincrética manifestada na liberdade para misturar gêneros, escolas, épocas, etc. Esse gesto inovador estava intimamente conectado à iconoclastia da juventude dos anos 60 e vinha sendo trabalhado no território da música pop por outros artistas, embora os Beatles tenham levado tal ímpeto ainda mais longe, conseguindo obter resultados exemplares, tanto em relação à qualidade artística, quanto em relação ao sucesso comercial<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> As temáticas das faixas de *Sgt. Pepper 's* traziam, entre outros aspectos, recordações e recriações de memórias da Liverpool onde John e Paul cresceram (“Penny Lane”, por exemplo); emulavam pequenas narrativas de tabloide (“A day in the life”); inspiravam-se em peças publicitárias (“Good morning, good morning”) – Lennon era obcecado por televisão e costumava deixá-la ligada enquanto escrevia – ; descreviam um espetáculo circense kitsch (“Being in benefit of Mr. Kite”); mergulhavam na lisergia (“Lucy in the sky of diamonds”) e remetiam à música indiana (“Within without you”). Era, como notou Gil, como um exercício de liberdade plena.

*Sgt. Pepper 's* foi concebido com base em uma narrativa: não se trataria de um álbum dos Beatles, mas sim de um projeto de uma banda fictícia. No álbum, muita coisa soava como um espetáculo burlesco, com aplausos e gritos da plateia em algumas canções, uma brincadeira com um pé no circo e outro no cabaré. De acordo com Allan F. Moore, o álbum conceitual trazia uma

estranha mistura de uma banda de metais eduardiana transportada para a psicodélica São Francisco (banda cujo nome foi sugerido a McCartney por bandas da Costa Oeste como Jefferson Airplane e Quicksilver Messenger Service) de certa forma típica da época. George Martin observou que o tom militar incorporado, particularmente na capa do álbum, foi em parte uma sátira aos Estados Unidos no Vietnã (MOORE, 1997: 34).

A importância dos Beatles e, particularmente, de *Sgt Pepper 's* para o tropicalismo musical é um dado inquestionável, comentado muitas vezes por Caetano e por Gil. Entretanto, poucas análises adentraram mais profundamente no universo do álbum, tentando uma compreensão maior sobre os aspectos que podem ter sido absorvidos por sua audição atenta e quase obsessiva, sobretudo por Gil. O disco exerceu uma profunda influência na forma como Gil enxergava e sentia a música popular. Através dele, o compositor vislumbrou a possibilidade de uma música moderna e popular, um som universal, sua primeira intuição em direção ao que depois viria a ser batizado tropicalismo.

Os Beatles ajudaram a expandir o rock no mundo todo, não apenas geograficamente, mas também em direção a um público mais intelectualizado e universitário. *Sgt. Pepper 's* entraria para a história como uma espécie de marco zero para a música pop autoral. Não admira que Gil, que àquela altura batalhava para viver da música e, ao mesmo tempo, admirava a sofisticação moderna das canções da Bossa Nova, tenha escutado o álbum como quem se depara com uma revelação. Os Beatles não apenas acenavam com a possibilidade de uma música arrojada e comercialmente bem sucedida, mas sua obra-prima oferecia uma abordagem da música popular inédita e profundamente renovadora.

Para Allan Moore, a Banda dos Corações Solitários do Sargento Pimenta pode ser melhor compreendida como um conceito e, tanto os traços narrativos que surgem pontualmente no álbum, quanto os detalhes imagéticos da capa e do encarte, são empregados para reforçar essa ideia. Segundo Moore, os Beatles captaram um movimento dialético presente na música popular do século XX, definido pela alternância entre sofisticação e simplificação. Um traço inovador da banda seria justamente a procura por um método que permitisse combinar esses

dois polos, fluindo entre um e outro, mas sem nunca se distanciar demais de um deles.

Moore argumenta ainda que os debates comportamentais e políticos colocados pela juventude na segunda metade da década de 60 atingiram em cheio artistas como os Beatles, que se viram impulsionados a romper com padrões tanto musicais quanto de condução da carreira artística e profissional para abraçar novos valores em ascensão como a busca pela autonomia e a valorização das singularidades. Essa tendência teria se refletido na música e na concepção de canções e álbuns do período. Recorrendo aos termos utilizados por Augusto de Campos, poderíamos dizer que houve um radical estímulo à nova informação, expressão da liberdade e da singularidade artística, em detrimento da redundância, sinal de falta de personalidade e originalidade.

A simplificação harmônica das canções tropicalistas, que, em larga medida, trocaram os acordes dissonantes e cheios de extensões herdados da bossa nova por tríades e tétrades mais básicas, também deve muito aos Beatles. As tríades maiores que abrem “Alegria, alegria” (Caetano Veloso) já são uma espécie de carta de intenções do tropicalismo, soando, ao mesmo tempo, como simplificação e novidade. Como já foi notado por alguns intérpretes, a introdução da canção apresenta uma progressão bastante incomum (Fá, Si bemol, Ré), na qual o terceiro acorde desempenha o fator surpresa. O compasso no primeiro trecho, que se inicia no incomum  $5/4$  e passa brevemente pelo  $2/4$  mais tradicional antes de desaguar no mais tradicional  $4/4$ , em uma marchinha desacelerada. Como analisou Pedro Henrique Martins, a canção apresenta ambiguidades tonais desde o início e os acordes de acompanhamento, apesar de simples, muitas vezes não desempenham funções harmônicas esperadas (MARTINS, 2021: 7).

Da mesma forma, “Domingo no parque” utiliza também tríades simples dentro de um encadeamento de sequências de breves acordes repetidas, lembrando a dinâmica de acompanhamento de alguns gêneros tipicamente nordestinos e do interior do Brasil<sup>8</sup>. Como observou Paulo da Costa e Silva, assim como “Alegria, alegria”, a canção de Gil adota um “método harmônico de cortes bruscos” (SILVA, 2014: 82). O ritmo fica entre a batida do berimbau na capoeira, célula rítmica de onde a composição efetivamente surgiu, e um baião estilizado. Dorival Caymmi, com suas narrativas sobre personagens populares de

---

<sup>8</sup> Canções como “Cio da terra”, “Canto do povo de um lugar”, “Calix bento”.

Salvador, foi uma das inspirações centrais. A outra foram as cenas e paisagens da Bahia do pintor modernista Clóvis Graciano, amigo de Caymmi. A canção – em sua versão mais consagrada, a do Festival de 1967 – investe no encontro do violão vigoroso de Gil, o rock valvulado dos Mutantes e a orquestração de Duprat. Christopher Dunn cita, em seu livro *Brutalidade jardim*, uma interessante crítica feita no calor do momento pelo poeta concretista Antônio Carlos Cabral, para quem, em “Domingo no parque”, Gil “abandonou o verbalismo para adotar soluções decididamente mais dinâmicas, sucessões de cenas-palavras”, deixando para trás a camisa de força da versificação tradicional.

Havia, portanto, uma procura ativa por novas formas de expressão. Esta envolvia música, letra, temáticas, sonoridade e performance. Para entendermos melhor a ideia de *som universal* esboçada por Gil ainda na fase de elaboração do tropicalismo, é necessário um aprofundamento sobre o que ele, afinal de contas, “viu” e ouviu no álbum dos Beatles e na música pop internacional do período e o que decidiu absorver.

## **2.7. A lição de Pernambuco**

Dentro das narrativas sobre a história do tropicalismo, algumas passagens receberam maior destaque com o passar dos anos. Uma delas é a já citada epifania de Gil em sua visita a Pernambuco, onde chegou em fevereiro de 1967. Gil narrou brevemente a história em muitas entrevistas, elegendo a Banda de Pífaros de Caruaru como a expressão da cultura popular pernambucana responsável pela fagulha desencadeadora de um incêndio criativo. Na verdade, a história é um pouco mais longa do que isso. Encontramos descrições com mais detalhes da viagem na biografia do compositor, escrita em parceria com a jornalista Regina Zappa, e no *Verdade tropical*, de Caetano Veloso. Gil foi a Pernambuco ao lado do empresário Guilherme Araújo para uma temporada de apresentações no Teatro Popular do Nordeste. Sua estadia cobriu um período entre um e dois meses, dependendo da fonte consultada. Como se sabe, Guilherme Araújo foi o responsável pela radical estratégia de marketing por trás do tropicalismo, o que significa que o empresário foi parte importante do processo criativo do movimento. Durante a viagem, Belina, primeira mulher de Gil, ficou com os dois filhos pequenos do casal no Rio, para onde a família havia se mudado há pouco.

Em Pernambuco, Gil não travou contato apenas com os tocadores de pífaros de Caruaru: a temporada foi uma imersão na cultura efervescente do estado, sobretudo nas manifestações folclóricas e populares. Gil ouviu *in loco* os tambores de alguns grupos tradicionais de maracatu. Em Recife, conheceu nomes como Naná Vasconcelos, Teca Calazans e Geraldo Azevedo. Em Nazaré das Matas, no entorno praieiro da capital, foi apresentado a uma jovem cantora de cirandas chamada Lia de Itamaracá, cujo canto e repertório o impressionaram muito. Gil conheceu ainda figuras importantes do teatro pernambucano, como Hermilo Borba Filho, fundador do Teatro Popular do Nordeste e diretor artístico do Teatro do Estudante, e sua esposa, Leda Alves. Com um teatro político de inspiração brechtiana, o casal fazia parte da linha de frente da resistência à ditadura no cenário cultural do estado. Pelo que os relatos narram, Gil teve a oportunidade de vivenciar a diversidade da cultura pernambucana naquele período, mas o que mais lhe afetou foram as expressões populares oriundas das tradições locais, o que chamou de *folk nordestino*. Em sua biografia, Gil relembra a passagem por Pernambuco e seus efeitos:

Tudo isso provocou em mim um desejo muito grande de revolver de uma forma mais generosa, mais ousada, revolver o terreno todo, arar de novo, replantar, semear coisas novas, trazer sementes novas, fazer os cultivares híbridos, plantar coisas novas, misturar laranja com mamão, o abacateiro, a ideia da Refazenda já estava ali. (...) Ave Maria, eu ia engolindo aquilo tudo. Eu me identificava com algo que já era minha identidade, porque aquilo tudo era uma reconstituição do Recôncavo da Bahia, dos subúrbios cariocas com o dedo do samba, era todo esse Brasil essência, autóctone, forte e ao mesmo tempo o *Sgt. Peppers*, esse estrangeiro sedutor que vinha com tanta coisa. (GIL; ZAPPA, 2013: 122)

O depoimento demonstra como a experiência em Pernambuco foi, também, uma espécie de retorno ao cenário cultural da infância de Gil no interior da Bahia. Saído de Ituaçu aos 9 anos, ele só iria voltar 45 anos depois, nos anos 90, para a gravação do documentário “Tempo rei”. No longa, Gil diz que, mesmo sem pisar por tanto tempo na cidade onde passou parte da infância, ele tinha sonhos vibrantes com ela constantemente. Ituaçu ocupava, segundo ele, uma “função mítica em sua vida”<sup>9</sup>.

O reencontro de Gil com o *folk nordestino*, em Pernambuco, produziria efeitos catárticos. Embora a ciranda, o frevo, o maracatu e a Banda de Pífaros fossem expressões profundamente locais, havia ali, bem como no samba do

---

<sup>9</sup> TEMPO REI. Direção: Andrucha Waddington, Breno Silveira, Lula Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 1996. 115 min. Documentário..

subúrbio do Rio, a mesma “essência de Brasil”, uma cultura fortemente ligada e enraizada na terra, no território onde se vive. Desta forma, o que Gil viu em Pernambuco era algo novo e familiar ao mesmo tempo. Era, também, uma constatação da força e da imensa variedade das manifestações culturais brasileiras, um material com o qual Gil se sentia intimamente (re)conectado.

Naquela altura, ele já havia deixado São Paulo, onde passara cerca de dois anos, para viver no Rio. Sua passagem pela capital paulista foi um mergulho intenso no centro financeiro e tecnológico do país, conciliando, durante parte deste tempo, a música e o trabalho na Gessy Lever. Suas memórias deste período descrevem o choque, o assombro e o deslumbramento de um migrante bastante peculiar, que, à época. O deslocamento geográfico, e a imersão no olho do furacão de uma realidade urbana e cosmopolita foi algo radical e, em certa medida, traumático, pelo menos, no início. Em ensaio sobre o cosmopolitismo em Caetano Veloso, José Miguel Wisnik, Guilherme Wisnik e Vadim Nikitim (2022: 40) utilizam a ideia de “desarraigamento” para descrever o distanciamento do ambiente familiar e da terra da infância, sendo este um gesto “que é a um só tempo tristeza, felicidade, impedimento e desejo”. A cidade – inicialmente Salvador e, depois, Rio e São Paulo – se anuncia, para Caetano e Gil, como uma possibilidade de realização e felicidade atravessada, no entanto, pelo estranhamento. Deste, irromperiam uma série de “dores narcísicas e superações”. Essa passagem do provinciano ao cosmopolita, a transformação do indivíduo do interior na cidade grande marca o período tropicalista intenso e continua durante o exílio, que será uma vivência no coração do cosmopolitismo.

A passagem por Pernambuco é uma espécie de entreto fundamental na aventura pop de Gil. Se voltarmos à estrutura narrativa de Joseph Campbell, ela corresponderia ao momento em que o herói, por obra do destino, é forçado a dar um passo atrás para retomar a potência interna e seguir em sua jornada. Após dois anos na cosmopolita São Paulo, ali estava Gil, de repente, imerso em algumas das mais pujantes tradições culturais brasileiras. A dinâmica entre desarraigamento e enraizamento sempre foi uma questão central no tropicalismo e nas carreiras solos de Gil e Caetano. A junção entre o folclore nordestino e o álbum *Sgt. Pepper's* nada mais é do que uma tentativa de equacionar essas duas tendências. Vale ressaltar que essa questão já estava colocada, de alguma maneira, em algumas faixas do álbum dos Beatles, em uma combinação de gêneros mais antigos da canção inglesa com o pop rock. Ademais, a Banda de Pífaros de Caruaru não era

apenas um grupo folclórico, nele já se encontrava uma forma ousada de trabalhar com a tradição, como sugere o título da música instrumental “Pipoca moderna”, gravada por Gil no *Expresso 2222* e depois letrada por Caetano no álbum *Joia*, mantendo os laços de continuidade com o tropicalismo.

Ao narrar a viagem de Gil e, sobretudo, seu retorno, Caetano enfatiza o efeito que a temporada pernambucana produziu no parceiro. Gil, descrito como alguém até então pacífico e quase passivo, teria voltado completamente transformado e, até mesmo, transtornado. Vejamos, o relato de Caetano, em *Verdade tropical*:

Talvez os muitos dias longe da família - e ele era então um estreante naquela solidão de viagem que excita a mente - o tivessem deixado mais sensível e receptivo aos estímulos do caráter cultural pernambucano, às insinuações da singularidade da nossa situação de brasileiros sob um governo militar que odiávamos, às contradições dos nossos projetos profissionais. O fato é que ele chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo - sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência. Ele falava da violência da miséria e da força da inventividade artística: era a dupla lição de Pernambuco, da qual ele queria extrair um roteiro de conduta para nós. A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordada da ditadura num estado onde a consciência política tinha chegado a um impressionante amadurecimento (o governo de Miguel Arraes tinha sido, até sua prisão e deportação em 64, o mais significativo exemplo de escuta da voz popular) e onde as experiências de arte engajada tinham ido mais longe, e as audições de mestres cirandeiros nas praias, mas sobretudo da Banda de Pifanos de Caruaru (um grupo musical de flautistas toscos do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se autoproclamar moderna - a peça que mais nos impressionou chamava-se justamente "Pipoca moderna") deixaram-no exigente para com a eficácia de nosso trabalho. Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos. Dizia-se apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada "Strawberry fields forever", que, a seu ver, sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a "Pipoca moderna" da Banda de Pifanos. Por fim, ele queria que fizéssemos reuniões com todos os nossos bem-intencionados colegas para engajá-los num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito (VELOSO, 1997:131).

Em suas memórias, Gil não costuma destacar o contato com a miséria extrema como um dos momentos mais marcantes da viagem. Na versão de Caetano a visão dos desvalidos do nordeste viria a se tornar um dos dados principais da experiência transformadora vivida pelo amigo. Distante da família, solto em terra, ao mesmo tempo, estrangeira e familiar, Gil teria sido tocado pelas mais contundentes expressões da riqueza cultural e da miséria social brasileira.

Aliava-se a tudo isso a presença cada vez mais sufocante da ditadura militar – embora a barra ainda estivesse relativamente leve diante do que se tornaria o país sob o AI-5 – e de expressões de resistência cultural diferentes daquelas que ele, um integrante do CPC em Salvador, já conhecia. O afastamento e a experiência imersiva teriam produzido em Gil uma espécie de clareza conceitual aliada a um sentido de urgência. A imagem de um Brasil pulsante, potente e miseravelmente preso a entraves arcaicos, agora em sua versão autoritária e supostamente modernizadora, começava a se revelar. Aquele, sim, era o Brasil que a música popular deveria retratar de forma intensa, eficaz e atual, o que significava ter que jogar as regras do mercado musical. Essa era a “dupla lição de Pernambuco”, a partir da qual Gil pretendia estabelecer um “roteiro de conduta”: a visão simultânea do que o Brasil tinha de mais promissor e de mais assustador.

Caetano pontua que o que ele vinha pensando há algum tempo era bastante próximo daquelas intuições e reflexões que tomaram Gil de assalto. Eram discussões que ancoravam projetos em fase de concepção e canções como “Paisagem útil”, uma espécie de protótipo das canções tropicalistas. O próprio Gil, relembra Caetano, vinha desenvolvendo com Capinam canções “proto-tropicalistas” para o filme *Brasil 2000*, de Walter Lima Jr., um longa que seguia os passos e a abordagem de Glauber em *Terra em transe*. Decerto, o fluxo de informações trocadas entre os futuros tropicalistas e seus aliados era abundante e contínuo, todos participavam de uma mesma tendência que confrontava o nacionalismo na cultura. Mas se o percurso do pensamento de Caetano vinha sendo construído e esboçado em seus escritos e falas ao longo dos últimos anos, o de Gil, embora também já se anunciasse em certas canções, teria eclodido repentinamente como uma torrente de palavras na forma de uma convocação inadiável para a ação. Caetano deixa clara sua surpresa com a versão transfigurada de Gil que encontrou, pois ela “vinha com uma clareza e uma veemência que quase assustavam”. Naquela convocação, esboçava-se ali, também, mais de 20 anos antes de assumir um cargo legislativo, o político Gilberto Gil.

A “lição de Pernambuco” trazida por Gil era, de alguma forma, complementar à “lição de João Gilberto” absorvida por Caetano. Ela adicionava a realidade social brasileira e a força do *folk nordestino* à proposta modernizadora de seleção, filtragem e modernização da canção popular.

Ao olhar de forma mais ampla para a carreira de Gil, constatamos que o movimento de retorno ao universo originário, à raiz de sua expressão musical e

sensibilidade, é uma constante. Porém, esta origem não se encontra ancorada em um território ou descende de apenas um tronco cultural. Ela pode estar ora no interior do nordeste, ora nos blocos afro de Salvador ou na Nigéria. Muitas vezes esta origem é centrada no referencial da negritude, mas nem sempre. Há frequentemente uma articulação entre o cânone da canção popular, o pop e outras vozes que ficaram de fora da linha evolutiva – seu papel é também o de ampliá-la.

No ensaio “Poesia brasileira contemporânea: invenção e liberdade na tradição cultural afro-brasileira”, Edimilson de Almeida Pereira expõe alguns aspectos que considera centrais dentro do processo de formação do que podemos chamar de cânone literário brasileiro. O poeta mineiro destaca, por exemplo, o vasto predomínio das fontes culturais europeias e a consolidação da expressão em língua portuguesa, bem como, no contexto sociopolítico, a longa sombra do sistema escravagista e de uma história de opressão contra negros e indígenas. Tais aspectos demarcariam a força do processo de colonização na série literária do país, dentro da qual as “modalidades de linguagem ameríndias e africanas foram ignoradas como formas estéticas e silenciadas pelas correntes estéticas europeias” (PEREIRA, 2008:1). Neste contexto europeizante, mesmos os poetas afrodescendentes teriam empreendido uma “escassa viagem ao texto criativo africano”.

Edimilson se coloca ao lado de pensadores africanos contemporâneos como o nigeriano Achille Mbembe e o beninense Honorat Aguessy para advogar uma ideia “não fixista” da tradição. A tradição não como um estado imóvel da cultura, um mero legado que se preserva e transmite, mas como uma “metade de uma dialética em evolução”, na qual o ancestral se une ao “imperativo da mudança”. O poeta encontra na própria conformação dos *orikis* um modelo para pensar uma relação alternativa entre tradição e mudança. Essa forma poética da tradição banto estaria marcada tanto pelas ideias de permanência, enraizamento e manutenção de valores, de um lado, e pelas ideias de mudança, errância e renovação de valores, por outro. Edmilson descreve a dinâmica produzida por esse jogo de oposições como um processo de “tensão enraizerrante”, unindo os termos “enraizamento” e “errante”.

Podemos dizer que Gil trabalhou desde sempre com uma noção que guarda semelhanças com tal procedimento. Suas raízes estão em muitos lugares – não apenas no interior da Bahia ou em Salvador. Elas se estendem pelo sertão nordestino e penetram pelo Atlântico Negro, chegando, também, à Ásia e suas

tradições religiosas e de pensamento milenares. Uma combinação de tradições (e de contradições) que não excluem nem o cânone da canção popular e nem o pop mercadológico. A não fixidez com relação a tradições, escola ou gênero musical específico, o repúdio à “ingenuidade nazista” dos puristas, estão entre os traços distintivos da sua canção. Como atestou José Miguel Wisnik, o tropicalismo é, por si, uma investida contra todas as formas de purismo e salvacionismo na canção popular. Gil e Caetano fariam disso um dos traços mais característicos de sua música a partir de então:

Um outro *ethos* despontava nessa canção elaborada e de filiação literária (...) junto com a tematização da justiça social e da reforma agrária, o despertar de um horizonte histórico-mítico salvacionista, em que o futuro e o amanhã contêm, numa certeza quase mágica, a promessa da felicidade popular. Essa certeza da boa-nova, anúncio do novo dia, vinculados certamente a antigas tradições órficas que atribuem ao canto o poder de produzir a harmonia e a luz, e que dependem de uma visão purista da cultura, visão em que os elementos musicais são tomados como portadores de uma essência nacional contida na música rural. De outro lado, o movimento tropicalista denuncia exatamente essa pretensão à pureza, fazendo um corte da cultura brasileira, em que ela aparece como foco de choques entre o artesanal e o industrial, o acústico e o elétrico, o urbano, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria (WISNIK, 2004: 211)

### 3. Um Gil além: os anos 70

Em uma entrevista concedida em janeiro de 1979 para a Revista *Veja*, Gilberto Gil descreveu os anos que sucederam o seu retorno ao Brasil como uma época de apaziguamento. Londres havia sido o auge de seu “sonho do mundo”, sonho este compartilhado com toda uma geração ávida por grandes transformações. Apesar do susto inicial em sua chegada na capital inglesa, onde aportou sem fluência no idioma local, Gil foi tomado por uma consciência de que aquela aventura forçada era necessária e recuar não seria uma opção. O momento era de reorganização e reconstrução internas, um movimento que eventualmente retorna na vida e na carreira de Gil de anos em anos. Seu foco primordial diante da realidade naquele momento era simplesmente “retomar a disposição para ter disposição de fazer as coisas” (2008:72). Em silêncio, Gil travava uma luta contra a sensação de profunda agonia que os últimos meses de 68 haviam trazido. Tratava-se, em suma, de um processo regenerativo.

Em texto para o *Pasquim*, em 1971, Jorge Mautner, também exilado em Londres, descreveu suas impressões sobre a fase vivida pelo amigo e parceiro de composições:

Gilberto Gil disse que é pela primeira vez que sente a música como um trabalho. Um trabalho cotidiano, um serviço de operário. Gil possui uma serenidade, uma tranquilidade de quem realmente está em relação desalienada com o seu trabalho. Caminha para um ascetismo de dedicação integral para com a música, eu diria que o seu ser poético, todo seu sistema nervoso, tudo nele, se encaminha para um contínuo processo de crescimento e desalienação na simplicidade reencontrada.

Em Londres, Gil abandonou o centro do palco, o lugar de liderança que havia assumido rapidamente no Brasil para se tornar novamente um anônimo entre as multidões nas ruas da cidade. Ali, Gil era apenas mais um artista imigrante cultivando o sonho da fama internacional, travando contato com estrelas do pop muito mais na posição de fã do que de eventual parceiro. Indo da fama ao semi-anonimato novamente, Gil reavaliou o seu percurso até então. Uma decisão se formou em sua mente: dali por diante, ele pretendia ser “uma pessoa normal, a não ter grilo”. Nas palavras, às vezes, oblíquas do compositor, isso queria dizer

sair do olho do furacão, deixar de lado a posição de provocador, de agitador para qual o tropicalismo o alçara repentinamente e mergulhar na própria música. Esquecer por um tempo as polêmicas, até porque a maré não estava para peixe no Brasil. Desbravar e realizar uma “pós-graduação” na aventura pop, agora muito além da etapa paulistana e carioca, no centro nervoso do pop mundial.

O exílio foi um período em que o violão de Gil evoluiu de forma impressionante. Ele começou, também, a tocar guitarra, com uma Gibson ES-330 comprada na capital britânica e usada nos shows de volta ao Brasil. Em Londres, Gil muda de enfoque e reavalia os próprios caminhos criativos. Desde que voltara de Recife, em 1967, o que estava em primeiro plano para ele era a necessidade de reenergizar a música popular, de abrir espaço para novos sons, novas ideias, novos olhares. Nas palavras de Caetano Veloso (1997:131), Gil pretendia fomentar um “movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito”.

Agora em Londres, já distante do projeto coletivo tropicalista e dos palcos brasileiros, Gil entrava em um intenso processo de imersão permeado por questionamentos, saudades do Brasil e por longos momentos de especulação criativa. Quando se sentia vez em quando longe daqui, Gil tentava elaborar o que havia acontecido até então, prospectar novos caminhos sonoros e escutar de novo os antigos. A imersão na cultura anglófona e o distanciamento colocam novas questões sobre a identidade brasileira e sobre seu lugar no mundo:

Aquela coisa, rapaz, de eu ficar sozinho lá, com meu violão, e com minhas lembranças e com as minhas saudades, e com meus desencantos, meus novos encantos, etc., me trouxeram essas questões de origem, da raiz, de célula-mater à qual eu pertence, coisas desse tipo, negócio de brasilidade, negócio da verificação desse fator, o homem brasileiro, o homem da América Latina, o que isso significa, hoje que eu conheço a Europa e sei que dali a gente teve uma série de coisas impregnando a nossa cultura, quer dizer, sabendo que a nossa cultura é mais jovem, menos, madura, tudo mais (...) Por exemplo, quando vejo duas coisas como João Gilberto e Sérgio Mendes, eu tenho a minha síntese. Eu sei, digamos assim de que parte da coisa vem mais pra mim, de onde é que a minha alma absorve mais o ensinamento, o dado, a informação. Mas é tudo complicado, então é uma fase mesmo de espera. Eu tô esperando que a minha alma amadureça de novo, porque é como se ela tivesse renascido e estivesse muito jovem, nessa confusão toda (Gil, 2008: 98).

A fala evidencia não apenas questionamentos como angústias quanto aos rumos criativos a serem tomados. A julgar pelo que se revela nas entrevistas, Gil é

um artista profundamente autorreflexivo e, ao longo da carreira, atravessou um contínuo processo de elucidação conceitual que sempre combinou doses de experimentos com o som com reflexões bastante sistemáticas. O período londrino, que inaugura a década de 70 para Gil, marca o início de um momento em que o enfoque se desloca da agitação coletiva do tropicalismo para um movimento bastante pessoal de construção e decantação do próprio estilo.

A filósofa norte-americana Susan Sontag pensou os possíveis significados da categoria *estilo* na criação artística. Para começar a compreender como funciona o estilo, ressalta Sontag, é preciso perceber de que não existe, na arte, nada que possa ser considerado um estilo neutro ou transparente. Até mesmo a escrita seca e direta de Camus em “O estrangeiro”, por exemplo, denotaria, como mostrou Sartre, não uma ausência de estilo, mas, muito pelo contrário, uma forma de reprodução da forma insípida e crua como Mersault, o protagonista do romance, pensa. Com isso, teríamos nada menos do que um estilo de narrar. Com base nesta ideia, Sontag investe ainda contra a ideia de grau zero da escritura, pensada por Roland Barthes, para ela algo “tão seletivo e artificial quanto qualquer estilo de escritura tradicional” (SONTAG, 2020: 58). O estilo não seria, portanto, um adorno, um adereço, por trás do qual se encontraria a essência de uma obra. O tema de uma obra não está no interior e o estilo no exterior, como fazem crer muitas das metáforas usadas para discutir o assunto. Da mesma forma, o estilo de uma pessoa – salvo em casos especiais que, em geral, beiram a patologia – não seria apenas uma atuação para dar forma a um material neutro e modelável:

Mesmo que tivéssemos que definir o estilo como a maneira de nos mostrarmos externamente, isto não implicaria absolutamente uma oposição entre um estilo que assumimos e nosso modo de ser autêntico. Na realidade, essa dissociação é extremamente rara. Em quase todos os casos, nossa maneira de nos mostrarmos é nossa maneira de ser. A máscara é o rosto. (...) Não existem obras de arte sem estilo, existem apenas obras de arte que pertencem a diferentes tradições e convenções estilísticas, mais ou menos complexas (Idem: 64)

O estilo, para Sontag, difere da estilização. Esta é compreendida como uma “ambivalência em relação ao tema”, algo que insere uma artificialidade visível na obra. A obra de arte não é uma resposta para uma questão, mas uma experiência em si. Embora dialogue e se refira muitas vezes a valores e a assuntos em pauta na atualidade de uma sociedade, ela não é um comentário sobre a realidade, ela é algo em si. O estilo estaria ligado à ideia de *expressividade* da

obra, que é sempre um objeto, porém, sem um *conteúdo* a ser moldado por uma forma. É justamente para escapar da velha dicotomia entre forma e conteúdo que Sontag propõe um giro epistemológico na questão: pensar a arte a partir do conceito de *vontade*, sendo esta para o artista a “objetivação de uma volição”. Se criar artisticamente é representar uma vontade, o estilo é justamente a manifestação do desígnio do autor, que se daria em meio a uma série de ocorrências aleatórias no processo artístico, e se expressaria no ato de transformar a volição na obra:

O estilo é o princípio da decisão numa obra de arte, a assinatura da vontade do artista. E, como a vontade humana é capaz de um número indefinido de posições, existe um número indefinido de possíveis estilos para as obras de arte. Vistas de fora, ou seja, de um ponto de vista histórico, as decisões estilísticas podem ser sempre relacionadas a algum desdobramento histórico — como a invenção da escrita ou do tipo móvel, a invenção ou transformação dos instrumentos musicais, a disponibilidade de novos materiais para o escultor ou o arquiteto. Mas este enfoque, por mais sadio e valioso que seja, percebe necessariamente os assuntos de modo primitivo: trata de "períodos", "tradições" e "escolas". Vista de dentro, ou seja, quando examinamos uma obra de arte e tentamos descobrir seu valor e efeito, cada decisão estilística contém um caráter arbitrário, por mais que propter hoc possa parecer justificável. Se a arte é o jogo supremo que a vontade joga consigo mesma, o "estilo" consiste no conjunto de normas segundo o qual o jogo é jogado (Ibidem).

O estilo é, também, um “artifício mnemônico”, pois é através dele que a obra ainda em estado virtual ganha uma face sensorial que será lembrada por aquele que a contemplar. O estilo enfatiza certos elementos de uma obra em detrimento de outros, que podem ficar invisíveis ou suspensos. Desta forma, todo estilo é também uma forma de reiterar algo. Ele é, ainda, um desvio consciente em relação ao caminho de expressão mais óbvio, ao clichê, é uma forma de jogar com aquilo que é esperado e lógico, de combinar o previsível com a surpresa. Poderíamos dizer, por exemplo, que o jeito gingado de um malandro caminhar compõe um estilo, o que significa dizer que é um gesto que vai muito além de um mero artifício e comporta uma assinatura própria para além dos padrões.

Em Londres, Gil começa a dar mais atenção tanto ao estilo das composições, quanto ao próprio estilo de sua performance como persona artística dentro e fora dos palcos. Poderíamos traduzir essa postura numa busca por unidade, por síntese, e pela reunião dos elementos a serem contemplados no conjunto de referências, técnicas e temáticas que vão delinear seu horizonte criativo.

Poderíamos chamar essa procura de percurso de amadurecimento do próprio estilo, agora não mais tão ligado às propostas do tropicalismo, mas a uma trajetória individual muito particular. Essa autoconstrução exigia prática, reflexão, exploração e pesquisa. À sua maneira, Gil descreve de forma profunda um processo de procura do estilo, de busca por uma clareza de propósitos, intenções e uma elucidação conceitual. Em outras palavras, parâmetros para a construção de uma perspectiva artística coesa, uma unidade criativa que dê conta de toda uma multiplicidade de ingredientes, como ele pontuou em 1972:

Essa coisa de eu sair por aí, por exemplo, entrando pelo sertão adentro não tem nenhuma característica vampiresca, é mais uma continuação daquela atitude humilde assumida em Londres. Estou com 29 anos e sou um homem de dados, eu preciso de dados mais profundos, mais próximos, das coisas de onde eu provenho, do mundo de onde eu saí, pra saber exatamente até que ponto eu devo me afastar dele ou até que ponto eu devo chegar mais perto dele. Eu quero ir porque eu quero saber até que ponto eu posso me comunicar com essa gente simples, porque isso vai definir os termos da minha própria simplicidade. Se eu tenho que assumir posições mais sofisticadas, digamos, como os músicos compositores brasileiros assumiram há alguns anos. Se há vanguarda ou não em termos de música agora, considerando que há algum tempo eu estava incluído no processo de trabalho que era considerado vanguardismo no Brasil. (...) O que ficou, o que foi revisto, o quê que na revisão permaneceu, o que foi embora principalmente, porque eu desconfio muito de que há certas coisas que realmente estão encobertas ainda, dentro da minha personalidade. No sentido da personalidade conhecida, manifestada no trabalho que chega ao público através das músicas (GIL, 2008: 97).

O álbum lançado na Inglaterra em 1971 não causou repercussão por lá e tampouco agradou muito ao seu autor. Para Christopher Dunn (2009: 165), o disco misturava influências de dois artistas negros de grande sucesso na época: Richie Havens e Jimi Hendrix – especificamente suas gravações acústicas – e pode ser ouvido como uma “resposta existencial e artística à vida no exílio”. Canções como “Three mushrooms”, em parceria com Jorge Mautner, davam a tônica contracultural do disco, flagrando um momento em que Gil se abria para experiências alucinógenas e místicas como um estímulo para o seu fazer artístico. Se *Transa* de Caetano se tornou um clássico no Brasil, o disco de Gil foi praticamente esquecido. Inspirado em Hendrix e outras bandas de rock como o Traffic, de quem gravou uma formidável versão de “*Can't find my way home*” o compositor ainda estava distante da voz autoral que foi se tornando a linha mestra de seu multifacetado conjunto de álbuns e canções. Contudo, o disco não deixa de esboçar caminhos que seriam desenvolvidos depois.

Eu não sei direito. É um disco que, como produto, não aconteceu. Eu tenho a impressão de que ele vinha... com uma roupa muito estranha, muito leve, muito pobre até pra época. Eu falo roupa e não corpo, porque o corpo dele é muito forte; ele é um disco truncado, truculento. É um disco de nego; mas de roupa pobrezinha. (...) Era um corpo nu, dum negão truculento, forte, saudável, bonito, mas nu, era um disco muito nu. Não dava pra tocar no rádio (Gil, 2008: 168).

É curioso que, na capital do pop, Gil tenha optado por um trabalho minimalista e quase totalmente acústico. O álbum mostrava uma primeira tentativa de fusão entre o rock e a música brasileira utilizando o violão, e não a guitarra, como suporte, opção que Gil aprimoraria nos anos seguintes. Segundo as falas sobre o período, Londres foi, tanto no sentido musical, quanto no pessoal, um amadurecimento, uma tentativa exitosa de se livrar daquele “ciclo de emoções” que atingiu seu auge no período tropicalista.

Gil é um artista viajante e em estado de transformação, um artista em progresso. A aventura exploratória sempre foi um ponto fundamental em seu trabalho. Mesmo que essa viagem seja tantas vezes de volta pra casa. O deslocamento entre fronteiras culturais é, também, viagem constante, enquanto o próprio mundo dá volta. Dentro desses deslocamentos geográficos que marcaram a vida e a música de Gil até ali (Ituaçu-Salvador; Salvador-São Paulo; a estadia em Recife; o exílio em Londres) a passagem de um mês por Nova York, em 1971, é um momento curioso. A descrição de Gil aponta para um primeiro choque diante do colapso de uma certa ideia de modernidade. O compositor encarou Nova York, onde esteve com Hélio Oiticica, Jorge Salomão e João Gilberto, como uma “Babilônia mesmo, da pesada”, a grande metrópole que dobrava a esquina da utopia moderna para a distopia. A apreensão feita de Nova York talvez expressasse um certo processo de desencanto com o mundo pop massificado e ultra-urbanizado que Gil conheceu pela primeira vez, em uma escala muito menor, nas ruas, fábricas e palcos de São Paulo. Sua postura diante de Nova York não é assimilativa, e sim defensiva: o caos e a efervescência anárquica da cidade chegam a lhe parecer uma ameaça.

Eu já estava lá há uns três dias, eu já tinha visto aquela coisa toda, de decadência, ao lado da suntuosidade, do monstruoso, do grandioso, aquela coisa da sujeira, ao lado daquele mundo de luzes da Broadway (...). Eu nunca tinha visto uma violência daquela, a violência da forma, em lugar nenhum, as ruas, as casas, os carros na rua, agressivos, os táxis, tudo quebrado, tudo meio amassado, tudo meio...tudo meio efêmero, tudo meio transitório mesmo (Gil, 2008: 91).

De volta a Londres, Gil continua imerso em um processo de revisão e questionamento por ele descrito como uma descida do pedestal para o qual a Tropicália o alçara. Neste novo momento “a humildade, digamos assim, era o átomo do ar que eu respirava” (Idem). Apesar de destacar frequentemente os ganhos, as vivências e os encontros extraordinários da viagem, Gil chega a dizer enfaticamente que a estadia na Inglaterra foi, ao fim e ao cabo, uma passagem pelo “purgatório”.

As festas e viagens de ácido – Gil chegou a declarar que foram mais de 100 naqueles anos londrinos – intensificavam as descobertas e reflexões, mas era preciso “manter família, manter trabalho e a cabeça no lugar” (GIL; ZAPPA, 2013: 175). Em uma reavaliação mais tardia, Gil falou sobre Londres como um complemento ao que o tropicalismo havia iniciado anos antes como exploração de um “som a mais” e abertura para o experimentalismo.

Para mim foi uma experiência incrível que ajudou muito a questão da expansão do horizonte musical, a coisa toda de querer um processo mais aventureiro com a música, mais experimental, de romper barreiras, que deu em discos como *Expresso 2222* quando voltei ao Brasil. Acho que foram elementos que deram base de sustentação estética, de visão musical para os meus dez anos seguintes. É dali que saíram as bases para *Refazenda*, *Refavela*, *Realce*, que marcaram a minha presença na música popular, com aquele território demarcado de liberdade, de experimentação. Isso tudo bem, claro do Tropicalismo, mas a sequência em Londres foi fundamental (Idem).

Longe do Brasil, reinventando sua forma de tocar violão, cantar e compor, Gil começou a se preocupar cada vez mais com a relação entre a sua música e a “coisa brasileira”. Um questionamento que se tornou decisivo para sua volta ao país. Era precisa estar no Brasil para responder a questões como: “O que eu sou realmente?” e “O que é que deve restar do que eu fui antes, daquele Gilberto Gil comprometido com aquelas coisas todas, com aquela confusão?”. Os questionamentos de Gil dialogam com algo já colocado na cultura brasileira desde antes do tropicalismo e atravessam tópicos como as discussões sobre identidade brasileira e sobre o lugar da nossa cultura no mundo. José Miguel Wisnik (2004: 222) apontou como este debate surge a partir do próprio contexto dos anos 60 no Brasil:

Em seus desdobramentos, a Bossa Nova deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos de 1960, em que à democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimento e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de

massas internacional e as raízes nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou complexamente contraditória, que nos distinguia no mundo. A compreensão e agressiva formulação desse estado de coisas encontram-se no movimento da Tropicália, de 1967-68, que tem seus principais representantes em Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em Londres, com o movimento tropicalista findo, Gil agora pensa em termos individuais, indaga qual o lugar da “coisa brasileira” na sua música e qual o lugar de sua música no mundo. Desta maneira, fica perceptível que as continuidades e rupturas com o tropicalismo foram questões fundamentais para a condução da carreira de Gil desde o período londrino e perpassaram todos os anos seguintes. Ao chegar ao Brasil, em 1972, Gil transforma em música suas reflexões. Alternando períodos no Rio e em Salvador, Gil se aproxima gradualmente do Candomblé e da Eubiose. Esta última, por influência do compositor contemporâneo Walter Smetak. A Eubiose é uma sociedade esotérica fundada em 1921 pelo baiano Henrique José de Souza que combinava filosofia oriental, religiosidade ocidental e especulações místicas. Na época, ele anunciou sua intenção de se aprofundar nas linguagens mais típicas da música brasileira, indo até os grandes sambistas de morro para compreender melhor a forma do gênero – estudar o samba, como faria Tom Zé. Ele também pretendia voltar à Feira de Caruaru, para ver de novo o que vira em 1967. Chris Fuscaldó (2023: n.p) aponta como *Expresso 2222* já traz uma nova percepção sobre o Brasil, fruto dos anos de exílio:

De volta ao Brasil, como expressou Gilberto Gil em "Back in Bahia", faixa do álbum "Expresso 2222": "Como se ter ido fosse necessário para voltar". Essa frase parece explicar que, durante sua estadia na Inglaterra, Gil experimentou uma expansão de sua visão sobre as coisas do Brasil. Olhar sob outra perspectiva permitiu-lhe enxergar muito mais do que via quando vivia em seu próprio país.

Marc A. Hertzman enxerga na canção “Back in Bahia” um embrião das temáticas e procedimentos que seriam desenvolvidos anos depois em *Refazenda*, antecipando sua procura por novas misturas entre global e local. Testemunho do exílio que abordava a questão da memória através da metáfora do “velho baú de prata”, a canção utilizava, de acordo com Gil, métricas e convenções da poética de cordel em uma roupagem de rock and roll a la Chuck Berry ou os Beatles de “Back in the USSR”, referência óbvia da canção. Como veremos, o rock será um ingrediente praticamente marginal em *Refazenda*. Já a poética nordestina mais ligada ao folclore já está presente desde o primeiro disco de Gil, *Louvação*,

mantendo-se durante o tropicalismo. O que chama atenção em “Back in Bahia” é como Gil utiliza a rítmica do cordel sem que o nordeste, sua paisagem e cultura, sejam propriamente tematizados na canção, que fala sobre o período em Londres.

O álbum engavetado *Cidade do Salvador* era, também, uma espécie de protótipo de *Refazenda*, ainda longe do resultado que o compositor buscava. Entretanto, ele expunha pela primeira vez os novos rumos tomados por Gil e alguns de seus anseios criativos. Para Hertzman, na volta ao Brasil:

Gil desenvolveu um repertório musical diversificado e imaginativo, interessado em reconectar-se com lugares e pessoas dos quais se sentia distanciado, mas também determinado a combinar, desconstruir e recriar múltiplas tradições e estilos. No álbum "Cidade do Salvador" (1973), um elogio ao seu local de nascimento e de muitas formas um precursor direto de "Refazenda", Gil não cultivou apenas influências locais, mas também estrangeiras e orientalistas(...) Continuando em um caminho que ele havia iniciado anos atrás, Gil estava avançando em direção a ambos os extremos de um espectro aparentemente infinito de influências criativas. Recém-saído do exílio, ele também estava agora revisitando sua terra natal, seu passado e o presente e futuro, todos os quais informariam "Refazenda", lançado dois anos após "Cidade do Salvador" (HERTZMAN, 2020: 55).

No período de exílio e nos anos que marcaram a volta, Gil coloca em questão, também, um determinado modo discursivo que caracterizou sua participação no debate cultural e político dos anos 60. É como se os efeitos de sua epifania em Recife e do engajamento tropicalista entrassem em revisão. Gil passa por um percurso de indagação sobre seu lugar dentro do campo cultural, uma questão que, como veremos, irá levá-lo por idas e vindas entre os territórios estético e político, até que ele se afirme como artista que reúne esses dois elementos, o que ocorre já no final dos anos 80. Em seu período de exílio, contudo, Gil ainda (re)pensava o lugar do músico, do artista em geral e o seu próprio lugar dentro do debate público. Um retorno da velha questão: o artista tem compromissos exteriores à arte ou sua luta no corpo a corpo da criação é suficiente?

Eu voltei (ao Brasil) mais pela certeza de que precisava dessas respostas. As perguntas eram mais causadas pela certeza de que realmente aqueles esquemas velhos dentro da problemática que constituía nosso trabalho aqui no Brasil antes estavam gastos. (...) O que eu sou? Sou cantador, sou cantor, sou um cara responsável por modificações em termos das coisas brasileiras, da música brasileira, do samba, do baião, do frevo, quer dizer, eu tenho alguma autoridade, eu posso me arvorar a dizer coisas? Eu devo falar ou eu devo me calar e me concentrar mais no meu trabalho com a música? (Gil, 2008: 96)

Neste ponto, vale trazer para a discussão algumas ideias de Jacques Rancière sobre a ideia da arte como pedagogia política ou ferramenta de transformação do público. A definição de arte política, para Rancière (2012: 52), abarca uma enorme variedade de práticas distintas cujo denominador comum seria a crença em “certo modelo de eficácia” e uma determinada pedagogia direcionada ao público ignorante. A arte seria considerada política quando “mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social, etc.”

Para Rancière, mesmo com todos os ataques vanguardistas à tradição mimética, esta ainda seria o paradigma dominante mesmo dentro das formas de arte pretensamente subversivas. Assim, o filósofo francês busca colocar em xeque a ideia de que a arte nos leva à ação, de que é preciso revelar uma verdade escondida ou conhecida, porém, incômoda, causando no espectador uma reação calculada, abrindo espaço para uma tomada de consciência que, no futuro, prepararia a ação transformadora.

O problema, aponta Rancière, é que, antes de mais nada, é praticamente impossível medir a eficácia de tal mecanismo. No terreno da dramaturgia, por exemplo, a ideia de que é preciso fazer com que o público sinta algo que o leve a uma ação esteve presente em obras tão diferentes como no teatro de Brecht e no de Artaud. Se para Brecht, o teatro era uma assembleia popular, para Artaud era “um ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias” (Idem: 11). Porém, ambos pretendiam causar uma espécie de “curto-circuito” no espectador, tirando-o de uma suposta passividade, engendrando nele uma certa consciência ou uma certa energia. Intuitivamente, Gil tocava nesse questionamento.

### **3.1. O poético e o político**

O deslocamento entre o posto de liderança de um movimento artístico bombástico e a vida “humilde” de músico desconhecido vindo de um país periférico, apenas um rapaz latino-americano, em Londres, trouxe questionamentos importantes na continuidade da trajetória de Gil e do tropicalismo, ou seja, em sua manifestação extensa. Afinal, que papel exercer dentro do cenário cultural e político brasileiro após o fim do movimento e o AI-5?

Aqui, para entender um pouco melhor o espaço que as reflexões sobre o estético e o político – e a hesitação entre o lugar de apenas músico e o de liderança no campo cultural – ocupam ao longo da carreira de Gil pode ser interessante fazer uma certa desvio avançando no tempo até o ano de 1987. Neste ano, ele publica, ao lado de Antônio Risério, um breve ensaio intitulado *O poético e o político*. No texto, Gil e Risério fundamentam as razões que levaram o compositor a querer abraçar, naquele momento, o “universo propriamente político”. Gil pretendia se candidatar à prefeitura de Salvador e, no texto, explica sua (re) aproximação com a política.

Pensando a partir de ideias do sociólogo francês Michel Crozier, Gil e Risério reconhecem a presença inevitável da dimensão do poder em todas as relações humanas, uma vez que “a política permeia a vida em toda a sua extensão e intensidade” (GIL; RISÉRIO, 1988: 15). No entanto, desde Platão, haveria uma tendência a considerar política e estética como opostos, gerando uma espécie de desconfiança mútua e uma tensão constante entre duas categorias de indivíduos: o homem político e o homem estético. Pertencente ao segundo grupo, o poeta seria pensado dentro da tradição socrática como uma figura “divinamente louca”, de antemão “condenado no tribunal do *logos*”, do discurso racionalista de uma certa tradição ocidental” (Idem: 16). Para Platão, a paixão que move o poeta estaria em franca e radical oposição com a ideia de virtude. O único poeta aceitável seria aquele integralmente comprometido com o espírito cívico, o “poeta ideal”.

Embora a divisão esquemática platonista tenha ficado para trás, a visão que opõe homens políticos e estéticos teria atravessado milênios, reconfigurando-se e se perpetuado em diferentes sistemas de pensamento e ideologias. O texto lembra que até mesmo artistas que se comprometeram radicalmente com sua função política, como Maiakovski, em algum momento, despertaram a desconfiança dos homens políticos contemporâneos – o poeta soviético enfrentou duras temporadas na prisão.

Entre os “estetas”, a suspeita em relação ao sujeito político também seria arraigada e duradoura. Gil e Risério sustentam a afirmação citando alguns versos de E.E.Cummings: “um político é um ânus no/ qual tudo se sentou exceto o humano”. Entretanto, apesar das contendas e dos choques de visão de mundo e sensibilidade, a divisão esquemática entre as duas categorias se fundaria em uma separação evidentemente artificial e forçada.

Mas não vamos garatujar caricaturas. Além disso, é impossível reduzir o político ao pragmático – e o poético ao delirante. Seria simplificar demais as coisas. Mesmo porque sabemos que o homem político e o homem estético podem coexistir num mesmo indivíduo. Sim: o sincretismo e a miscigenação não estão ausentes da convivência entre o poético e o político (Idem: 17).

Fenômenos contemporâneos, a politização da arte e a estetização da política atestariam o quão entrelaçadas as duas instâncias aparecem no mundo real, de maneira bastante diferente do que foram pensadas por um longo tempo no âmbito conceitual. Além de não serem opostas, política e poética exibem, segundo o ensaio, uma semelhança: ambas não se inscrevem no “horizonte epistemológico da ciência”, produzindo formas de verdade que não podem ser verificadas pelo método científico. Por isso, ambas estariam essencialmente relacionadas à “iniciativa, à escolha, à criatividade, e a uma mescla de improviso e eficácia circunstâncias”. Neste momento, arrematando a linha argumentativa, o tropicalismo entra em cena no ensaio. O movimento teria tido, simultaneamente, um caráter poético e político, em sua bem humorada diatribe artística para “abastardar o banquete da cultura brasileira”, e intervir injetando no cenário doses do “caos sociocultural do país”. Com isso, encontrou e a explorou caminhos criativos libertadores. Vinte anos depois, a candidatura de Gil à prefeitura viria “desmontar o tabu do poder”, mas dentro da ordem democrática, adequando-se às regras do jogo, inserindo a dimensão poética agora na política institucional, testando “o modo da consciência poética integrar e afetar, a partir do sistema político, isto a que demos o nome realidade” (Idem: 19).

Apesar do esforço, em 1987, a candidatura à prefeitura acabaria preterida pelo seu partido, o PMDB, em favor do nome do radialista Fernando José. Gil atribuiu a decisão ao então governador Waldir Pires, um dos caciques políticos baianos, e lançou, no programa de Chico Anysio, uma canção intitulada “Pode, Waldir?”. Pires deu o troco na mesma moeda, fazendo circular o jingle “Reagil”, que trazia os seguintes versos: “Quem te viu, quem te vê / Se não é mais Gil / que bicho é você?”, aludindo a uma suposta oposição entre o compositor – homem estético – e o mundo político<sup>10</sup>. Ironicamente, a querela subscrevia o texto escrito por Gil e Risério e mostrava como a antiga divisão entre o político e o poético ainda mobilizava discursos e percepções. O título “Reagil” trazia uma provocação, criando um neologismo com o prefixo “re” e o nome Gi, e insinuava

---

<sup>10</sup> Gil acabaria se candidatando a vereador, elegendo-se como o candidato mais votado de Salvador, com 11.111 votos.

que Gil não era um homem da política, era um artista, incompatível com a guinada institucional pretendida.

Evidentemente, a alusão ao “re” não é nada gratuita, trata-se de uma alfinetada irônica. Cabe lembrar que, no período em que produziu e lançou *Refazenda*, Gil procurou rever mais uma vez – nas declarações que deu, naquilo que escreveu e nas canções que compôs – seu compromisso com a intervenção na realidade social. Mais de dez anos depois, quando almejava um lugar na política institucional, a resposta dos seus detratores vinha evocando sua persona, digamos, mais estética, o Gil-poeta em retiro espiritual. Ecos de um afastamento em relação aos modos discursivos que costumam ser associados à fala do homem político, aquele que exerce a virtude cívica através do *logos*<sup>11</sup>, uma ruptura em relação, também, à sua atuação prévia como articulador dentro do campo cultural, um dos marcos de sua trajetória na segunda metade dos anos 60.

Em seu estudo ensaístico abordando várias épocas da carreira de Gil, Cássia Lopes mostrou como o compositor desenvolveu ao longo dos anos a arte de transitar entre vários territórios diferentes, entre eles, o mundo político e o da arte. É afirmando um lugar de ambivalência e de fronteira que Gil consegue se situar, confrontando hierarquias e modelos canônicos tanto para um quanto para outro. É, escreve Cássia, no próprio corpo do compositor e em sua performance em palcos, palanques, diante das câmeras da imprensa e na esfera pública que sua determinação ambígua e fronteira, desestabilizadora de normas limitantes, configura-se.

Com efeito, a fronteira representa a afirmação de um lugar e de um não lugar simultaneamente, impondo-se como uma zona de indeterminação e de ambiguidade: é o espaço de indagação e demanda identitária, contudo é, ao mesmo tempo, o que proporciona a crise de identidades. Tem-se, assim, no interregno das faces de Gilberto Gil, em seus duplos, a possibilidade de se elevar um outro sentido tanto para o poético quanto para o político, refazendo as

---

<sup>11</sup> Em 1985, Gil lançaria a canção “Logos versus logo”, falando sobre o seu reencontro com a política e a disposição de intervir no social: Trocar o logos da posteridade/ Pelo logo da prosperidade/ Celebra-se, poeta que se é/ Durante um tempo a idéia radical/ De tudo importar, se para o supremo ser/ De nada importar, se para o homem mortal/ Abarrotam-se os cofres do saber/ Um saber que se torne capital/ Um capital que faça o futuro render/ Os juros da condição de imortal/ Mas a morte é certa!/ (...) E assim por muito tempo busca-se/ O cuidadoso esculpir da estátua/ Que possa atravessar os séculos intacta/ Tornar perpétua a lembrança do poeta/ Mas chega-se ao cruzamento da vida/ O ser pra um lado, pra outro lado o mundo/ Sujeita-se o poeta à servidão da lida/ Quando a voz da razão fala mais fundo/ E essa voz comanda:/ Trocar o logos da posteridade/ Pelo logo da prosperidade/ E o bom poeta, sólido afinal/ Apossa-se da foice ou do martelo/ Para investir do aqui e agora o capital/ No produzir real de um mundo justo e belo/ Celebra assim, mortal que já se crê/ O afazer como bem ritual/ Cessar da obsessão pelo supremo ser/ Nascer do prazer pelo social

complexas redes de significado impressas com o deslocamento e a performance do ministro-artista (LOPES, 2012: XXV).

A apresentação musical de Gil na ONU, em 2003, quando exercia o cargo de Ministro da Cultura, simboliza a união desses territórios que o próprio compositor viu, durante algum tempo, como opostos ou, no mínimo, refratários. Ao longo de sua gestão, Gil sofreu críticas que não deixavam de ecoar agressões ranzinhas e, em alguns casos, bastante tacanhas de alguns opinadores da imprensa e do campo cultural desde fins dos anos 60. Uma dessas vozes críticas, o compositor e polemista Lobão, colocou-se em um lugar de franco-atirador e porta-voz do reacionarismo, evocando de forma surpreendente a velha dicotomia entre política e estética. Em falas agressivas, Lobão costumava citar uma suposta aparição pública em que, ao ser indagado sobre o que se poderia esperar de sua gestão à frente do Ministério da Cultura, Gil teria encenado uma espécie de dança de matriz afro-brasileira no palco, ao invés de responder tradicionalmente.

Ocorrido ou não, o fato mostra o choque entre uma visão racionalista e a ideia encampada progressivamente por Gil de estetizar a política. Mostra, também, a reatividade de uma parte significativa da opinião pública mais conservadora, e de seus formadores de opinião, diante de expressões que criem alternativas aos modos discursivos políticos tradicionais, com uma sintomática recusa de um modo performático que se apresenta como afro-brasileiro e decolonial. Deste modo, Gil lança seu “questionamento das hegemonias discursivas”, trazendo ao palco e ao palanque a entidade negra central na cultura brasileira e fazendo da dança um discurso metafórico artístico e político. Em outras palavras, discursando através do próprio corpo.

### **3.2. O pecado do intelectualismo**

Em sua trajetória de pensamento a partir do exílio, Gil passou a rever de forma bastante crítica o próprio lugar de intelectual da cultura ao qual os tropicalistas foram rapidamente alçados pela imprensa. Em 1973, num célebre show na USP – um dos mais tradicionais redutos da intelectualidade brasileira – Gil proferiu a seguinte frase para uma plateia formada, em sua maioria, por estudantes universitários: “Um dia eu ainda vou me redimir por inteiro do pecado do intelectualismo, se Deus quiser”. A frase reflete, decerto, uma guinada de Gil em direção à religiosidade, à espiritualidade e ao esoterismo, ocorrida a partir do

início dos anos 70, época em que ele se interessa e passa a estudar o zen, o budismo e outras vertentes religiosas orientais. Um percurso de descobertas próprio, que, não obstante, ocorre na esteira dos desdobramentos místicos da contracultura dos anos 60, o que alavanca o crescimento de religiões e crenças alternativas às correntes religiosas tradicionais e hegemônicas. O sociólogo britânico Colin Campbell descreveu esse fenômeno, em pleno avanço na década de 70, como um processo “orientalização do ocidente”<sup>12</sup>. Analisando as transformações na canção de Gil ao longo dos anos 70, Charles Perrone (1989: 134) pontua que é nesta década que tanto temáticas orientais quanto referentes à religiosidade afro-brasileira eclodem na música do compositor e passam a ocupar um lugar decisivo.

Nos anos setenta, temas de descoberta espiritual assumem um lugar central no repertório de Gilberto Gil. Suas letras revelam constantes preocupações com a fé, a iluminação e a natureza da criação artística. As músicas de Gil são frequentemente veículos para um discurso de bem estar, que pode ser amplamente definido como a arte ou ciência de viver bem através da melhoria das condições ambientais. Canções que exemplificam essas preocupações incluem “A Morte”, “Balada do Lado sem Luz”, “Esotérico”, “Se Eu Quiser Falar com Deus” e “Andar com Fé”. Nessas e em muitas outras, o poeta-compositor adota uma postura catequética, criando personagens que oferecem aos ouvintes insights religiosos ou artísticos. Revelações e orientações são comunicadas em músicas que dependem fortemente da estruturação literária, metáforas abstratas ou concretas e simbolismo filosófico.

Voltaremos ao aspecto esotérico presente no álbum *Refazenda* mais adiante. Antes, porém, vale comentar e realçar um pouco mais as reflexões de Gil sobre as formas de se colocar politicamente, de atuar na arena pública de debates e de abordar assuntos candentes na esfera social, cultural, comportamental, etc. Nunca é demais lembrar que, após a promulgação do Ato Institucional Número 5 e o progressivo recrudescimento da repressão e da censura, colocar-se frontalmente em oposição ao regime autoritário ou mesmo polemizar em outras searas sensíveis tornou-se um comportamento bastante arriscado, sobretudo para quem já havia sofrido o trauma da prisão e do exílio. Assim, além do cansaço e da agonia descritos por Gil ao falar da jornada tropicalista, com toda sua dinâmica provocadora e confrontadora, somava-se a interrupção quase total do debate

---

<sup>12</sup> De acordo com Campbell, Weber previu o declínio da religião diante do desenvolvimento das “forças de secularização” – razão e ciência –, mas o principal motivo responsável pela perda da hegemonia da teodiceia ocidental transcendental no Ocidente teria sido a expansão, durante os séculos XVIII, XIX e sobretudo na segunda metade do século XX de ideias e valores que teriam mais afinidade com o paradigma imanentista oriental. Por exemplo, a crença no “auto-aperfeiçoamento” cultivada pelas religiões místicas irá se contrapor à noção judaico-cristão de “salvação”.

público político pela repressão. Diante desse contexto, bastante diferente daquele vivido em 1967 e 68, os compositores populares, sobretudo aqueles associados à MPB, precisaram usar de criatividade redobrada para driblar censores e ainda assim comunicar a mensagem ao público.

Caetano Veloso descreveu o caldeirão cultural no qual o tropicalismo floresceu como um encontro entre hiper-racionalistas (simbolizadas pelos poetas concretos) e irracionalistas (artistas e pensadores ligados à contracultura). O tropicalismo foi marcado, entre outras coisas, por uma sequência de construções teóricas, explicações e definições feitas em entrevistas, além de discursos verborrágicos, como o de Caetano no Festival da Record de 68. A fala, o discurso inflamado e sério do intelectual de esquerda utilizado como instrumento de conscientização já era um elemento satirizado em *Terra em transe*, muito embora o próprio Glauber tenha sido, talvez, a maior manifestação desse artista intelectual iconoclasta e de verbo caudaloso que dominou o cenário cultural a partir dos anos 60.

Em "Eztetyka do sonho", o cineasta baiano encarnou de forma complexa e ambígua a figura do artista engajado em questões de seu tempo e comprometido com um programa revolucionário. Defensor apaixonado da arte verdadeiramente revolucionária e sem concessões, Glauber defende no texto um cinema de especulação filosófica, criando uma estética do movimento humano rumo à sua integração cósmica. Palavras surpreendentes que aproximam o cineasta de um certo misticismo e evocam o universo contracultural dos anos 60, com o qual Glauber havia se confrontado. No texto, a "integração cósmica" é vista como algo que se contrapõe justamente às repressões do racionalismo. A crítica ao racionalismo é um dos pilares da contracultura e esteve presente nas pichações surrealistas nos muros de Paris em 1968. Para Glauber, o racionalismo conservador é uma fonte de repressão moral e um "vício colonizador". Ele propõe a "revolução como possessão" e a arte como a maior expressão da ideologia revolucionária. Para tanto, ele encontra força na experiência da pobreza vivida pelas grandes massas e na mística dos deuses "afro-índios" que se contrapõem à mística colonizadora e à razão conservadora e dominadora.

Grande entusiasta de *Refazenda*, como ainda veremos, Glauber foi um dos que questionaram de forma mais radical o racionalismo e os modos discursivos tradicionais, seja na própria escrita ou no cinema, mas há em inúmeros outros artistas do período exemplos dessa fragmentação do discurso e incorporação de

elementos que quebram poeticamente a linearidade e propõem alternativas para a expressão. Eucanaã Ferraz enxerga uma identidade “os ruidosos discursos escrito, fílmico e gestual de Glauber Rocha” e os textos livres, experimentais na linguagem e especulativos escritos por Caetano Veloso ao longo da década de 70. A poética transbordante de Waly Salomão e as “experimentações plásticas-poéticas” de Hélio Oiticica naqueles anos também estariam carregadas da mesma atitude de desafio aos modos cristalizados de expressão intelectual. No pano de fundo, Ferraz (VELOSO, 2005: 10) identifica o movimento de uma geração que se mobilizou pela “liberação dos afetos, da arte, da cultura e da vida, cabendo à palavra ser um ‘gesto’ a mais – mas fundamental – de uma utopia transformadora”.

O termo *contracultura* como categoria utilizada para englobar artistas e expressões artísticas dos anos 60 e 70, muito comum ainda hoje, acabou se revelando bastante generalizante. Já desgastado, o termo acabaria funcionando, paradoxalmente, a serviço de uma certa padronização de manifestações culturais que, em sua época, foram forjadas justamente para desestabilizar padrões e normas. Fred Coelho (2016: 89) propõe outra maneira de enxergar tal fenômeno:

Mas e se pensássemos a contracultura não pelo seu aspecto normativo, isto é, o que define um estilo no tempo, mas pelo seu aspecto subversivo (ou dissidente, para abusar do conceito sugerido por Renato Cordeiro Gomes). Se a estudássemos como um conjunto de pensamentos e práticas que se instauram contra a forma hegemônica de seu tempo – seja institucional, seja filosófica, seja moral, seja artística? Apostar em uma perspectiva que analisa práticas *contra a cultura*, isto é, aquelas que instalam de forma produtiva e experimental no espaço de fermentação da diferença para a abertura de outros corpos, outras vozes, outros textos.

Para compreender a produção cultural dos anos 70 no Brasil em toda a sua complexidade é preciso ser criterioso para não colocar no mesmo saco artistas cujas obras foram realmente transgressoras e experimentais e outros que apenas estiveram em sintonia com as transformações comportamentais do período, mas não estabeleceram em seu trabalho um “estatuto radical da diferença”. Da mesma forma, o termo “desbunde”, utilizado por críticos e observadores para retratar uma espécie de *ethos* do período, não daria conta de descrever as correntes artísticas do período. De acordo com Fred Coelho (2010: 217), para uma melhor compreensão do que acontecia no cenário cultural do período, faz-se necessário colocar em foco as estratégias dos artistas para construir espaços fora do circuito comercial e em uma realidade política autoritária.

Para a maioria dos trabalhos dedicados ao tema, estar ou ser marginal no campo cultural brasileiro significava, inicialmente, três coisas: ser alternativo, *desbundado* ou maldito. Cada uma das significações, apesar de generalizantes, trazia um significado específico. *Alternativo* é aquele que se encontra “do lado de fora” de algo, seja a família, o trabalho ou, sobretudo, o mercado cultural. *Desbundado*, por sua vez, deriva da circulação do modelo hippie na cultura jovem dos grandes centros urbanos, sendo relacionado ao consumo de drogas, à crença mística orientalista e ao ideal do “pé na estrada”. E *maldito*, por fim, é o intelectual ou artista que, em busca da “grande obra” ou da inovação formal constante, se isola do seu meio produtivo e dos seus pares, não cedendo nem fazendo concessões ao mercado ou à estética dominante.

Com o término da fase heroica do movimento tropicalista, Caetano e Gil mergulharam em seus percursos artísticos individuais, em um afastamento do coletivo que girava em torno do tropicalismo. Apesar dos enfrentamentos, nunca foram compositores *malditos* – muito pelo contrário, tornaram-se, cada vez mais, superastros, situando-se no grupo dos artistas “estabelecidos”, ainda que suas canções e álbuns estivessem alinhados com ideais libertários do período. Mesmo dentro da estrutura do *mainstream*, que reservava um lugar especial para os dois, dialogaram com as transformações comportamentais e as linguagens em voga nos anos 70. Gil, em especial, demonstrou um interesse intenso em algumas das práticas e ideias que marcam a época. Sua relação com a maconha e as drogas lisérgicas, o misticismo e a “abertura da percepção” estão muito presentes tanto na performance pública do compositor, em seus discursos e canções do período. Outro fator marcante de sua criação ao longo da década é uma certa flexibilização da linguagem, tanto nas falas, quanto nas letras das canções. Esta maneira mais livre, descompromissada e imprecisa de se expressar estava, também, em consonância com uma transformação maior da linguagem da juventude no período.

Em *Nobres e anjos: um estudo sobre tóxicos e hierarquia*, Gilberto Velho analisou, entre outros grupos, um coletivo de adolescentes surfistas que se encontravam em uma lanchonete da Zona Sul carioca durante a primeira metade da década de 70. Uma das suas conclusões foi de que havia no modo de falar e no discurso daqueles jovens uma singularidade que chamava a atenção. Velho qualificou o vocabulário deles como *limitado*, havendo uma inflação da comunicação não-verbal, gestual, uma desconfiança em relação às falas teóricas e abstratas, além de uma valorização das descrições sensoriais. Aqueles jovens, notou o antropólogo, haviam esvaziado “quase todos os conteúdos significativos de visão de mundo dominante das suas famílias de origem” (VELHO, 1998: 199).

Embora a pesquisa levasse em conta um grupo específico de adolescentes da classe média alta carioca com suas características particulares, havia ali traços geracionais marcantes a respeito de uma determinada relação com a linguagem e o corpo. Aquele grupo de jovens surfistas parecia ter levado ao paroxismo um processo de recriação e até mesmo de rarefação da linguagem e de antintellectualismo que se iniciara anos antes.

Gilberto Gil, como antena e esponja permanente das transformações à sua volta, percebia e era também influenciado pela nova cultura jovem, desdobramento da onda libertária dos anos 60. Silviano Santiago chamou esse fenômeno cultural de “curtição”:

A curtição (sen-si-bi-li-da-de de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas, etc.) já foi consagrada pela música popular, principalmente pelo chamado grupo baiano liderado bifrontalmente por Caetano e Gil, que comporta grandes realizações, entre elas o extraordinário primeiro disco dos Novos Baianos (SANTIAGO, 2019: 139).

A curtição, segundo Silviano, transformou totalmente o eixo linguístico, tornando-se quase um novo esperanto, estabeleceu uma economia no discurso e criou novas palavras que funcionavam como verdadeiros marcadores entre aqueles que comungavam dos mesmos ideais e valores. O tropicalismo habitou o limiar entre a antiga forma de falar (e pensar) e aquela novíssima. Escrito em 1972, o texto *Os abutres* jogava luz sobre a entrada da linguagem da curtição nos meios literários e tentava destrinchar a nova forma de expressão e suas características. O crítico destaca elementos como o despreço pela comunicação verbal e uma espécie de desprezo pela escritura. Silviano descreve aquela como uma “geração que desconfia da palavra e da ordem imposta”. A inclusão do contraditório no discurso seria outra característica marcante, o que acabava por dispensar a exigência de linearidade e concisão. O aforismo entrava em cena novamente. Se poemas e obras em prosa já não continham propriamente grandes desenvolvimentos e sistematizações de ideias, a palavra ganhava um tratamento inventivo e esmerado (“a ordem é curtir um barroquismo formal”), um apreço infantil pelos sons. Eclode daí uma escrita fragmentária que, nas palavras do poeta José Vicente, funcionava como uma brincadeira, um jogo.

Em relação aos interesses e temáticas, Silviano nota uma mudança do eixo de interesse dos novos artistas que despontam na década de 70 em relação aos

tropicalistas da geração anterior. Dentro deste novo momento, projetava-se um “deslocamento das problemáticas política e moral para o plano do artístico”. Os próprios tropicalistas teriam entrado em um processo de reavaliação da cultura de massa, inserindo “no contexto universal aqueles valores que foram marginalizados durante o processo de construção da cultura brasileira”. A canção “Batmacumba”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, seria, para Silviano, uma materialização poética dessa intenção.

A redenção do pecado do intelectualismo para o compositor baiano parece estar afinada com toda essa movimentação em torno da linguagem, do discurso e da dicotomia entre pensar e sentir que marcam o início dos anos 70. Já no fim da década, em 1979, Gil responde à seguinte pergunta feita por jornalistas da revista *Veja*: “Essa contemporaneidade não estaria pedindo muito mais um discurso do que um grito?”:

Isso é que eu não sei...talvez eu saiba. Eu não acho. Dentro do meu critério de qualidade, esse grito está sempre completando mais do que qualquer discurso ponderado. Eu não sei se a contemporaneidade brasileira necessita, talvez, de discursos mais embasados em uma coisa mais analítica. Porque o que ocorre na minha música é cada vez mais sintético e menos analítico. É mais uma síntese repentina, é mais tipo fagulha, centelha, do que chama controlada de fogão a gás. É mais crepitação de fogueira de São João – ploc – de repente. É mais pipoca moderna! E cada vez eu consigo racionalizar menos (Gil, 2008:159).

É revelador e, ao mesmo tempo, curioso que Gil utilize justamente um dos elementos deflagradores da sua epifania tropicalista – a música da Banda de Pífaros de Caruaru – como uma espécie de símbolo de uma disposição criativa instantânea e não racionalizante. É como se fosse necessário todo um ciclo de acontecimentos e desenvolvimentos para que Gil pudesse chegar, enfim, ao sumo da Pipoca Moderna, só que agora redimido dos pecados do intelectualismo. Como se indo mais longe pudesse enfim chegar mais perto da “célula”.

Na mesma entrevista, Gil revela um curioso método de expressão desenvolvido para elaborar respostas quando instado pela imprensa a falar de supetão sobre o momento político do Brasil e outros temas. Tal método se basearia em uma espécie de *pensamento-fisgada*, um modo particular de improvisar uma fala espontânea e livre da obrigação de estar 100% correta, uma vez que se dá no espaço do improvisado e do risco:

Eu não gosto de me movimentar no espaço da segurança, gosto de me movimentar no espaço da insegurança mesmo. O espaço da segurança, hoje, é

restrito à computação, indexação, cibernética, essas coisas todas. E é um espaço muito distante dessa fisgada (Ibidem).

A fisgada se contrapõe, portanto, ao espaço hiper-racional da ciência e da tecnologia, tomadas como parte de um processo de categorização visto como castrador da expressão, da criatividade e da emoção. A redenção de Gil parece, portanto, estar ligada não a uma adesão cega à regressão da expressão verbal detectada por Gilberto Velho nos adolescentes da lanchonete, mas a uma dupla determinação, que, de um lado, liberava o artista e sua sensibilidade do compromisso com o lugar de seriedade e responsabilidade ocupado pelo intelectual e, de outro, confrontava a cristalização e o enrijecimento da linguagem, mantendo-a aberta e sempre dada a reinvenções e refazendas, operando contra as tentativas de normatização e as hierarquias do saber. Gil não parece estar defendendo um anti-intelectualismo, mas, sim, chamando atenção para outras possibilidades de pensamento que incorporem outros sentidos e origens, não apenas o rigor objetivista e as expressões distintivas de uma intelectualidade com marca de classe e cor no Brasil. Vale notar que Gil manteve tal projeto vivo até a atualidade e sua entrada na Academia de Letras sacramentou o triunfo de seu compromisso com a “desarticulação de hierarquias com a que sacraliza artistas e coloca intelectuais em uma biblioteca longe do povo”(LOPES, 2012: 84).

A transformação da linguagem também espelhava uma nova forma de pensar a ação política, em um momento no qual as portas para a participação da sociedade estão fechadas com grades e sentinelas de plantão. Neste contexto, novas práticas políticas e formas de contestação e engajamento eclodidas globalmente a partir dos anos 60 são acionadas como práticas de resistência individual e coletiva. Tal processo foi descrito por alguns autores como um movimento de “politização do cotidiano”, relacionado à consciência de que elementos do cotidiano seriam o *locus* das manifestações mais concretas e palpáveis das forças políticas que incidem sobre os indivíduos e coletivos.

Temos então, progressivamente, algo que poderíamos chamar de politização do cotidiano. Quer dizer, não é só a grande política, é o cotidiano quando você está discutindo os direitos das minorias, quando você está discutindo minorias dos mais variados tipos, quando você está discutindo hábitos, costumes, tipos de família. Mais uma vez a liberdade é um fator fundamental e aparece como um dos elementos básicos da constituição dessa contracultura (VELHO, 2007: 208).

Como veremos, o álbum *Refazenda* é permeado, em boa parte de suas canções, por questões micropolíticas candentes na época, refletindo o contexto cultural e comportamental do momento. O disco cita diretamente ou faz referências mais veladas a discussões sobre família (“Pai e mãe”), misticismo e espiritualidade oriental (“Retiros espirituais” e “Meditação”), construção de comunidades alternativas (“Refazenda”), psicodelia e lisergia (“Rouxinol”). Visto sob este prisma, *Refazenda* é um álbum de conteúdo bastante político, dentro desta nova noção de política que passa a englobar e a se preocupar com questões antes tidas como "menores", aspectos que surgem da experiência cotidiana dos indivíduos na sociedade. Neste contexto, o afastamento e desinteresse pela prática política tradicional cedem espaço para novas formas de pensar a relação entre indivíduo e sociedade.

O questionamento a respeito da necessidade de reduzir o espaço ocupado pelo intelecto, pelo discurso sério, está em sintonia com todo um processo de valorização das sensações do corpo, do erotismo, do hedonismo, etc., em detrimento da lógica cartesiana. As canções de Gil dos anos 70 (bem com as de muitos outros artistas) dialogam com essas transformações. Cássia Lopes (2012: 89), mostra, por exemplo, como a canção “Logunedé”, do álbum *Realce*, ativa a mitologia dos orixás para abordar a “crise das identificações sexuais”. Filho de Oxum com Oxóssi, Logunedé reúne feminino e masculino em uma lógica ambivalente e indeterminada que ultrapassa o binarismo que marca a tradição judaico-cristã.

Gil (2022) destacou como marca indelével do tropicalismo que perdurou em sua carreira o estilo performático presente no movimento, caracterizado por “um gosto pela expressividade aberta; uma busca do prazer e da alegria no arrebatamento estrônico da performance”. A expressão livre, desnormalizada, não tolhida por preconceitos de gênero e o jeito de corpo presente nas apresentações, fotografias e aparições públicas dos tropicalistas colocaram em cena os anseios por desrepressão encampados pela juventude. Como notou Miguel Jost (2011), “o corpo tropicalista apresentava-se como uma plataforma lisa para articulação de um outro paradigma cultural”. Esse corpo questionava as hierarquias de gênero e as normas de comportamento, desafiava o imperativo da contenção e se abria para novas possibilidades, violando tabus, erigindo-se como uma máquina de guerra contra um conjunto de posturas e valores associados ao conservadorismo.

Caetano Veloso aprofundaria tal ímpeto nos anos seguintes, em canções-performances como “Eu sou neguinha” e “A filha da Chiquita Bacana”, intensificando a “a alegoria do carnaval de corpos, cores e vozes do Tropicalismo” (DINIZ, 2007: 28). Gal Costa e Maria Bethânia também fariam do corpo feminino livre de repressões um campo de batalha radical em um país dominado pelo conservadorismo e pelo autoritarismo.

Esse arrebatamento estrêlico citado por Gil permanece como um item presente e modulado de diferentes maneiras ao longo dos anos posteriores. Se em *Refazenda*, por exemplo, ele se encontra mais contido, nas performances com os Doces Bárbaros atinge o seu ápice. O legado e a continuidade do tropicalismo se inscreve, antes de mais nada, no próprio corpo e na disposição performática de Gil como extravasamento, desrecalque e libertação em relação às identidades de gênero fixas relegadas pela tradição judaico-cristã. Podemos falar, portanto, em um certo modo de corporeidade performática tropicalista que permanecerá, assim, como um fator central nos trabalhos dos integrantes do movimento:

No caso dos tropicalistas, apesar de não voltarem a se reunir sob a ideia de movimento ou trabalho coletivo, pode-se observar que as trajetórias de seus principais articuladores mantiveram-se ligadas aos temas centrais que propagavam à época. Uma das principais consequências desse debate, mesmo que abortado de forma violenta, seria a emergência de um novo referencial de corporalidade, quase tão determinante para a história da nossa música quanto o da autenticidade e da necessidade de incorporação do elemento popular pelo cancionista brasileiro (JOST, 2011: 123).

A experiência tropicalista é lembrada por Gil, na entrevista de 1972, como uma transformação estética que atingiu, inclusive, o seu estilo de se vestir e de se portar. O início da aventura pop o pegou andando pelas ruas “de pasta e gravata”, como um funcionário padrão, um aspirante a executivo. A mudança de visual com o tropicalismo foi extrema e, também, as reações ao corpo e ao estilo novos: “Eu era visto como uma figura demoníaca, mefistotélica, com aquele bigode, aquela barba” (Gil, 2008: 96). As roupas coloridas e ousadas também compunham um visual provocador, portanto.

Não foi só a estética de Gil que mudou. Sua relação com o próprio corpo, com a sexualidade e seus parâmetros para relacionamentos afetivos também sofreram profundas transformações. No início da carreira, recorda Gil, ele ainda exibia fortes traços da criação em uma “família muito puritana, muito rigorosa em termos de valores estratificados da família pequeno-burguesa”. Ademais, Gil

curvou boa parte do ensino em um colégio de padres bastante rígido. A puberdade “carola” se refletiu também, avaliava ele, em uma forte susceptibilidade às paixões irrefreáveis, românticas, idealizadas, uma crença no “compromisso total, da fidelidade ao sentimento, à imagem do definitivo”. Em 1972, ano da entrevista, ele afirmava estar vivendo com Sandra, sua terceira mulher, “num mundo moderno”, avesso a qualquer forma de retrocesso na esfera dos relacionamentos afetivos.

Em pouco tempo, sua mutação, de jovem meio carola “de gravata e pasta” para figura considerada “mefistotélica” pelos conservadores, se consumou nas telas de TV de todo o Brasil. É interessante notar a transição entre sagrado e profano, ainda mais quando Gil evoca, em suas memórias, o caráter sacrificial do tropicalismo (“A coisa era cristã, a coisa era cristã! Sim, senhor, meu irmão. Tinha que assumir o calvário. A gente era cristão.”). Como veremos, se o corpo performático de Gil – suas “formas de encenar” o corpo (LOPES, 2012: 53) – frui da liberdade expressiva conquistada no tropicalismo, o aspecto martirizante, sacrificial (ou “cristão”) do movimento será deixado de lado ao longo dos anos 70, seja por uma questão de sobrevivência, seja por uma mudança na forma de pensar e de conceber o seu lugar e função como artista.

## 4. A canção popular na década de 70 e a extensão do tropicalismo

O tropicalismo musical é fortemente marcado por um caráter sincrético e assimilador. Como vimos, o próprio Caetano Veloso escreveu que “sincretismo” é o termo-chave para compreender a expressão artística do movimento. O tropicalismo promoveu, ainda, experimentos na estrutura da canção popular para além dos jogos de sobreposições, modificando as equações entre informação nova e repetição, compondo para além das convenções de gênero. Canções tão diferentes entre si como “Batmacumba” (Caetano e Gil) e “Clara” (Caetano) compartilhavam o ímpeto de fugir de lugares-comuns e convenções, experimentar novos procedimentos poéticos e se libertar de camisas de força, seja mediante uma letra de inspiração concretista ou de harmonias e modulações inusitadas e distantes do reconhecimento imediato pela filiação a algum gênero musical conhecido. Levava-se ao plano da canção, de sua composição, o questionamento das identidades culturais fixas e o impulso de “desestabilizar as hierarquias estáveis” (LOPES, 2012: 21). Desta forma, a canção tropicalista escapa de classificações de gênero e se insere em um território híbrido e livre de restrições e imposições puristas, desafiando a autoridade tanto de tradicionalistas, quanto dos guardiões do bom gosto e da alta cultura.

O movimento representou, em boa medida, uma tentativa de libertação tanto das temáticas associadas à forte presença da ideologia nacional-popular no panorama cultural, quanto de certas convenções musicais herdadas de tradições cancionistas de origem europeia, que depois se misturaram a elementos de origem afro-diaspórica no Brasil, formando o *melting pot* sincrético da música popular brasileira. Em certo sentido, o tropicalismo representou um golpe na jugular da própria linguagem tradicional da canção popular.

Não é por acaso que, ainda antes de o tropicalismo eclodir, tanto Caetano como Gil tenham visto em Jorge Ben um dos faróis para uma renovação das linguagens da música popular no Brasil. Jorge parecia compor de primeira, transformando a fala cotidiana em canções, como no gesto infantil de cantar palavras aleatórias e transpor a fala em música naturalmente. Como mostrou Paulo da Costa e Silva, a audição de Jorge Ben ofereceu aos tropicalistas o vislumbre de uma possibilidade de reinvenção da canção para além das conquistas bossa-novistas. Jorge foi “um dos primeiros artistas a questionar musicalmente a

centralidade da harmonia na canção brasileira”. Sua canção soava como um questionamento musical a um imperativo de desenvolvimento harmônico e melódico que não deixava de espelhar ideais de progresso muito presentes nos anos 50 e 60 no Brasil. Era um retorno a um certo primitivismo, uma retomada da velha tradição modal que, ao mesmo tempo, precede ao desenvolvimento da música tonal de origem europeia e está presente, por exemplo, nas tradições musicais de matriz africana, como *blues*. Vestígios de modalismo também estariam presentes, como notou Paulo da Costa e Silva (2014, 81), na bossa nova de João Gilberto. Já em Jorge Ben:

A balança nitidamente pesava para o lado do modal. Ou seja, para o lado de uma música vinculada ao universo ritualístico, centrado em pequenas comunidades e orientado pelas estações, com ritmos e melodias repetitivos, interconectados, cíclicos, capazes de urdir densos tecidos sonoros em torno do núcleo estável da casa e da tradição. O império pulsante do ritmo. Da repetição sem tédio.

Sincrético e antropofágico por natureza e convicção, Jorge já unia o primitivo e o sofisticado; a ancestralidade ponto de macumba e o moderno acorde com sétima e nona aumentada; o samba esquema novo e o maracatu; o ingênuo e o malandro; o entretenimento e a temática racial. Suas canções traziam a força bruta das manifestações mais populares, um samba de preto hutu esculpido com a precisão de uma ponta de diamante. Quando conheceu o trabalho de Jorge Ben, ainda antes de lançar seu primeiro disco, Gil chegou a decidir deixar de lado as pretensões de virar um compositor de sucesso para apenas interpretar as canções do ídolo, captando, através da imitação, “uma essência a que comumente chamamos de *estilo*” (Idem).

Em 1975, Gil e Jorge gravariam o antológico álbum *Gil & Jorge Oxum Xangô*. O disco nasceu a partir de uma *jam session* na casa do executivo do mercado musical André Midani, que contou ainda com as insólitas presenças de Eric Clapton e Cat Stevens – reza a lenda que os dois até arriscaram participações, mas ficaram mais como espectadores. Entusiasmado com o desempenho dos brasileiros, Midani resolveu produzir um novo encontro entre os dois, agora em estúdio, com a presença de outros músicos, como Perinho Albuquerque, Paulinho Tapajós e Djalma Batista. O clima descompromissado se manteve no álbum, que conta com faixas longas, com muitos minutos de improvisos e que influenciou, como veremos, fortemente os desdobramentos de *Refazenda*, gravado e lançado no mesmo ano.

Os tropicalistas enxergavam Jorge Ben como um sopro de vida dentro do cenário engessado da canção popular no período pós-bossa nova. Para além de qualquer purismo, era uma seta apontando para novas possibilidades, para uma relação mais feliz entre a tradição, a manifestação da coletividade e da história na canção, e a singularidade individual, a capacidade livre da expressão artística, de uma vitória por nocaute contra as forças que constroem o artista em nome da fidelidade a uma tradição, escola ou mesmo ideologia política. Intuitivamente, Jorge Ben driblava essas limitações como fizera com os adversários em campo, antes de trocar o futebol pela música.

Tanto no plano do comportamento quanto no território estritamente musical, o embate dos tropicalistas era com as convenções e as identidades fixas. Entre as principais estratégias ofensivas do movimento estava, como já vimos, misturar elementos, colocando essas convenções em atrito. Voz influente no campo da musicologia atual, Susan McClary (2000: 3) define convenção musical como um determinado tipo de procedimento que se calcificou na tradição mediante um processo histórico que apagou os vestígios de sua construção social e de sua razão de ser:

Por que um minueto repete sua sessão de abertura após o trio? Convenção. Por que baladas pop terminam com *fade outs*? Convenção. Por que milhares de homens se submeteram à cirurgia para cantar na extensão de soprano na ópera barroca? Esta última pergunta — feita ano após ano por estudantes de graduação incrédulos em suas pesquisas de história da música — é tipicamente respondida com um tom de voz estranhamente ameaçador que os pais reservam para perguntas sobre a Cena Primal: É APENAS UMA CONVENÇÃO! O que se traduz — Não pergunte.

A partir do século XIX, uma série de compositores da música ocidental de concerto lançaram ataques contra as convenções, em um processo gradual de violações das tradições. Tratava-se de ir sempre um pouco mais além em direção à liberdade, contra as limitações impostas à expressão por tábuas de valores sagrados. A linguagem artística tornou-se um campo de batalhas que espelhava a realidade social e política. Por algum tempo, convenção musical e moral se tornaram praticamente sinônimos. Em carta ao compositor Peter Gast, Nietzsche afirmou esperar por uma nova música que “sirva não mais à ‘moral’, ou ao ‘melhoramento do povo’, mas à arte” (DIAS, 94: 153). Para o filósofo, a música faria isso livrando-se da submissão à palavra e ao sentido, tornando-se apenas uma forma radical de afirmação da vida, como, para ele, a “Carmen” de Bizet. Na

peça do compositor francês, Nietzsche enxergava uma “alegria africana”, uma “sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada”. Já a música romântica europeia, em especial a de Wagner – que antes tanto entusiasmou Nietzsche – é descrita como estando impregnada em sua forma e sentido pela moral, pela metafísica, pela religião, etc<sup>13</sup>. “Carmen” seria um antídoto para *Parsifal*, uma música anti-romântica, uma expressão “apenas musical”. Da mesma forma, Nietzsche admira Chopin por “ter liberado a música das influências alemãs, da propensão à feiura, ao sombrio, ao pequeno burguês, ao passado”. Ele identificou uma música decadente, romântica, reativa, nascida da fraqueza e outra afirmativa, alegre, produto de um sentimento de plenitude. Ao longo dos anos, a visão de Nietzsche (*apud* DIAS, 1994: 152) sobre a música se transformou para chegar a uma defesa da música como expressão que não deve se submeter a qualquer imperativo ou veicular qualquer mensagem enobrecedora, a não ser “um dizer sim ao mundo”.

O tropicalismo tem algo (ou muito) de nietzschiano na maneira como lida com a domesticação da canção popular e sua utilização como instrumento de conscientização política, seu emparelamento em nome de uma suposta autenticidade ou sua hiper-sofisticação pretenciosa e maneirista. A bomba lançada pelo movimento sobre a música popular tinha um objetivo francamente regenerador. Este foi inegavelmente alcançado. Como mostra McClary, as convenções musicais nunca dizem respeito puramente à música. Muito pelo contrário, elas são indissociáveis das premissas culturais vigentes em seus períodos históricos. Convenções são, pois, normas e a normatividade sempre está ligada a hierarquias e conjuntos de princípios que aceitam ou excluem determinados procedimentos. O estudo das convenções e seus substratos sociais, políticos, ideológicos, etc. na história da música está em sintonia, de acordo com McClary (2000: 3), com

.... os tipos de processos que Raymond Williams chama de “estruturas de sentimento”, Fredric Jameson de “inconsciente político”, Roland Barthes de “mitologias”, Thomas Kuhn de “paradigmas”, Kaja Silverman de “ficções dominantes”, ou Ross Chambers simplesmente de “contratos sociais” que estabelecem condições para a produção e recepção de obras de arte. Qualquer que seja o rótulo que atribuímos a estas estruturas, elas são formações intensamente ideológicas: notadas ou não, são os pressupostos que permitem que as atividades culturais “façam sentido”. Na verdade, eles têm mais sucesso

---

<sup>13</sup> Nietzsche chegaria a confidenciar depois em carta a Carl Fuchs que, apesar de admirar Bizet, o enaltecimento de “Carmen” havia sido uma provocação endereçada diretamente a Wagner. (Idem)

quando são menos aparentes, menos deliberados, mais automáticos. Embora os musicólogos e os teóricos concedam frequentemente a estes tipos de formações o estatuto de “puramente musicais”, irei tratá-los como convenções – embora sejam convenções que permeiam de tal forma as relações humanas que normalmente não conseguimos notar a sua influência.

A partir disso podemos compreender melhor como, por exemplo, a convenções que a bossa nova impõe (uso de acordes dissonantes e com muitas extensões, fraseados jazzísticos nas melodias, desaceleração do andamento e outras) estão ligados a elementos culturais dos anos 50 e início dos anos 60 no Brasil. Analisando o fato de a bossa nova ter se tornado uma trilha sonora constante em elevadores de boa parte do planeta, Lorenzo Mammi mostra como há nas harmonias, melodias e interpretações bossanovistas toda uma ideia musical de “ascensão sem esforço”. Poderíamos, inclusive, arriscar dizer que tal elemento estilístico não deixa de transpor para a canção a utopia de um processo de modernização suave e sem traumas no Brasil – o que sabemos que jamais ocorreu.

Por isso, em seu compromisso de refletir o Brasil do seu tempo, o tropicalismo não poderia retomar de forma alguma a estrutura musical e a estética bossa-novista, senão na forma de citações e comentários. O tropicalismo se esmerou em desterritorializar convenções através de suas combinações e sobreposições. A forte oposição que enfrentou tanto da esquerda nacionalista, quanto nas direitas pode estar ligada, em larga medida, à percepção de que o ataque às convenções significa uma possibilidade de enfraquecimento de todo um conjunto de premissas culturais e ideológicas. McClary (2000: 6) demonstra como essa preocupação vem de muito longe e atravessa séculos:

Platão advertiu que “os modos da música nunca são perturbados sem perturbar as convenções políticas e sociais mais fundamentais”. O poder da música – tanto para as culturas dominantes como para aqueles que visam promover alternativas – reside na sua capacidade de moldar as formas como vivenciamos nossos corpos, emoções, subjetividades, desejos e relações sociais. E estudar tais efeitos exige que reconheçamos a base ideológica das operações da música – a sua construção cultural.

Quando João Gilberto aparece com seu canto quase sussurrante, inventivo ritmicamente e límpido, rompendo com o imperativo do vozeirão grave e másculo – a demonstração de potência e carisma que dominava o canto masculino até então – temos não apenas um ataque certeiro a uma convenção, mas, com ele também, uma profunda revisão de toda uma representação masculina. Charme, inteligência, sofisticação, cosmopolitismo, contenção, malícia e malemolência: a

voz e o jeito de cantar de João traduzem, intuitivamente ou não, um ideal masculino que já não é o do romântico desmedido ou do mulherengo sedutor.

Bem como a bossa nova, o tropicalismo atacaria uma série de convenções e, em certa medida, faria disso o ponto central do movimento: enfrentar os nós, os grilhões, as repressões, as normas, para libertar a música popular e outras formas artísticas, revirando e sacudindo o cenário cultural, colocando a canção brasileira em compasso com o que vinha acontecendo em termos de liberdade de expressão artística na música pop anglófona.

Com sua forma amorfa, caracterizado mais pela própria ideia da mistura do que pela da unidade, o tropicalismo descortinou um novo campo de possibilidades, solapando barreiras e abrindo caminho para novas investidas sincréticas e antropofágicas.

Caetano, Gil e Tom Zé não se cansaram de tensionar a tradição, criando estranhamento e eletricidade a partir do encontro de ideias, imagens e símbolos que, a princípio, “deveriam” andar separados: astronautas tecnológicos e ritmos rurais, em “2001” (Tom Zé e Rita Lee); canções românticas singelamente brasileiras e óvnis no espaço sideral, em “Não identificado” (Caetano Veloso” (...)) E tal procedimento exigia, sobretudo, um alto grau de consciência. Era necessário saber o peso e analisar as possibilidades da tradição frente ao vertiginoso carrossel de mudanças nos anos 1960. Talvez seja possível falar da abertura de uma nova camada de consciência na música popular. Isso exigia que Caetano, Gil e Tom Zé fossem não apenas grandes artistas, mas também grandes críticos da canção. Aparentemente o tropicalismo foi, antes de tudo, uma conquista reflexiva (SILVA, 2014: 87).

Se o tropicalismo intenso se encerrou com os anos 60, na década seguinte sua manifestação extensa na cultura, caracterizada pelo ímpeto de assimilação, tornou-se hegemônica na MPB. A canção hibridizada, sem gênero musical definido, sem ilusões de essência, combinando sem melindres ou resguardo elementos de diversos estilos musicais se tornaria um modelo nos anos 70. Guitarras rascantes entraram definitivamente no samba com o *Expresso 2222* de Gil e, logo em seguida, em *Acabou chorare* dos Novos Baianos, obra que bebia tanto em João Gilberto quanto em Jimi Hendrix e levava conquistas do tropicalismo a um padrão técnico de grande excelência.

Em 1973, Caetano Veloso levou a canção a um extremo experimental em *Araçá azul* e se inspirou em canções dos povos do Xingu, em *Jóia*. Tom Zé manteve seu compromisso com a vanguarda, estudando as convenções do samba para saber ignorar e inverter até mesmo a instrumentação típica do gênero. Milton e o Clube da Esquina combinaram ritmos tradicionais mineiros com outros

latino-americanos, inserindo uma pegada de Crosby, Stills, Nash & Young e sulamericanizando Lennon e McCartney. João Bosco e Aldir Blanc arriscaram novas combinações de diversos sub-gêneros de samba, e ainda se aventuraram em boleros, tangos, marchas ranchos, etc, hibridizados e repletos de inventividade melódica, rítmica, timbrística e poética. Mesmo nomes antes tidos como dotados de uma ligação com o eixo mais tradicional da canção passaram a ousar suas próprias misturas, como Chico Buarque, em álbuns como *Construção*, com arranjos do tropicalista Duprat, e *Ópera do Malandro*. Discos como o célebre e misterioso *Paêbirú*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho, atravessaram linhas divisórias, chegando a territórios sonoros de difícil localização. E, por fim, Jorge Ben, um dos afluentes de onde tudo começou, deu continuidade a uma pesquisa estética profundamente particular, misturando estranheza e beleza, em discos nada convencionais e, ao mesmo tempo, instantaneamente aclamados, como *Tábua de esmeraldas* e *Solta o pavão*. Os desafios às convenções não ficaram, é claro, restritos à seara musical. No campo comportamental e performático, o andrógino Ney Matogrosso investiu ainda mais contra as normas de gênero, flanco já atacado pelo tropicalismo.

Se os anos 80 seriam fortemente marcados pela atomização de artistas em torno de gêneros musicais, com destaque para o rock, os 70 foram mais caracterizados pelos *blends* sonoros (expressão que Gilberto Gil gosta de utilizar) e pela ausência de fronteiras definidas, com muitas fusões de regionalismos com a linguagem pop e rock. No cenário internacional a mesma dinâmica se repetiu, com a exploração dos caminhos libertadores e transfronteiriços desbravados pelos Beatles, pela *fusion* de Miles Davis e outros artistas. Na entrevista para o *Bondinho*, em 72, Gil (2008: 98) destacou o papel seminal do autor de *Kind of blue* na criação de uma nova música global:

Eu cito Miles Davis como exemplo, aquele tipo de música que nasceu exatamente dessas questões todas, eu acredito. Dessas dúvidas todas. Uma coisa de música livre, de música aberta, de música de integração, principalmente levando em conta essa diminuição das distâncias internacionais (...). Essa diminuição das distâncias entre as culturas, essa quase uniformização do mundo moderno, em termos do consumo e da comunicação e etc, etc, etc. Quer dizer, então era preciso que a coisa fosse feita na medida em que se concorde que essas coisas são reais, digamos, que diferenciam até hoje cultura pra cultura, país pra país, música pra música, comecem a ser traduzidos pra uniformização concreta. Essas música que se faz hoje nos EUA, da qual Miles Davis seria uma espécie de líder, uma espécie de iniciador, é uma música que tenta integrar tudo (...). Ritmos, formas, *patterns* brasileiros com *patterns* americanos, com coisas européias, indianas, africanas. (...) E as sonoridades, as novas possibilidades de arrumação, os novos arranjos, as novas permutações, vão ser possibilitadas, entende?

Gil chega a dizer que essa nova música universal deveria nascer no Brasil. É possível que, na sua visão, este fosse o próximo passo da aventura tropicalista – não por acaso, “som universal” foi um dos primeiros nomes pensados para o movimento, antes da sugestão de Luiz Carlos Barreto para a canção de Caetano e da divulgação do novo movimento por Nelson Motta. Em sua conferência na ABL, Gil destacou a percepção, por parte de observadores internacionais, de sua importância na formulação daquilo que veio a se chamar *world music*. De fato, ao lado de Paul Simon, Ravi Shankar, Ry Cooder e outros, Gil foi um dos entusiastas do estilo que engloba diferentes referências culturais, reunindo convenções e padrões de diversos gêneros dentro de um procedimento que o compositor nomeou como “uniformização”. Parece, entretanto, que, neste ponto, Gil não usou o termo para falar de uma submissão, mas no encontro de uma linguagem de música aberta e universal, um mínimo denominador comum capaz de acomodar referências globais.<sup>14</sup>

Ainda em Londres, Gil declarava sua vontade de se aproximar daquelas que considerava expressões genuínas da música brasileira, de “sentar com as coisas que são já manifestações puras da natureza, cê tá entendendo? Com o homem do Nordeste, com a música dali, com o homem do morro” (*Idem*: 101). Gil expõe seu projeto de aproximação e decodificação das matrizes das expressões populares mais enraizadas e ancestrais. Marc A. Hertzman questiona a intenção de Gil, argumentando que a forma como ele falava sobre essas manifestações se aproximava surpreendente do vocabulário usado pelos defensores da pureza e da autenticidade do popular. O anseio de Gil não seria “moldado apenas pelo exílio e isolamento, mas também infundido com o tipo de romantização do autêntico que ele poderia ter criticado em outras ocasiões” (HERTZMAN, 2020: 54). Aqui cabe lembrar que, se falava em “células” e manifestações puras, Gil as enxergava como matéria-prima a ser transformada em benefício da invenção de uma música, ao mesmo tempo, regional e global.

O projeto estético concebido continuamente por Gil permanece, em certa medida, antropofágico, uma vez que a assimilação ainda é sua força motriz. Há ainda, nesse caleidoscópio de reflexões que forma a contínua elucidação

---

<sup>14</sup> A world music não deixava de traduzir para alguns dos seus representantes a utopia de uma globalização multilateral e livre da força esmagadora dos imperialismos – ainda que tenha redundado muitas vezes em uma uniformidade estéril e diluída, cujo mercado era controlado por executivos de multinacionais de países do primeiro mundo, como EUA e França.

conceitual empreendida por ele nos anos 70, espaço para pensar a influência na música da expansão tecnológica que o mundo testemunhava e, também, da exploração do espaço sideral como um dos fatos mais impactantes e instigantes do período. A célula e o cosmos: o jogo entre oposições, a *polarização*, agora sob a influência de vertentes do pensamento oriental abraçadas por Gil, vai chegando ao seu ponto mais radical.

É preciso chegar perto das células. É isso que eu acho hoje. É preciso chegar dentro de cada célula, e dali de dentro partir pra reunião de todas elas, pra possibilidade de integração. De todo esse universo... porque a coisa tá ficando universal, rapaz, a coisa de música, principalmente, tá ficando cósmica, cê tá entendendo? Tá ficando mesmo. A forma de impregnação da alma, do espírito, pelo som... no mundo moderno, depois dessa coisa de superdesenvolvimento da música... Tá levando a gente pra regiões além da atmosfera, cê tá entendendo? Fora já da ... do campo de gravidade da Terra. E isso é aquilo que eu falei, a falta de gravidade, a falta de gravidade é uma coisa patente, hoje em dia, em termos de arte, e de música de manifestação de linguagem, então é preciso que a gente encontre de novo a possibilidade de polarização, é preciso que a gente encontre de novo campos de força, novos campos de força, que possibilitem novos arranjos, novas permutações... Miles Davis, pra mim, no palco, fazendo a coisa – eu o vi duas vezes – ou nos discos, usando o poder catalisador que ele tem, e o talento de músicos que tocam com ele, que vêm de várias regiões do globo, e etc. etc. Cê tá entendendo? É uma coisa positiva, no sentido de manifestar os primeiros movimentos dessa nova visão, dessa nova necessidade (*Ibidem*).

#### **4.1. A virada para os 70: “vazio cultural” e marginalidade**

O início dos anos 70 foi marcado, no plano político, pelo autoritarismo mais extremo do general Emílio Garrastazu Médici e sua impiedosa perseguição a dissidentes do regime. No plano econômico, o “milagre brasileiro” impulsionava uma política desenvolvimentista furiosa, promovendo – às custas de um vultoso endividamento – obras de grande impacto em todas as regiões do país, incluindo a Floresta Amazônica, que viu parte da vegetação desmatada para a construção da famigerada Rodovia Transamazônica, cuja obra foi inaugurada em 1972 e que jamais chegou ao fim. Ecologicamente, os anos 70 foram uma tragédia, uma expansão urbana avassaladora que varreu vastos territórios de florestas e atacou de diversas formas os biomas brasileiros.

E no plano cultural? Em julho de 1971, o jornalista Zuenir Ventura publicou na revista *Visão* um polêmico texto intitulado “Vazio cultural” especulando possíveis causas para uma suposta situação de estagnação no campo da cultura. Este vazio contrastaria com a vitalidade na economia do país durante

os anos do chamado milagre econômico. O sentimento, argumentava Zuenir, era partilhado por uma série de intelectuais escutados pela reportagem. Chamava atenção no texto, logo de saída, a exaltação – que chega a tornar o início do texto repetitivo – do processo de alavancagem do PIB brasileiro e a intensificação do desenvolvimento econômico.

Zuenir chega a usar o termo “fossa cultural” para descrever a situação e aventa dois fatores iniciais para explicar o fenômeno, ambos relacionados à realidade autoritária do país: o AI-5 e a censura. O texto enumera aparentes vazios em diversas áreas da cultura, comparando a situação atual à da década anterior. Os anos 60 haviam testemunhado marcos extraordinários como a inauguração de Brasília; o Cinema Novo; o Teatro de Arena e o desenvolvimento da Bossa Nova. Nos anos 70, porém, Zuenir via “a quantidade suplantando a qualidade”, em um quadro cultural apático, sem as apaixonadas polêmicas que movimentaram os anos anteriores, e dominado pela hegemonia de uma cultura de massas mediocrizante.

O tropicalismo só é citado no final do texto, quando Zuenir o coloca entre outras “veredas da salvação” populares na década anterior, como o populismo, o hermetismo, o paternalismo, o erotismo, o misticismo, o marcusianismo e outros ismos. De forma mais sistemática, o crítico literário Luís Costa Lima, ouvido pela matéria, faz uma leitura básica das expressões culturais sessentistas no Brasil, colocando de um lado aqueles que optaram por respeitar, assumir e dar continuidade às convenções já consolidadas, ou seja, ao “tratamento estabelecido da linguagem”, citando o romance realista, o teatro de enredo e a canção de Chico Buarque como exemplos. De outro lado, estariam as obras que transgrediam limites, elencando os tropicalistas e seus aliados, como Zé Celso, Glauber e Joaquim Pedro de Andrade.

Em 1971, Caetano e Gil ainda estavam em Londres exilados, eles só voltariam em janeiro de 1972 . O tropicalismo como movimento estava morto, como fez questão de assinalar o próprio Caetano, quando perguntado, em uma apresentação na TV Portuguesa, se o que ele e Gil estavam fazendo ainda poderia ser chamado de tropicalismo:

Não, eu acho que não. Porque o nome de um movimento só existe enquanto o movimento existe, e o tropicalismo não existe mais como movimento. Ele frutificou, o que nós tentamos fazer chamou a atenção dos outros compositores novos brasileiros. Eles foram, de uma certa maneira e modéstia à parte, influenciados pelas nossas ideias, mas nós já não estamos no Brasil e já não há o

tropicalismo como movimento. De modo que o que a gente faz hoje é irresponsável em relação ao movimento tropicalista<sup>15</sup>.

No início da década de 70, o tropicalismo estava muito longe de ser reconhecido como cânone cultural, mas era difícil negar que o breve movimento havia tido um efeito liberador explosivo na canção popular. A posição de Zuenir faz transparecer a querela entre os tropicalistas e parte da imprensa que se agravaria ao longo dos anos 70 e que se confunde com o fenômeno mais amplo que Cacá Diegues chamaria mais a frente de patrulhamento cultural.

Em 1973, Zuenir escreve um segundo artigo retomando as ideias do primeiro e analisando alguns dos desdobramentos ocorridos desde então. Neste, ele se debruça um pouco mais sobre a música popular, reconhecendo que ela ainda esbanjava certa vitalidade, embora o cenário fosse dominado por uma “tendência digestiva” – uma das críticas que serão feitas depois ao álbum *Refazenda* – e excessivamente comercial. Em contrapartida, Zuenir constatava o incremento do que chamava de *saída subterrânea*, com muitos artistas aderindo à “contracultura, underground, *udi grudi* ou desbunde”.

Fred Coelho traça um panorama do processo de radicalização e *auto-marginalização* como plano de ação assumido por uma parte dos grupos associado ao tropicalismo. A própria constatação de que era preciso partir para um enfrentamento mais frontal dentro do campo da cultura, situando-se “à margem do dualismo burguesia/ esquerda”, em um momento pós-AI-5, teria levado a esse gradual reposicionamento que ocorre entre o final da década de 60 e início da década de 70. Caetano e Gil, que durante esse período tempo passaram pela prisão no quartel, pelo confinamento domiciliar e o exílio, ficaram de fora dessa. O nascimento da *Marginália* foi “anunciado” nas páginas d’*O Cruzeiro* no final de 1968, em um texto de Torquato Neto (apud COELHO, 2010: 171):

Só acredito no artista fora da lei, ou por outra: a tradição é chatíssima. É o marginal que mantém o arco em permanente tensão, o excêntrico que escandaliza a Hebe, o maluco que horroriza a classe-média-com-pão-e manteiga, o doido que enfurece as inquisições e a crítica-coalhada de todos os tempos. Estes são os bons, os que mandam a bola pra frente.

Fred Coelho levanta a hipótese de o intenso e, ao fim, trágico ano de 1968 ter consumado um processo de distanciamento entre os músicos tropicalistas, sobretudo Caetano e Gil, e aqueles nomes mais associados ao setor intelectual do

---

<sup>15</sup> “TROPICÁLIA”. Direção de Marcelo Machado. São Paulo: Imagem Filmes e Bossa Nova Films, 2012. 89 min. Documentário.

movimento – Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Salomão e Hélio Oiticica. Um dos fatores desse distanciamento, teria sido o explosivo sucesso dos baianos, o que os levou a assumir outros compromissos, dando prioridade ao desenvolvimento de suas próprias carreiras em detrimento dos compromissos coletivos. Em paralelo, a exaustão e o desconforto psicológico de Gil diante dos rumos conflituosos tomados pelo tropicalismo, fizeram com que um desfecho para o movimento fosse algo inevitável para ele.

É curioso que Gil cite como um dos episódios que marcaram um reposicionamento seu dentro dos desdobramentos tropicalistas a reação de prefeitos de algumas cidades do interior do Brasil que, no fim de 1968, ameaçaram fazer um abaixo assinado para pressionar a TV Tupi a encerrar o programa *Divino Maravilhoso*. Gil (2008) declarou ter tido dificuldades de lidar com a sensação de ser “marginal, que você tá sendo visto como uma coisa monstruosa, como um câncer, e a imagem do câncer pra mim é uma coisa deprimente”.

A descrição do câncer é curiosa, um grupo de células rebeldes geradas pelo próprio organismo que, ao crescerem desenfreadamente, passam a ameaçar o seu funcionamento. Era o filho do interior, afinal, o menino de Ituaçu, fissurado em Luiz Gonzaga, sendo repudiado e demonizado por um grupo de prefeitos de cidades como aquela onde ele cresceu. A maçã podre, o traidor: o ataque atingiu Gil em cheio:

Gil, que ao contrário de Oiticica e Torquato, nunca se autointitulara marginal, traduziu melhor do que eles o que era “sentir-se à margem” naquele momento. A ideia de que prefeitos e famílias pelo Brasil afora estavam vendo seu trabalho como algo negativo e monstruosos era demais para o músico, pois suas intenções sempre foram relativas a uma expansão da informação musical e cultural no Brasil e à incorporação de um público cada vez maior (COELHO, 2010: 182).

A cultura marginal dos anos 70 dará continuidade a alguns dos temas do tropicalismo e deixará outros de lado e terá em Oiticica e Torquato duas de suas figuras mais engajadas e influentes. O marginal é aquele que se coloca fora de um *establishment*, em conflito com os valores do *status quo*, está fora dos padrões e não se submete aos parâmetros médios. O que une artistas de épocas tão diferentes em torno da mítica da marginalidade seria justamente a rejeição, através da arte e da vida, dos cânones da cultura e da sociedade.

Entretanto, a marginalidade dos anos 60 e 70 exibiria novas características, sobretudo, uma “intencionalidade estratégica” em se assumir marginal. O que importava fundamentalmente era promover uma ruptura com alguns dos pilares da produção cultural do período, que, na visão desse grupo, estavam sendo assimilados pelo gosto médio em uma realidade autoritária e conservadora. A marginalidade era um posicionamento político dentro do campo da arte e da arena social. Essa corrente disputava a hegemonia dentro de diversos setores do campo cultural. Formaram-se, entre fins dos anos 60 e início dos 70, grupos denominados *marginais* no cinema, na imprensa, na poesia, etc. Longe de ser um posicionamento de resguardo, uma aceitação da minoridade, a afirmação da marginalidade era uma estratégia visando uma “disputa pela hegemonia estética e discursiva da produção cultural em jogo”.

Neste sentido, davam continuidade ao tropicalismo, visando uma atuação nas estruturas de produção e repetindo a “lógica belicista” perpetuada ao longo da década de 60. Para Coelho (2010: 2023) , faz mais sentido chamar os representantes desse grupo de *marginais*, termo pelo qual eles próprios se identificavam, do que de pós-tropicalistas.

Os agentes envolvidos no movimento cultural tinham (...) noção de sua diferença e de sua especificidade em relação ao que era chamado de tropicalismo. Mesmo que a maioria de seus componentes (como Torquato, Waly, Oiticica e Rogério Duarte) tenha participado ativamente do movimento musical, a manutenção de suas atividades culturais após o exílio dos músicos baianos em 1969 não significou automaticamente a permanência do tropicalismo musical. Ao contrário, uma leitura atenta dos textos e das declarações da época mostra-nos que a ideia de *marginália* e de cultura marginal surge exatamente da recusa simbólica por parte desses em relação ao tropicalismo modista, até hoje encarado pela historiografia em geral como grande evento cultural do período.

Desta forma, a década de 1970 começa com a sensação de uma crise cultural, com o acirramento da censura e da violência política, de um lado, e com incremento da massificação de outro. O tropicalismo havia sido declarado definitivamente “morto”. Caetano e Gil estavam exilados, produzindo seus álbuns e tentando se inserir de alguma forma no mercado internacional. Paralelamente, observa-se a consolidação de uma atitude resolutamente confrontadora e marginal por parte de outros membros e colaboradores do movimento tropicalista, marcando uma época de contestação e busca por novas formas de expressão artística.

## 4.2. Apreciações críticas sobre a canção dos anos 70

Em fevereiro de 1970, Caetano estava no exílio em Londres quando o *Pasquim* publicou um texto seu com projeções e especulações sobre a música da década que se iniciava. Nele, o compositor arriscava uma previsão: “O som dos 70 certamente só será audível quando nós estivermos perto dos 80” (VELOSO, 2005: 138). Como a maioria dos seus escritos dessa época tratava-se de um texto, como define Eucanaã Ferraz, fortemente marcado por uma “livre exercício de pensamento, que, aparentemente desinteressado do próprio sentido, deixa ver uma lógica peculiar no jogo associativo de conteúdos e na manipulação de palavras tratadas como matéria sonora”. Caetano ponderava, ainda, que o som dos anos 70 talvez não viesse a ser musical, mas que seu grande temor era de que aquela acabasse por se mostrar uma década de silêncio, em uma possível menção à censura. Analisando também o cenário musical internacional e comentando, entre outros fatos, a dissolução dos Beatles, em 69, e os recentes ataques de Lennon aos antigos parceiros, o compositor afirmava que os ícones do rock dos anos 60 pareciam querer demolir as certezas que eles próprios ajudaram a construir<sup>16</sup>. John ainda não havia anunciado o fim do sonho, mas os anos 70 chegavam trazendo sinais de incertezas e discontinuidades com a década anterior. Havia uma sensação de esgotamento de caminhos criativos que pedia uma renovação. “Seja como for, ninguém está à vontade no papel de figura definitiva de uma bela história”, arriscava Caetano, fazendo referência aos ícones da música pop internacional.

O comentário também se ajustava muito bem ao que ele e Gil experimentaram naqueles anos de exílio e volta para o Brasil. Embora começassem com grandes interrogações, os anos 70 se mostrariam, talvez, ainda mais frondosos em novidades culturais do que a década anterior, a despeito das previsões pessimistas. Em 1971, Gal Costa lançou *Gal fa-tal: a todo vapor* e os

---

<sup>16</sup> Caetano descreve ainda um show que assistiu de John, George, Eric Clapton e outros. Um show vazio, em um pub, no qual Yoko Ono passou 45 minutos gritando ao microfone. Na véspera, a Scotland Yard havia fechado uma exposição de desenhos de Lennon, por conta de um vídeo com 45 minutos de closes do pênis de John. Com sua prosa inconclusiva e fragmentada, Caetano parece chamar atenção para uma radicalização de ambos os lados e uma indefinição de rumo para os ícones dos anos 60. Mais uma vez ele parece estar falando muito de si. Ao fim, ele demonstra fastio com o tema e com o universo pop internacional: “Mas eu não vou continuar falando nessas coisas. Mas nem morta. Cansei. A boneca está impossível hoje, teorizando, teorizando. Chega. Basta saber que os anos 70 ainda não soaram. E talvez não soem. O que há é Yoko Ono que não tem nada a ver com som. E o som dos 69 (Janis Joplin, Jimi Hendrix, Stones, Beatles). E o som dos 50. E o som dos 40. E o som dos 30. E o Brasil?” (Idem)

dois anos seguintes viram chegar às prateleiras álbuns como *Transa*, de Caetano Veloso; *78 rotações*, de Jards Macalé; *Acabou chorare*, dos Novos Baianos; *Clube da esquina*, de Milton e Lô Borges; *Expresso 2222*, de Gil; *Pérola negra*, de Luiz Melodia; o álbum de estreia dos Secos & Molhados; *Krig-ha, bandolo!*, de Raul Seixas; e muitos outros, naquela que talvez tenha sido a melhor safra de lançamentos até hoje da MPB, surpreendendo os pessimistas.

A sigla MPB, antes mais relacionada aos artistas ligados à segunda geração da bossa nova e à canção engajada dos anos 60, seria ressignificada como um guarda-chuva comercial, uma espécie de nova frente ampla para uma canção popular híbrida, criando um novo filão para englobar público numeroso. Para o historiador Marcos Napolitano (2002), a nova MPB soube articular competentemente a herança da cultura política nacional-popular com as novas formas de consumo.

O tropicalismo foi um dos principais responsáveis pela incorporação de uma série de gêneros musicais brasileiros nas canções da MPB, libertando a música popular de formatações limitadoras e abrindo o caminho para uma miríade de possibilidades de fusões e hibridizações. O público principal da MPB dos anos 70 ainda era a classe média com acesso à formação superior e fruição de bens culturais, com ideais progressistas. Na primeira metade da década, a MPB se consolidaria, ao mesmo tempo, como nicho comercial promissor e como foco de resistência ao regime dentro do campo cultural, com muitos artistas travando um jogo tenso e, muitas vezes, inspirado com os censores da ditadura.

A volta de Gil e Caetano ao Brasil daria um impulso àquele novo ambiente cultural que se formava. A MPB foi rapidamente radiografada pelos *managers* das gravadoras como um produto estável, com um mercado consumidor fiel e uma relação afetiva com ouvintes e artistas. Essa confiança rendeu um alto grau de liberdade criativa para os artistas do primeiro escalão, que dispuseram de verbas, bons estúdios, tempo e incentivo para elaborar álbuns com maior ambição artística. Por alguns anos, o *produssumo* manteve seu espaço garantido, com público cativo, investimento e sem muitas pressões por parte dos departamentos comerciais.

As benevolências das grandes gravadoras, é bom que se diga, só contemplavam artistas já famosos e com público cativo e boa recepção crítica. Para a maioria dos aspirantes ao sucesso, os anos 70 seriam marcados, em larga medida, por dias de vacas magras e muita dificuldade para ascender em uma

indústria cultural cada vez mais monopolizada, dirigida por expectativas de lucros imediatos e loteada por práticas escusas e concentradoras como o famoso jabá para as rádios. Ao longo da década, produtos mais comerciais, coletâneas e, sobretudo, trilhas de novela – meta de muitos artistas da MPB – garantiram um lucro formidável às gravadoras. Ainda assim, a censura impactava os horizontes de criação e foi responsável pelo fracasso e engavetamento de alguns projetos que só veriam a luz do dia anos depois.

O último festival com alguma repercussão foi realizado em 1972, pela TV Globo, encerrando um ciclo marcado por disputas musicais, ideológicas e uma lógica competitiva estimulada pelas televisões e pela imprensa. Nos bastidores do derradeiro festival, duas instâncias entraram em choque: a direção da emissora e os críticos do júri. A primeira, focada no mercado, queria premiar canções com maior potencial comercial. A segunda, focada na qualidade e inovação, seguia a tendência dos antigos festivais. Naquele momento, ganharam destaque alguns compositores de trabalho menos assimilável pelo grande público, portanto menos *vendável*, que já vinham apresentando seus trabalhos há alguns anos, como Jards Macalé, Jorge Mautner e Walter Franco. Este grupo de *outsiders* recebeu o controverso rótulo, atribuído sobretudo à imprensa especializada, de artistas *malditos*. A eles coube, em certa medida, dar continuidade aos gestos desafiadores e provocadores do tropicalismo.

Contudo, seria apenas em meados da década que a MPB começaria a realmente impulsionar e reaquecer o mercado fonográfico no Brasil. Com a gradual distensão da censura, a MPB se afirmou como um dos principais bastiões da resistência e da luta pelo retorno à democracia, chegando ao auge de sua importância sociocultural, atingindo um público diversificado ávido por liberdade. Ao mesmo tempo, a centralidade no cenário cultural e os bons índices de vendas de discos deixaram as gravadoras regozijantes. Para Napolitano (2002: 11), esse duplo caráter politizante e, ao mesmo tempo, mercadológico constituiria o paradoxo central da MPB na década de 70, materializado na “confluência entre a afirmação de valores ideológicos, via canção, e de consumo musical cuja diretriz era dada por sofisticados mecanismos de mercado”.

A MPB havia se tornado uma força política dentro do gradual processo de redemocratização. É interessante notar que, já em 1966, um relatório secreto enviado pelo consulado estadunidense a Washington demonstrava um considerável temor de que a canção brasileira, por fim, lograsse unir mensagem

ideológica revolucionária e um sucesso comercial que atingisse a grande massa, indo além dos nichos da esquerda cultural<sup>17</sup>. Curiosamente, era Nara Leão a artista mais temida pelos *yankees* à época. Embora não tenha durado por muito tempo, a confluência entre o político e o massivo, na segunda metade dos anos 70, resultaria em concertos, álbuns e canções marcantes de artistas como Milton Nascimento, Elis Regina, João Bosco (em parceria com Aldir Blanc), Chico Buarque, Gonzaguinha, Belchior, entre outros.

No plano geral, a canção popular também passou por um processo de liberação e desrepressão na década de 70. Uma série de canções despudoradas surgiram, tematizando assuntos que antes eram considerados tabus. Após o choque de atualidade e cosmopolitismo da Tropicália, a MPB abraçava, enfim, as transformações da sua época, como notou Chris Fuscaldo (2022: 53)

Tratava-se de uma transgressão resultante da equação cujas expressões as revoluções comportamentais, o avanço da militância feminista e mo descobrimento de drogas lisérgicas, além da leitura de textos iniciáticos que representaram a fonte de inspiração do pensamento hermético e neoplatônico, entre eles os de Hermes Trismegisto, fizeram com que a multiplicidade de sentidos permeasse a inspiração de artistas do mundo todo e, também, do Brasil. Por sua biblioteca esotérico-filosófica passaram obras como *O livro da lei* (Aleister Crowley), *Meditação transcendental* (Maharishi), *Admirável mundo novo* (Aldous Huxley) e *A erva do diabo* (Carlos Castaneda).

Em um ensaio dedicado à canção da década de 70, José Miguel Wisnik notou que, a despeito do processo de hiper-massificação, a música comercial-popular brasileira continuava assegurando o lugar de um determinado tipo de compositor que operava em um modo *artesanal*. Se a indústria cultural havia crescido exponencial e descontroladamente ao longo da década, com a expansão avassaladora da TV e o poderio inflado das gravadoras multinacionais, o elemento artesanal resistia, mesmo diante de pressões, através no talento fora de série de um seletor time de compositores .

Neste primeiro momento, a massificação não representou uma redução da qualidade – talvez, tenha ocorrido justamente o contrário. Em sua entrevista para

---

<sup>17</sup> Desenvolvi o tema em um ensaio para a revista *serrote*, do Instituto Moreira Salles. Nara Leão era descrita da seguinte forma no relatório assinado pelo diplomata, fotógrafo e escritor Peter Solmssen: “Assim, embora seja tentador comparar a brasileira Nara Leão com Joan Baez, por se tratar de uma jovem cantora, não muito bonita, de canções de consciência social, talvez seja mais correto dizer que ela representa a fusão de Joan Baez e Connie Francis em uma só. Na verdade, as canções com conteúdo social têm em geral dominado o célebre movimento da bossa nova.” Na visão do analista, Nara era um híbrido de Joan Baez, a grande voz feminina da canção folk engajada, com Connie Francis, estrela da música comercial dos anos 1950. Era, portanto, uma possível superstar com simpatias socialistas.

Augusto de Campos, em 1968, Caetano (1968: 199) havia previsto que os meios de comunicação e seus interesses, mesmo se comportando muitas vezes como freio da inovação, ainda seriam capazes de impulsionar por algum tempo novos arroubos de criatividade em sua contínua exigência por novidades:

O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram/possibilitaram novas expressões. Esse novo processo de comunicação é presa de um esquema maior (as leis estéticas que comandam a produção musical em rádio, disco e TV nascem de necessidades comerciais, respeitos oficiais-estatais, compromissos morais, etc., etc.) que representa, muitas vezes, um entrave à inovação (innovar, no sentido de ampliar o campo do conhecimento através de uma forma de arte). Livre do patrocinador, do censor, do compromisso com a mediocridade das massas, o “pesquisador puro” é que irá dar saltos ousados; não sem risco, entretanto, de cair no vazio. Ou seja: de um lado, a Música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava; de outro, a Música, resguardada. Assim, se poderia pensar que o rádio, a TV, o disco, como meios de comunicação, teriam transformado a própria forma das artes por eles divulgadas, mas que esses meios, com toda a força que eles tinham, trariam em si mesmos o freio às inovações. Creio, porém, que a possibilidade do meio novo exigir a forma nova não está esgotada. Que o processo não parou. Que o conflito permanece vivo porque os novos meios de comunicação continuam a funcionar como freio e como novo. Por exemplo: os Beatles romperam esse mecanismo, mas só o conseguiram através do poder adquirido através do disco. Eles deram uma virada que eu mesmo não sei onde vai dar.

Para Wisnik, a música popular dos 70 não apenas refletiu as transformações comportamentais, políticas e culturais do período, mas participou e foi importante para que estas ocorressem, o que atesta sua relevância e vitalidade naquele momento histórico. Com malícia, ironia, ambiguidade e sagacidade, os artistas mais combativos foram forçados a serem ainda mais criativos, para driblar a censura e continuar endereçando ao público mensagens de resistência, indignação e esperança.

A explosão, ao longo da década de 70, de uma liberdade de criação responsável por surpreendentes novas equações entre redundância e informação, já distante do “círculo do bom gosto” e do sectarismo ideológico, foi a grande vitória e legado do tropicalismo. A assimilação e o sincretismo deram a tônica da nova década. Mesmo compositores não identificados ao tropicalismo, como Chico Buarque e João Bosco e Aldir Blanc aderiram às novas sonoridades, misturas e hibridizações, explorando a diversidade musical brasileira e incorporando elementos do pop. A abertura de um vasto corredor de possibilidades criativas deu à MPB forças para resistir às tentativas de padronização, com os artistas mais

talentosos sempre muitos passos à frente dos executivos de gravadoras. Essa música popular de alto padrão artístico e sucesso comercial dos anos 70 foi, também, polifônica, incorporando novas vozes, personagens e identidades culturais nas canções, além de assumidamente ousada e provocadora no campo dos costumes.

Wisnik percebe em algumas das composições lançadas nos anos 70 por artistas como Tom Jobim, Milton, Gil, Chico e Caetano um comentário a respeito do “poder psicológico, social, político, espiritual e mágico” da música. “Águas de março”, gravada em 1972, no LP *Matita Perê*, seria a primeira dessa série de canções evocando uma força anímica e vitalizante da música. “Construção” de Chico também tocaria, na interpretação de Wisnik, no tema do fim e do recomeço, ao descrever a morte de um operário da construção civil que renasce a cada retorno da canção em seu jogo de substituições e acréscimos. Praticamente o disco inteiro, aliás, apresenta essa dinâmica entre aprisionamento e libertação: “Todo dia eu só penso em poder parar/ meio-dia eu só penso em dizer não”; “Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar”; “Ninguém vai me acorrentar/enquanto eu puder cantar/ enquanto eu puder sorrir”; “Vai, alegria/ Que a vida, Maria/ Não passa de um dia/ Não vou te prender”.

Uma das tônicas da diversificada canção do início dos anos 70 será, portanto, uma dinâmica entre retenção e liberação; entre sufocamento e canto; entre angústia e esperança; entre o fim do caminho e a refazenda. A vida resistia diante das tentativas concretas ou simbólicas de aprisionamento e aniquilamento. Wisnik lembra os versos “Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada”, de Milton e Ronaldo Bastos, cantados depois por Caetano, Gil, Gal e Bethânia nos *Doces Bárbaros*, em 1976. A posição do crítico e compositor paulista não escondia um otimismo com o panorama da canção brasileira e essa esperança também era um reflexo de sua constatação de que, assim como na canção “Cordão”, de Chico, a MPB não havia se deixado acorrentar. O fato de que “uma música tão incomum pudesse ter-se tornado algo como um bem comum” era o que assombrava e encantava Wisnik em sua mirada sobre os anos 70 (WISNIK, 2004: 184).

A década ficou como uma interrogação para muitos. A impressão de vazio não era restrita a Zuenir. Para alguns, essa sensação duraria até o final da década, mesmo que ela, muitas vezes, viesse acompanhada de sentimentos contraditórios. Ana Maria Bahiana (2021: 9), talvez a grande cronista desta época musical na

imprensa, fez o seguinte balanço do período: “Foi terrível. Foi ótimo. Enquanto vivíamos seu dia a dia, dava a impressão de que era um espaço imóvel de 10 anos. Uma era morta que nada acontecia. E no entanto tudo aconteceu”.

A Jovem Guarda se esgotou na virada para os 70 e Roberto Carlos, em sua nova encarnação romântica, se tornou o rei do mercado fonográfico (FUSCALDO: 2022: 93). Em suas reportagens, Bahiana flagra alguns dos principais personagens da década, como Chico Buarque, Gonzaguinha e Milton em momentos de incerteza. Havia um público ávido por música popular, mas os caminhos criativos pareciam tortuosos e nebulosos. Surpreendentemente, um dos depoimentos mais pungentes e reveladores desse cenário confuso para os ícones dos anos 60, foi dado por Erasmo Carlos:

Coincidiu que foi nessa época que a Jovem Guarda acabou e o Tropicalismo começou. Foi uma loucura para mim. Eu perdi o rumo. De repente, não entendi mais nada. Nunca tinha parado para pensar o que eu faria depois da Jovem Guarda; para mim, ela era o auge, o máximo aonde eu podia chegar, e não podia nem imaginar que acabaria algum dia. O Tropicalismo, então, acabou de me desmontar. E, de repente, apareceram pessoas mais cabeludas que a gente, mais doidas que a gente, e com uma consciência muito maior, algo que a gente não tinha... Aí, eu não entendi mais nada. Resolvi parar tudo e comecei a beber demais. Não me entendia. Quis largar tudo de vez, mas foram os amigos que me convenceram a continuar (BAHIANA, 2021: 39).

Em sua radiografia da época, Bahiana mostra, como no início dos anos 70, desponta uma nova figura na canção popular: o compositor universitário, novos festivais, menores e menos ambiciosos, são organizados, voltados quase que exclusivamente para o público universitário. Neste contexto, surgem grupos como o Movimento Artístico Universitário, que congregava nomes da nova geração, como Gonzaguinha, Ivan Lins e Aldir Blanc. Tratava-se de um coletivo diversificado, em geral, mais afeito musical e ideologicamente a compositores como Chico Buarque, Edu Lobo e Sidney Miller, do que aos tropicalistas. A guitarra elétrica saía de cena novamente e as harmonias arrojadas e temáticas sociais e políticas voltavam, agora mais camufladas por conta da censura.

Outros artistas trabalharam em cima de fusões utilizando como base os regionalismos nordestinos em uma linguagem que flertava com o pop. Alguns dos principais representantes desta vertente eram Alceu Valença, Geraldo Azevedo (que Gil havia conhecido em Recife, em 1967), Zé Ramalho, e o Pessoal do Ceará, que reunia nomes como Fagner, Ednardo e Amelinha. *Refazenda* se insere, portanto, como notou Chris Fuscaldo, em um contexto maior de resgate da música

regional nordestina, agora com uma roupagem mais livre e descompromissada com purismos, nacionalismos exacerbados e projetos políticos utópicos.

Se Wisnik celebrou, em seu ensaio sobre os anos 70, a saúde da MPB como corpo cultural, a vida da maior parte dos artistas ligados ao filão não foi nada fácil. Já em 1975, Bahiana constatava que o esgotamento do nicho universitário, com a maioria dos talentos que despontaram no início da década, tentando se reinventar ou encontrar um espaço para se estabilizar no disputadíssimo e conturbado mercado musical daqueles anos. No mesmo ano, a jornalista notou uma significativa transformação em marcha na estrutura empresarial da música brasileira: uma série de artistas estava abandonando empresários e se lançando em uma carreira autogerida. Gil foi um dos precursores e grandes defensores desse novo modelo.

A nova mentalidade está vindo das profundezas: toda uma geração a quem o sistema industrial da música e do espetáculo deu pouca ou nenhuma oportunidade, está simplesmente desistindo de esperar por ela. Já não sonha, ou chora, ou se lamenta: faz. Espontaneamente, dispersa, uma volumosa geração de compositores, músicos, poetas está tomando seu destino em suas próprias mãos. E inventando: inventando um teto, um teatro, um equipamento de som. Inventando os meios que a cultura negou (ibidem)

Para Bahiana, os anos 70 foram uma década enigmática, caracterizada por uma expectativa contínua e uma ansiedade coletiva geradas pela espera do surgimento de algo grandioso e renovador dos paradigmas. No entanto, como escreveu Belchior, os ídolos daquela geração continuaram os mesmos. Egressos dos anos 60, Caetano, Gil, Bethânia, Gal, Milton, Chico, etc continuavam com lugar garantido no panteão. Apesar do sucesso e reconhecimento, os artistas despontados na década posterior não conseguiriam prestígio semelhante. Talvez por conta disso, havia no ar uma sensação de imobilidade, como se o futuro se recusasse a chegar, permanecendo velado e opaco.

É importante destacar que durante a primeira metade da década, o mercado musical brasileiro viveu uma séria recessão, aprofundada pela crise do petróleo, matéria-prima do vinil, o que encareceu os discos e fez as vendas despencarem. A crise teria levado a indústria a se tornar gradualmente mais conservadora e focada no retorno imediato dos investimentos. Riscos só seriam assumidos quando envolvessem nomes fortes no mercado, já estabelecidos, como os medalhões dos anos 60 citados acima. A descrição de Bahiana sugere a formação de uma espécie de *status quo* na MPB, com os novatos disputando espaço a tapas. Voltando ao

fim dos anos 60, Vladimir Safatle (2023) enxerga um vínculo entre o tropicalismo e a concentração de poder no campo cultural e na indústria fonográfica. Uma das grandes contradições do movimento seria justamente a “associação entre aspirações estéticas e a formação monopolista da indústria cultural” (SAFATLE, 2023: 7).

A simbiose entre uma indústria cultural monopolista e uma música popular fortemente orientada para a esquerda e para a contestação dos valores hegemônicos nos leva de volta ao paradoxo identificado por Marcos Napolitano, produzindo, ao mesmo tempo, padronização e inovação. Entretanto, a sensação que temos ao ler os depoimentos de compositores populares do período coletados por Ana Maria Bahiana é a de que os espaços para experimentação e inovação parecem ter se tornado gradualmente mais restritos ao longo da primeira metade dos anos 70. Por isso, sem promissores horizontes, artistas de “uma geração angustiada, aflita para passar em qualquer brecha” começavam a montar os próprios esquemas de divulgação, promovendo shows em circuitos alternativos universitários, escolas e outros locais de baixo custo e produção simplificada, criando redes de colaborações.

Entretanto, não eram só os “ciganos musicais”, como os batizou Ana Maria Bahiana, que lançavam mão desse tipo de estratégia. O próprio Gilberto Gil se tornaria, como veremos, um dos grandes entusiastas e desbravadores desse novo esquema de divulgação e circulação de música, que não deixava de ecoar e resgatar o *modus operandi* dos espetáculos itinerantes do CPC e das turnês *on the road* de artistas do folk e do rock estadunidenses na década de 60.

A mirada retrospectiva de Bahiana, que escreve o texto em meados da década, identifica uma sonoridade amorfa na canção popular da época, com muita coisa acontecendo ao mesmo tempo, mas nada ganhando destaque como na época dos festivais. Talvez o mais aguerrido porta-voz das angústias desta geração de artistas que eclode nos anos 70, Gonzaguinha analisou com bastante clareza a situação do compositor popular: “Acabou-se a visão romântica do artista, isolado em sua torre de marfim. Vida e música ficam sendo uma coisa só. Montar um show também fica sendo arte porque é parte da tua vida”.

Em *Refazenda*, Gilberto Gil parece ter tido intuição semelhante.

## 5. Refazenda

Em setembro de 1975, Gilberto Gil lançou *Refazenda*, marcando seu retorno aos álbuns de canções inéditas gravadas em estúdio desde o bem-sucedido *Expresso 2222* (1972). Há alguns anos, o compositor vinha percorrendo um caminho artístico um tanto quanto especulativo, tido por alguns críticos como “experimental” e sem uma direção estabelecida. Durante este período, um álbum duplo com composições inéditas chegou a ser impiedosamente engavetado pelo próprio compositor<sup>18</sup>. Em 1974, Gil lançou um trabalho ao vivo com canções novas intitulado *Gilberto Gil ao vivo*, que não teve um grande impacto. No início de 1975, ele apresentou a hoje aclamada parceria com Jorge Ben, intitulada *Gil & Jorge: Ogum, Xangô*, álbum com faixas longas e bastante improvisado, que dividiu opiniões na época.

Foram também anos marcados por composições para intérpretes como Gal Costa e Elis Regina e lançamentos bem-sucedidos de compactos com gravações de canções de outros artistas: “Maracatu atômico” (Jorge Mautner e Nelson Jacobina) e “Eu só quero um xodó” (Dominguinhos e Anastácia). Esta se tornou seu maior hit nas paradas até então. A faixa também funcionaria como uma espécie de elo entre o que Gil havia feito anteriormente e o álbum de estúdio em processo de concepção, que receberia o nome *Refazenda*.

Porém, Gil não lançou o olhar apenas para o sertão naqueles anos. Paralelamente, ele compôs também sambas como “Meio de campo”, dando prosseguimento ao seu interesse pelo gênero e seguindo o caminho aberto por “Aquele abraço” em 1969. Gil chegou a afirmar na época que seu samba era diferente daquele feito pelos nomes mais tradicionais do gênero e que, inclusive, preferia a palavra “batuque”, segundo ele, um termo “telúrico”. É nítido que o interesse do compositor no samba carioca passa mais pela seção rítmica do que pelas convenções melódicas do gênero. A pesquisa reflete a procura de Gil pela “célula” e pelas “manifestações primitivas”, que também se voltou para o sertão e

---

<sup>18</sup> À época sem título, o álbum ganharia o nome de *Cidade do Salvador* anos mais tarde, ao ser lançado comercialmente dentro da caixa *Ensaio geral*, em 1999. Na ocasião, Gil afirmou: “Naquela época ficou incompleto. Não teve título, nem ordem de faixas. Gostaria que tivesse saído, embora eu mesmo tenha decidido não lançar. Não lembro bem porquê, talvez tenha percebido que seria um disco muito solto, desamarrado das exigências do mercado”. SANCHES, Pedro Alexandre. “Baú de Gil liberta 88 raras e/ou inéditas”. Folha de São Paulo, São Paulo, 5 de março de 1999.

para os blocos afro do carnaval baiano. Novamente, Hertzman (2020: 58) enxerga uma certa dualidade no viés adotado pelo compositor:

O desejo de Gil de rastrear as "raízes da história" através do morro, um local codificado e entendido como negro e pobre, e do sertão, também associado à pobreza e a uma identidade racial não-branca-mas-não-necessariamente-negra, reflete não apenas uma afinidade com ambos os lugares, mas também uma distância deles. Em ambos os ambientes, ele se destacava como um visitante educado e cosmopolita em busca do "verdadeiro".

*Refazenda* foi gravado no segundo semestre de 1975, nos estúdios da Phonogram, no Rio de Janeiro, e lançado pela gravadora Phillips. No álbum, Gil revisitou e reexaminou sua própria trajetória na canção popular, desde o encanto primordial pela música até o estrelato, apontando para uma busca de amadurecimento como compositor. Ao mesmo tempo, o LP revelou novos horizontes, explorando sonoridades e elementos estilísticos que Gil desenvolveria ao longo de sua carreira. O álbum contou com a direção produção de Marco Mazzola – um nome em ascensão, após ter produzido sucessos de Raul Seixas nos anos anteriores. O músico baiano Perinho Albuquerque – também presente em trabalhos de Caetano e Bethânia da época – escreveu a maior parte dos arranjos. Alguns ficaram ao encargo do próprio Gil. De acordo com Mazzola, “Gil já estava com o disco pronto e o que a gente fez ali foi ser decorador”. As gravações de orquestra, bases e vozes foram gravados em três estúdios diferentes. A intenção da gravadora e de Gil era acelerar ao máximo o processo.

A banda de base do disco foi formada por Dominginhos no acordeon, Moacyr Albuquerque – irmão de Perinho – no baixo, e Chiquinho Azevedo na bateria, além de um conjunto de instrumentos de sopro e dos percussionistas Hermes e Ariovaldo Contesini, respectivamente pai e filho. O álbum também contou com a participação de nomes de peso da tradição do choro, como o flautista Altamiro Carrilho e o violonista Dino Sete Cordas, presentes em "Pai e mãe". Figuram, ainda, músicos menos conhecidos pelo grande público atualmente, como o guitarrista Frederica, ex-integrante do Som Imaginário, que gravou um belo dueto de violões com Gil em "O rouxinol". No disco, Gil usou um violão elétrico Ovation, “com as novas tecnologias e com os novos pedais para tocar as coisas ligadas ao original nordestino. E o acordeão de Dominginhos serve para manter presente o espírito do baião” (GIL; ZAPPA, 2013: 182).

O lado A de *Refazenda* continha as canções “Ela”, “Tenho sede” (Dominguinhos e Anastácia), “Refazenda”, “Pai e mãe”, “Jeca total” e “Essa é pra tocar no rádio”. Já no lado B vinham “Ê povo ê”, “Retiros espirituais”, “O rouxinol” (com Jorge Mautner), “Lamento sertanejo” (com Dominguinhos) e “Meditação”. Na capa criada por Aldo Luiz, Gilberto Gil, com seu cabelo crescido, aparece vestindo um quimono oriental, sentado com as pernas cruzadas, lembrando um yogui, e comendo com um hashi em punho. Ao fundo há uma rede de pesca e, como se estivesse pendurado nela, uma espécie de mosaico de pequenas imagens adicionais: frutas, Gil junto com os filhos, uma boiada, uma placa de carro, uma pequena igreja e uma simples casa rural. Um cordão com um amuleto pendurado decora o pescoço do artista, que parece estar focado no prato à sua frente, colocado no chão. Na contracapa há uma foto de um barco no mar. A junção de sertão, mar e motivos orientais chama atenção. Como notou, Marc A. Hertzman (2020: 11), a capa está em sintonia com os procedimentos poéticos apresentados em canções do álbum: “a habilidade de Gil em navegar por terrenos complexos e paradoxais e sua maravilhosa capacidade de fazer do ‘nonsense’ algo transformador são evidentes na capa do álbum *Refazenda*”.

No canto inferior esquerdo, há uma marca, espécie de brasão criado por Rogério Duarte, com as letras R e E invertidas e articuladas em um só símbolo, formando um RE. Ao seu redor, há um desenho lembrando um rendado em forma de mandala, onde se pode ver um sol. Cada um dos raios é formado pela “fazenda”. Autor de algumas das capas de discos que marcaram o tropicalismo, Rogério se tornaria um dos principais interlocutores e orientadores de Gil em seu caminho de aproximação com as filosofias orientais e o esoterismo. Quando Gil saiu da prisão, os dois chegaram a morar juntos por alguns meses em uma casa praia próximo a Salvador e foram, nas décadas de 60 e 70, colaboradores nas artes e parceiros nas reflexões, que giravam em torno de temas como ioga, meditação e macrobiótica. Rogério foi uma figura fundamental para Gil no percurso de reestabelecimento de sua saúde física e psicológica após a prisão. Foi de suma importância, também, para iniciar o processo de transformação subjetiva que Gil sofreria a partir da lá. O compositor falou sobre isso em uma entrevista para Nelson Motta, em 1976:

Comecei a ficar mais manso, a querer ser mais manso, a ser mais dócil e tolerante. Em todo o meu processo de autotransformação, à medida que voluntariamente me submetia a uma disciplina rígida, me tornava mais elástico e

maleável em relação ao mundo e às pessoas. Essa é a função da renúncia, da disciplina e da ascese. Como Rogério Duarte disse um dia: "A disciplina é doce; a indisciplina é que é amarga". Quer dizer, há uma recompensa. Foi justamente quando eu estava no chão, que a vida me derrubou, me passou a perna, que descobri a necessidade de recomeçar tudo. Foi quando comecei a pensar em mim, não no sentido de cultivar mais intensamente o ego ou de um possível ego mundano, mas pensar em mim como uma planta, um capinzinho na beira da estrada que cresce ali, anônimo, e que se relaciona com as forças da natureza em suas formas mais secretas, sem que ninguém perceba.

A marca de Rogério na capa do disco e a reafirmação de sua parceria com Gilberto Gil sinalizam uma continuidade em relação ao movimento tropicalista. No entanto, o estilo gráfico do projeto é bastante distinto da estética saturada e irônica característica do final dos anos 1960. Em seu lugar, figura o elemento oriental da mandala, em fusão perfeita com a trama do rendado. Desta forma, a marca desenhada por Rogério explicita uma das propostas centrais do álbum: a combinação da estética e da temática nordestina com elementos orientais e esotéricos – o livro de cabeceira de Gil à época era o *I ching*. Hertzman notou que apesar da presença de uma iconografia oriental na capa e em certas canções do álbum, a aparição dessas referências à religiosidade e ao pensamento orientais se fazem presentes de forma inconstante no álbum. O crítico capta certa dualidade na maneira como Gil cita o Japão e a Ásia no álbum. Se a capa demonstraria uma centralidade, o Oriente estaria ausente da maior parte das canções, pelo menos em referências mais explícitas. Essa aparente contradição demonstraria como Japão e Ásia podem funcionar para Gil: “como referências essenciais e fontes de sabedoria e inspiração, e ao mesmo tempo também como elementos marginais e caricaturais” (HERTZMAN, 2020: 12).

Diferente das capas tropicalistas, que são marcadas por choques e fricções, o símbolo concebido por Rogério transmite equilíbrio, estabilidade e precisão. Resumindo o que ele chamou de "conceito Re", Gil declarou em 2017 que se tratava de “uma revisita, uma retomada, um retorno às minhas origens nordestinas, ao sertão da minha infância, à música de Luiz Gonzaga, que foi a deflagradora do meu gosto por ser artista” (GIL *apud* KACHAMI, 2017) . É interessante notar que em sua revisita, décadas depois, ao “conceito Re” – uma revisita à revisita, se quisermos, – Gil tratou de, em certa medida, simplificar e resumir algo que, à época, parecia comportar significados mais vastos e, ao mesmo tempo, situar-se num território de sentido mais enevoado e vago.

Como estratégia de divulgação de *Refazenda*, a gravadora enviou para a imprensa, em meados de 1975, uma espécie de manifesto sobre o conceito do

álbum redigido por Gil. No texto, Gil expõe em versos um tanto quanto desconexos algumas das proposições contidas no álbum

#### Refazenda

tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar  
renda tecida com fios de terra, água, aço, eletricidade  
raios laser, ectoplasma ou algo ainda mais sutil  
ou algo mais denso  
ou apenas mais útil  
renda tecida de lendas para a construção de tendas.  
renda tecida com fios de cabelo de milho, milho ouro, milho sol.  
milhas e milhas de milhares, milhares de milhões, milhões  
de hectares de milhares e namorar como você quiser.  
alquimia, biologia, gíria, sapo, transmutação.  
esperança transmutada em verde de verdade, verdes notas  
mágicas, o encanto da fazenda nova. Reencantação. A árvore  
da trindade: abacate, tomate, mamão, árvore milagrosa: um  
fruto diferente cada estação e a surpresa do maná desconhecido  
divindado, dado não computado, temporão.  
refazenda o itinerário da leveza pelo ar.  
a leveza do trator, do motor de eletricidade, quilos e quilos  
de kilowatts, sacas e sacas de sessenta quilos de caminhões  
carregados, gados e fados, gordos, bonitos, pesados, progresso  
o boi voador de chico, o escoamento da produção  
pelo expresso 2222 vezes 2222 sob a supervisão de jacatotal  
refazendeiro, superural.  
refazenda também deve ser na cidade  
refazenda segue sendo a vontade de deus para cada estação.  
aspiração, a primavera, a quimera, a flor de liz, a flor do  
cerrado, a flor de manjerição, cão, cão, o cão que a gente não  
tente arrancar pra não arrazar a plantação.  
refazenda é refazendo que se entenda.  
refazenda não tem muita explicação.  
refazenda começa num vale e termina nos limites da mente.  
refazenda, de refazendo, de refazer sendo/senda, trilho/trilha, caminho/  
caminhar  
estrada, dar em nada feito/ feita, refeita a fé  
refazenda  
é tudo que eu quiser viver, fazendar, andar de ré<sup>19</sup>

A primeira menção que encontrei aos versos do manifesto estava presente em uma coluna de Nelson Motta n' *O Globo*, em julho de 1975, dois meses antes do lançamento do álbum. Ao que tudo indica, a maior parte dos jornais que receberam o texto optaram por não publicá-lo na íntegra, talvez por seu caráter fragmentário e propositalmente vago. Gil trabalha com o som das palavras, de forma correlata com o processo que resultou na canção-título de *Refazenda*. Dos

---

<sup>19</sup> . Transcrevi as grafias das palavras tal qual Gil as escreveu. Acredito que as incorreções, ou a maior parte delas, tenham sido propositais, no intuito de destoar do estilo de texto objetivo e padronizado contido nos jornais, o que não deixa de afirmar uma postura provocativa.

jornais pesquisados, o único que publicou o manifesto em versos e na íntegra foi o *Correio Braziliense*, em 17 de agosto de 1975. O gancho para a publicação do texto foi a passagem do show *Refazenda* pela capital federal, no fim daquele mesmo mês.

A publicação do escrito coroou a estreia do novo suplemento cultural do *Correio*, o caderno *Anexo*, cuja proposta era de “ocupar o espaço cultural vazio”, em sintonia com a linguagem e as perspectivas presentes em certas manifestações culturais do período<sup>20</sup>, como a poesia marginal, por exemplo. O caderno dedicou uma página inteira para Gil, com uma grande foto da capa do álbum. O manifesto desdobra o sentido do termo *refazenda* em diversas direções, demonstrando a polissemia do neologismo criado por Gil. Ele também indica a intenção conceitual que permeia o álbum, elencando um mosaico de ideias e elementos que compõem um rendado de significados e trechos aparentemente aleatórios que desafiam o intérprete. O próprio texto sinaliza um limite para a investigação de sentidos: “*refazenda* não tem muita explicação/começa num vale e termina nos limites da mente”. Ainda assim, mesmo não tendo sido incorporado nas páginas da maior parte dos jornais, o manifesto – bem como as declarações dadas por Gil no período – aparentemente ajudou a pautar como uma espécie de *release* poético, algumas das percepções sobre a obra. O texto nos servirá, ao longo do capítulo, como uma das referências para tentar analisar as intenções e escolhas de Gil nas canções que compõem o disco.

*Refazenda* foi o primeiro volume do que viria a se tornar a célebre *Trilogia Rê*, complementada por *Refavela* (1977) e *Realce* (1979). Contudo, ali em 1975, a série de álbuns se apresentava para o compositor mais como uma possibilidade do que como um projeto delineado. Um “desejo de fazer uma trilogia”, como a *Trilogia da incomunicabilidade*, de Michelangelo Antonioni<sup>21</sup>. Uma inspiração, como Gil explicou, não pelo conteúdo em si da obra do cineasta italiano, mas, sim, pela possibilidade de elaborar uma obra sequencial em partes autônomas que se complementariam sonora e conceitualmente.

---

<sup>20</sup> A primeira página do caderno abre com o seguinte texto: “Anexo sai pela primeira vez, analisando e interpretando os fatos políticos e econômicos, tentando ocupar o espaço cultural vazio, entrando em contato com os índios através da visão antropológica, vendo a influência do nu no abstracionismo e dando vez aos poetas de vanguarda, quase todos ainda inéditos. Hoje, apresentando Chacal, um dos bons poetas do Rio, e Luis Roberto do Nascimento Silva, daqui de Brasília”. *Correio Braziliense*, Brasília, 17 de agosto de 1975.

<sup>21</sup> A declaração está no programa “Gilberto Gil e as histórias da Trilogia RE”, da série “O som do vinil”, veiculada pelo Canal Brasil.

A primeira aparição do “re” como prefixo alterador da palavra que vem a seguir foi na canção “Relance”, de Caetano Veloso e Pedro Novis, gravada no álbum *Índia* (1973), de Gal Costa:

Cite, recite  
Salve, ressalve  
Volte, revolte  
Trate, retrate  
Vele, revele  
Toque, retoque  
Prove, reprove

Pedro Duarte vai além, notando que o prefixo “re” já aparecia constantemente nas falas dos tropicalistas ainda na década de 60. Verbos como *refazer*, *retomar* e *revisitar* expressavam a intenção de voltar tanto ao arquivo, e à tradição da canção popular, quanto ao percurso de desenvolvimento estético e conceitual ilustrado pela ideia da linha evolutiva. Aos já citados, somava-se o verbo *renovar*, formando com os outros a súpula do projeto tropicalista, que se manteria, em certa medida, na trilogia Re. Como lembram Pedro Duarte (2018) e Eduardo Jardim (2015), a ideia de renovar o cenário da cultura brasileira já era um dos motes centrais dos modernistas na década de 1920, em detrimento da ideia de “suplantação”, que seria algo como sobrepor completamente o passado com um novo que o combate e renega.

Passadas quase cinco décadas do lançamento de *Refazenda*, resumindo e reavaliando o percurso da Trilogia Re, que passou ainda por *Refavela* (1977), e chegou, enfim, a *Realce* (1979), Gil declarou, em entrevista ao músico e pesquisador Charles Gavin para o programa “O som do vinil”:

Resumidamente, acho que os álbuns da trilogia me deram meu assentamento definitivo nos gêneros que são elementos fundamentais da minha formação musical. Esses três discos representam a versão amadurecida do meu compromisso com as vertentes mais importantes da minha base musical: a da infância, a da adolescência e a da vida madura, pós-exílio.

O depoimento sugere que a trilogia "Re" constituiu um marco importante no processo de amadurecimento artístico na carreira de Gilberto Gil. Aquele foi um período de reflexão e reinvenção, baseado nos elementos que mais solidamente moldaram sua relação com a música. Escutado hoje, o disco evidencia um movimento de procura por novos caminhos de expressão dentro da

canção popular, uma forma de reorganização das forças criativas. Tal impressão é reforçada por diversas declarações, como a citada acima, dadas por Gil ao longo das décadas. Durante esse processo de decantamento de ideias e intenções, o artista vai formulando (e reformulando continuamente), com uma boa dose de autoconsciência, aquilo que, trazendo de volta o conceito de Susan Sontag (2022), poderíamos chamar de *estilo*, ou seja, “a assinatura da vontade do artista”.

De acordo com Sontag, o estilo sempre funcionaria como um conjunto de normas, assumido de forma consciente pelo autor, que delimita o horizonte criativo de maneira arbitrária. Tais critérios podem estar ligados a convenções herdadas de uma escola ou tradição, mas também abrangem um espaço para decisões individuais singulares e autônomas. Essas decisões podem até estabelecer pontos de transgressão das normas existentes. Segundo a filósofa estadunidense, no entanto, no percurso criativo real o estilo é apenas um dos fatores. Ele coexiste com acontecimentos fortuitos e acidentais, num processo dinâmico onde, frequentemente, um elemento acaba servindo a outro. A presença do estilo seria o elemento que constitui uma assinatura pessoal, formada por “princípios de variedade e redundância”. Esta dinâmica de tomada de decisões delinea uma expressão singular, perseguida por artistas que buscam afirmar sua originalidade.

Nas páginas seguintes, pretendo refletir sobre a maneira como *Refazenda* dialoga com o percurso estilístico que Gil vinha trilhando até então e com as ideias e elementos estéticos do tropicalismo musical. Também ponderarei sobre a maneira como dois eixos temáticos, poéticos e sonoros bem diferentes parecem confluir e dialogar no álbum. Um deles pode ser caracterizado como uma revisita ao território familiar do sertão de origem e à música sertaneja nordestina que tem em Gonzagão sua figura central. O segundo eixo pode ser descrito como a incorporação de certos tópicos que foram significativos para os chamados movimentos contraculturais dos anos 1960 e 1970. Tais pautas refletiam um anseio pela transformação subjetiva e por uma reforma radical no campo dos costumes, sexualidade, família e subjetividade, entre outros. Além disso, apontavam para uma reinvenção das práticas políticas.

A análise que pretendo realizar se centrará no caráter aberto e polissêmico do "signo poético" refazenda e em suas possíveis interpretações. Assim, buscarei identificar como o álbum dialoga com a fase tropicalista e seus elementos poéticos, teóricos e sonoros. Procurarei também explorar que novos elementos ele

introduz às descobertas alcançadas por Gilberto Gil e seus companheiros no movimento tropicalista, e quais elementos presentes no tropicalismo intensos parecem ser postos de lado neste álbum. *Refazenda* irá assinalar a bem aventurada retomada dos álbuns de canções inéditas, sinalizando uma nova fase, na qual Gil começa a construir o repertório que mais repetiria em concertos ao longo das próximas décadas. Em relação ao estilo, pretendo aventar ainda uma hipótese: a de que o álbum evidencia uma opção por alguns procedimentos composicionais como a fusão e a síntese, deixando um pouco de lado as colagens e choques de elementos, típicos da fase tropicalista, e indicando um caminho que Gil prosseguiria ao longo das próximas décadas. Antes, porém, precisamos contextualizar melhor o LP, sua singular turnê de divulgação, revisitar algumas falas de Gil sobre o período e ter um vislumbre da recepção da obra entre a crítica.

### **5.1. O circuito universitário**

Entre 1973 e 1974, durante uma entressafra de álbuns, Gil saiu em uma excursão no molde *pé na estrada*, apresentando-se em 27 cidades ao longo de 30 dias. A banda contava com o baterista Tutty Moreno, o baixista Rubão Sabino, o tecladista Aluizio Milanez, o percussionista Chiquinho Azevedo e o guitarrista Frederica, que também cuidava da montagem da aparelhagem sonora (FUSCALDO, 2022: 104). Foi uma turnê intensa, com shows que traziam muitos momentos de improviso e experimentações. Gil estava encantado com o jazz fusion de Miles Davis na época e a influência se fazia sentir nas longas faixas apresentadas nos concertos, o que desagradava parte do público. Alguns chegavam a se levantar e ir embora. Um dos concertos foi registrado no álbum *Gilberto Gil: Ao vivo*, cujas canções não chegaram a ganhar versões gravadas em estúdio. Gil estava ainda tateando o som que queria encontrar.

Chris Fuscaldo descreve um episódio ocorrido quando a banda passava pela cidade Campinas que quase resultou em uma segunda prisão do artista, quando um policial presente na platéia se sentiu ofendido por um discurso feito por Gil de improviso (FUSCALDO, 2022: 106). A fala era uma espécie de comparação entre policiais e ladrões, na qual Gil chegava à conclusão de que eram, no fundo, a mesma coisa. O PM se invocou e quis levar Gil preso, mas tudo foi resolvido com uma boa conversa e os dois teriam terminado se despedindo entre abraços. O fato mostra que Gil, vez ou outra, ainda se arriscava em discursos

que poderiam ser enquadrados como políticos naquele momento e, também, diz muito sobre a exposição e vulnerabilidade do compositor, sempre um alvo em potencial – como ocorreu em Florianópolis, em 1976, por posse de maconha, tendo que passar um mês recluso em uma clínica psiquiátrica. A resolução do entrevero com o policial, descrita por Frederica, demonstrava, também, a tranquilidade de Gil e sua disposição para resolver conflitos de forma conciliatória.

Com um adiantamento concedido por André Midani, Gil caiu na estrada novamente em 1975 para divulgar o novo álbum, que ainda nem estava gravado. Foi uma extensa turnê realizada em partes e que, ao fim, totalizou 130 shows, alcançando 45 cidades em diversos estados e regiões do país. Em 1975, Gil aproveitou uma ida aos Estados Unidos – onde junto com outros artistas brasileiros, abriu alguns concertos dos Rolling Stones – para adquirir os equipamentos musicais que seriam usados na turnê. Comprou, também, um pequeno caminhão para levar os instrumentos e a banda, formada pelo núcleo duro do álbum: Moacyr, Dominginhos e Chiquinho, o único da formação anterior a permanecer. Na estrada, Dominginhos e Gil se revezavam ao volante. A jornada de shows começou, ainda de forma embrionária, no dia 2 de agosto de 1975, num local inusitado para um disco que regressava às origens catingueiras do compositor: a cidade gaúcha de Caxias do Sul<sup>22</sup>. Atração principal de um baile no salão de festas do tradicional clube caxiense Recreio da Juventude, o concerto, como destacou um jornal local, foi “uma espécie de *avant-première*” da turnê, que começaria oficialmente em Vitória, no Espírito Santo, limiar entre o sudeste e o nordeste, no dia 13 de agosto de 75.

No disco seguinte, *Refavela* (1977), Gil apresentaria a canção “No norte da saudade”, com letra sua para a música de Moacyr Albuquerque e do guitarrista Perinho Santana, feita enquanto a turnê *Refazenda* atravessava as estradas do nordeste do país:

Logo cedo, pé na estrada  
Pra não ter porém  
Pra não ter noite passada  
Pra não ter ninguém atrás  
Mais ninguém  
Vou pra quem  
Vai me ver noutra cidade  
No norte da saudade

---

<sup>22</sup> “Hoje é dia de Gil”. Jornal de Caxias, Caxias do Sul, 2 de agosto de 1975.

Que eu vou ver meu bem  
Meu bem, meu bem

A canção evoca o sentimento que motivou a longa turnê: a decisão de ir atrás de um público mais amplo, descentralizando o circuito cultural, transcendendo o eixo tradicional que deixava de fora os interiores do Brasil e os municípios menores. De cidade em cidade; de estrada em estrada; Gil leva sua expedição, tocando em clubes, ginásios, casas de espetáculo e outras arenas, às vezes para pequenos públicos, às vezes para multidões. A mesma edição do *Correio Braziliense* que continha o manifesto poético trazia um pequeno texto de Gil sobre a turnê, escrito também numa forma poética e fragmentária. O texto começa com uma frase oblíqua: “O circuito (veneno ou sal de frutas Eno) no sangue”. A seguir, Gil (1975c) revela a inspiração para a excursão: o circuito universitário de shows de rock que se formou nos Estados Unidos e na Europa nos anos 60.

Estamos longe do que já foi alcançado lá. Nossas universidades são ainda muito poucas se considerarmos o país inteiro, e suas várias regiões mesmo num Estado como São Paulo com muitas universidades municipais, poucas são aquelas que oferecem condições de apresentações musicais em seus locais. O artista sai para cantar para estudantes e acaba tendo que se apresentar em clubes sociais e ginásios de esportes que nada têm a ver com as universidades. Bem, não importa. Estamos aí pra cantar e tocar pra quem quiser ouvir. Nosso som busca representar a totalidade que a gente sente e entende como música/ hoje/ agora; sempre, música.

No dia do show em Brasília, vestido com o calção do Esporte Clube Bahia e uma jaqueta de escoteiro, Gil concedeu uma entrevista coletiva no gramado do hotel em que estava hospedado. Perguntado sobre a opção pelo circuito universitário e a respeito da descentralização do itinerário da turnê, respondeu:

Não vejo mais necessidade, ou melhor, eu não preciso ficar mais em super-exposição na ponte-aérea Rio-São Paulo, sendo consumido pelos garotões ou pelas garotinhas, que chegam pra gente e dizem: é o maior barato, jóia, tudo bem. Aí eu saio e vou de caminhão pelo interior. E chego numa cidadezinha como Barbacena, faço um show depois vou pra pracinha e encontro uma pessoa esquentando no fogo de côcoras. Converso muito tempo com ela, sem ter aquele papo de artista pelo meio. E aprendo muita coisa (GIL, 1975d).

Gil externaliza o desejo de procurar outros públicos e estabelecer outras relações nos locais por onde passa, afinal, diria Milton, todo artista tem de ir onde o povo está. Não basta mais ser adulado pelo público cativo, já conquistado. O contato com a juventude urbana sintonizada com sua música é retratada, de forma

ácida, como algo pouco estimulante naquele momento. Já a prosa na praça da cidade de interior aparece como um convite atraente, e não deixa de ser um retorno a um ambiente rural como aquele em que Gil cresceu, mesmo que mais de 20 anos após sua saída de Ituaçu. No cenário evocado, o compositor aparece não mais como a criança que brincava, observava e começava a gostar de música, mas como o artista que se apresenta na cidade e vai conversar amistosamente e interessadamente com o povo local.

Em recente entrevista para Chris Fuscaldo, Gil lembrou o início do “circuito universitário”, cujos primeiros experimentos remontam à turnê de retorno do exílio, em 1972, com incursões pelo interior do estado de São Paulo e apresentações em escolas e universidades. Ao longo da carreira, o artista retomou diversas vezes a proposta de percorrer um itinerário descentralizado, em busca de outros públicos que não o da classe média informada das capitais. *Refazenda* talvez seja, além da mais longa, a mais radical e bem sucedida entre as jornadas que levariam Gil (*apud* FUSCALDO, 2022: 16) a assumir a missão de atuar como um “agente cultural no sentido amplo, para além do estritamente musical”. Porém, seus “agenciamentos variados” dentro do campo da cultura popular não se dariam sem choque e atritos, bem como a inserção de Gil no circuito estudantil, então marcado por tensões e pela forte presença de grupos que militavam contra o regime autoritário.

Essas tensões ganhariam contornos mais visíveis durante um concerto no tradicional colégio paulistano Equipe, em 1977. Durante o show, um grupo reduzido de estudantes secundaristas adotou uma postura de questionamento e confronto, exigindo que Gil abordasse temas relacionados à política e à economia nacional. Ele, porém, continuou tocando suas canções, recusando-se a entrar em debates. Depois, narrando o fato, afirmou que os assuntos trazidos pelos seus inquisidores tratavam de “coisas que eu não me sentia na obrigação de responder porque eu tinha ido ali cantar, quer dizer, zelar pelo mito da arte, do exercício dessa arte” (GIL *apud* BAHIANA, 2021: 50). Em seus trânsitos contínuos por diferentes lugares de enunciação, Gil se afirmou, naquele momento, como um homem da arte e da estética, preferindo, decerto, também, para evitar problemas com o governo, abster-se de comentários polêmicos.

## **5.2. Comentários de Gil sobre a fase *Refazenda***

Após a confusão no concerto, Gil foi acusado por algumas pessoas presentes no concerto dos “crimes” de conformismo e escapismo, além de outras posturas nada honrosas, como a de usar “técnicas nazistas” de manipulação da plateia. Em entrevista a Ana Maria Bahiana, ele ponderou:

Teve um momento em minha vida em que eu achei que tinha obrigações políticas com a sociedade, no sentido de contribuir o mais intensamente possível para as transformações desejadas. E de uma certa forma eu ainda penso assim e ainda faço assim, só que eu tive desilusões muito grandes, eu aprendi que a gente não pode tanto, não pode. A gente pode outras coisas, mas não necessariamente transformar o mundo da noite pro dia. A gente pode transformar, mas em função do plano inconsciente geral da vida, que se dá na história, se dá no tempo, mas não no plano da vontade específica, particular, de cada eu. (...) O que mudou em mim foi isso, eu criei uma fé, eu fiquei aí, como dizem, mais místico, mais cósmico, e exatamente é isso, hoje eu tenho mais fé (GIL *apud* BAHIANA, 2021: 51).

Embora tenha ocorrido quase dois anos após o lançamento de *Refazenda*, a fala não deixa de expressar um processo de deslocamento interior presente no álbum. Mesmo reconhecendo que sua posição não era fixa e estava em constante interação com outras percepções, como a do engajamento dos estudantes, o compositor afirmava que estava "em outra". A expressão, em sintonia com a linguagem da época, anuncia e afirma a entrada em uma nova fase, na qual Gil reavalia o quinhão de responsabilidade que lhe cabia.

Em uma das entrevistas mais reveladoras que deu após lançar *Refazenda*, ele é descrito como um músico rejuvenescido, parecendo mais jovem, fisicamente, do que durante os anos tropicalistas. Ao falar de *Refazenda*, Gil (1975e) admite ter dificuldades para categorizar o álbum, mas afirma que:

Ele está inteiramente voltado para a situação da música popular, mas não é uma discussão sobre música popular, não vem esclarecer aspectos dessa discussão nem pretende somar elementos a ela. Está fora disso tudo. É um trabalho particular de criação de uma pessoa. Reflete minha vida, meus estares, os lugares e ares que respiro, a forma como tenho encaminhado o meu problema existencial

A expressão “trabalho particular de criação de uma pessoa” pode ser frutífera para tentarmos compreender melhor o que estava em jogo para o compositor no plano artístico e pessoal naquele momento. A oração é ambígua: ao mesmo tempo fala pode estar falando sobre a criação artística realizada por uma pessoa ou sobre a criação da própria pessoa. Gil habita, de certa maneira, a

interseção desses dois sentidos, criando recriando o próprio estilo e a própria trajetória, em um ponto em que obra e vida se entrelaçam no processo de refazenda. A (re)construção do estilo aparece, então, neste momento, fortemente associada a uma transformação geral de perspectiva. Gil expressa uma escolha: realizar um deslocamento de próprio lugar dentro do cenário da música popular, algo que já vinha formulando nos anos anteriores. Como notou, Chris Fuscaldó (2022: 112), “era como se Gilberto Gil estivesse se preparando para dar e receber a grande virada de sua vida”.

O álbum consumará, por assim dizer, um certo afastamento em relação às discussões sobre a canção popular e a cultura brasileira da época, numa arena cultural muito diferente daquela da segunda metade da década anterior. Temos, assim, uma certa negação da missão e do conflito que Gil encampou em 1967 ao tornar-se (ao lado de Caetano) a ponta de lança da intervenção radical no panorama da canção popular. Que distância separa a apresentação provocadora e caótica de “Questão de ordem” nas eliminatórias do III Festival Internacional da Canção, em 1968, e as canções de *Refazenda!* O compositor agora se volta reflexivamente para a própria música, sua “musa única”, como diz a letra de “Ela” e para o interior do Brasil. Mas se, de certa maneira, Gil cogita habitar “ilhas de amor”, fazendo da música um retiro espiritual, sua canção também não abdica de continuar como um farol no tormentoso “mar da procela”.

No entanto, agora, na metade dos anos 70, é menos comum encontrar seus posicionamentos expressos em discursos coerentes e organizados (o pecado do intelectualismo). As canções e, muitas vezes, a própria fala tornam-se mais polissêmicas, às vezes vagas e, frequentemente, confessionais. Se não visam expressamente confundir, também muitas vezes não querem explicar mais nada. Já não há mais reuniões para discutir o cenário da canção popular ou ideias para intervir no campo. O que há é a vida em família, entre músicos e o artesanato da própria canção, tecendo o rendado da música popular, conectando-se a outras vozes, em jornadas por estradas e épocas.

Da mesma forma, não parece haver espaço para um programa coletivo dentro de *Refazenda*. Se o LP figura como registro de um *movimento subjetivo*, e a turnê como um *movimento expansivo* ao longo do país, o álbum dificilmente pode ser visto como uma tentativa de indicar novos caminhos para a canção popular ou propor qualquer projeto que possa ser tomado como uma corrente artística. Temos, então, um percurso rumo aos interiores do país, aos territórios da

memória e à própria mente, no sentido da auto-reflexividade. O que se ouve é um desejo de reencontro com o núcleo da música, suas origens e pulsões mais intensas e constitutivas. Gil reitera em diferentes entrevistas da época a visão de que o artista não tem a obrigação de se posicionar ideologicamente ou se colocar como um pensador contemporâneo, uma vez que a expressão de suas ideias e sentimentos sobre o mundo já está presente em sua própria criação:

Acho que a arte não tem de discutir o poder. Esse não é o terreno dela. Antigamente eu gastava meu tempo quase todo a pensar nos outros, e de uma forma até meio absurda, como se estivesse autorizado a julgar por terceiros. Depois compreendi que devia pensar em mim, cuidar de mim, das minhas neuroses, minhas doenças. Por que teria de responder por problemas que não foram criados por mim, que já existiam antes de que eu existisse?(...) Se eu fosse, por exemplo, um político, um homem que devesse tomar decisões capazes de influir nos salários que as pessoas recebem; no problema educacional, no saneamento. Se eu estivesse em situação de influência nas instituições, talvez fosse possível discutir um pouco mais a minha carga de dotação. Mas faço um trabalho que é do mundo da fantasia, da arte. Ele pode se refletir na dinâmica social, mas sempre em segunda instância, nunca em primeira, porque não lida com o poder (Idem).

A declaração demonstra uma guinada para uma forma particular de individualismo, marcada pela influência das tradições de pensamento e espiritualidade orientais, mas, também, por um desejo de expansão e expressão da própria subjetividade e sensibilidade. Embora sua trajetória tenha contornos bastante particulares, não se pode dissociar o trajeto subjetivo de Gil da eclosão de um dado modelo de individualidade entre os anos 60 e 70, resultante de uma multiplicidade de fenômenos sociais, encontros entre tendências ideológicas e de transformações em diversas esferas da sociedade. A antropóloga Tânia Salem (1991) denominou essa perspectiva, essa cosmovisão emergente, como um *individualismo psicologizante libertário*.

De acordo com Salém, alguns dos elementos que compunham o ethos desse tipo de individualismo incluíam a valorização de conceitos como "espontaneidade", "desrepressão", "antinormatividade" e os "instintos vitais" do indivíduo. Isso impulsionava um projeto de existência livre de normas e padrões considerados opressivos. Indo contra a máxima civilizatória de que, para a sua sobrevivência, a sociedade não poderia prescindir de certas interdições, a visão difundida no período entroniza o desejo como prova dos nove.

A afirmação radical da individualidade contra a aspiração das normas à universalidade desemboca, assim, numa ética que exacerba valorativamente as diferenças individuais. Noticia-se, em outras palavras, a prevalência assumida pelo indivíduo, pelo 'pessoal', pela 'subjetividade', pelo culto das 'satisfações privadas' e pela exploração de um 'eu' recôndito nesse contexto ideológico. Trata-se, antes de tudo, de recusar a 'integração' naquilo que nega ou compromete a individualidade (SALÉM, 1991: 69).

Naquela época, Gil afirmou que em *Refazenda* a música que mais claramente refletia seu "momento como pensador, como homem de reflexão" era "Retiros Espirituais". Esta seria, segundo ele, a "música ideológica do disco". A verdade é que, desde o seu retorno ao Brasil, Gil passou a externalizar reflexões sobre suas responsabilidades e atribuições. O artista que despontou para o estrelato como um dos comandantes de uma revolução musical e estética se viu diante de uma crise e, uma vez dentro dela, da necessidade de dar, novamente, passo além, mesmo que, para isso, fosse preciso "andar de ré".

Assim como os manifestos lançados por Caetano em *Joia e Qualquer coisa*, o texto que Gil faz chegar à imprensa meses antes de *Refazenda* parece ser, de certa forma, uma espécie de piada/ provocação, entrelaçando sentidos e associações livres, desafiando as interpretações racionalistas. Há uma certa paródia contida em um manifesto que mais confunde do que explica, um procedimento que nos remete à ironia tropicalista. Contudo, se o tropicalismo musical produziu, além de canções e alegorias, discursos e muitas falas sobre a situação da música popular, da cultura e da política do país, os manifestos presentes nos álbuns de Gil e Caetano frustraram aqueles que esperavam e demandava dos baianos uma nova direção programática.

Na entrevista concedida ao *JB*, na véspera do lançamento do álbum, Gil caracteriza, de forma sucinta, o trabalho como um disco "simples, de músicas quietas, cantadas quietamente". Ele adverte, no entanto, que algumas faixas poderiam destoar do conjunto. Era o caso de "Jeca total", uma canção "nitidamente tropicalista, embora eu já esteja afastado do tropicalismo há muito tempo, pelo menos como proposta estética". Nessa e em outras entrevistas, é possível flagrar um ímpeto de virada de página, de início de uma nova fase, em uma profunda procura por outras referências e sonoridades. A seguir, veremos como a imprensa e a crítica reagiram ao Gilberto Gil repaginado que despontava em *Refazenda* e ao seu álbum mais "confessional", para usar outro termo ao qual o compositor recorreu para definir o trabalho na época.

### 5.3. Recepção crítica

O álbum provocou elogios por parte da crítica, embora não tenha atingido um consenso. Analisando a recepção do LP, o historiador Marc A. Hertzman (2020) notou que os críticos utilizaram “uma panóplia de rótulos e definições” para descrever o conceito sonoro do álbum e da turnê. Gêneros e categorias mercadológicas como o tradicional “*country*” e o mais contemporâneo “*folk* progressivo” foram acionados para tentar dar conta da sonoridade original e do conjunto de canções que Gil apresentava. A jornalista e crítica Ana Maria Bahiana publicou no jornal *Opinião*, em 26 de setembro de 1975, poucos dias após o lançamento do álbum, um instigante ensaio crítico, analisando e comparando *Refazenda* ao também recém-lançado *Minas*, de Milton Nascimento. A justificativa para a conexão entre os dois trabalhos vinha logo nas primeiras linhas:

Por caminhos diferentes, com resultados diferentes (porque tirados de experiências pessoais diversas), *Minas* e *Refazenda* revelaram-se a mesma essência, o mesmo núcleo de ideias, a mesma proposta. Uma volta no tempo, um jogo desigual com o tempo: de um lado o mero passar dos dias; do outro, todo o arsenal da criação poética. A confirmação de que 1975 pode vir a ficar como um ano importante na vida musical brasileira ou pelo menos um ano interessante. (...) O material com que trabalham é quase óbvio: são suas próprias vidas, suas trajetórias sedimentadas, sua bagagem de experiências. Retomam, remanejам, desmontam, remontam. Refazem. “Refazendo tudo/ Refazenda toda”, diz Gil na letra de “Refazenda”. E é verdade (BAHIANA, 2021: 41).

Bahiana notava propostas repletas de similaridades nos dois trabalhos. Como veremos adiante, no final de 1976, Nelson Motta escreverá um artigo argumentando que o movimento de retorno às origens e à uma espécie de simplicidade perdida, desbravado, segundo ele, por Gil, tornara-se uma tendência na MPB. Para Bahiana, *Minas* estaria para Milton mais ou menos como *Sgt. Peppers* estaria para os Beatles. O álbum ecoava uma Minas Gerais que já não existia, algo fantasmagórica, parte de “um país estranho habitado por memórias e referências”. Embora para a crítica o álbum de Gil partisse de ideia parecida, este era um trabalho “mais tranquilo, seguro depois das tempestades da volta ao Brasil, depois do tumulto e dos perigos da idolatria”. O álbum é descrito como uma viagem de regresso, “um sereno reavaliar de todas as informações musicais que o nutriam, uma reciclagem de suas energias mais básicas”, uma “retomada do processo criativo”. Retornando à referência aos Beatles, ela afirma que *Refazenda*

lembraria mais o célebre *White Album*. Era Gil reelaborando e reprocessando suas origens, “falando hoje, com os olhos de hoje, as línguas musicais e poéticas tão antigas, as primeiras que ele aprendeu”. O resultado final surpreendia, contudo, pela aparente (e algo enganosa) simplicidade do conjunto de canções e dos arranjos – ao contrário de *Minas*, mais encorpado, intrincado e fragmentado, com os arranjos sofisticados e desconcertantes de Wagner Tiso. Contudo, a suposta rusticidade de *Refazenda* vinha acompanhada por golpes de surpresa precisos, o que conferia originalidade, atualidade e, no fim das contas, negava ou relativizava a ideia de despojamento total.

Você há de achar gozado ter de resolver/ de ambos os lados de minha equação”, diz ele em “Retiros espirituais”. E é esse justamente o jogo que ele propõe: observar como a experiência acumulada está presente mesmo quando se decide rever o passado; observar como é possível abandonar todos caminhos já percorridos para voltar ao ponto inicial. E nunca voltar realmente (*Ibidem*).

Gil mudara de rota, pondera Bahiana, saindo de um caminho em direção a um “campo puramente experimental, algo aparentado com um jazz muito free e brasileiro” para uma canção mais serena. A crítica ressalta diversos aspectos na trajetória do compositor como determinantes para uma mudança de fase: o retorno a Salvador, a assunção do controle sobre a estrutura empresarial de sua carreira e a parceria recente com Jorge Ben. Bahiana arrisca dizer que o encontro musical entre os dois teria levado Gil a “perder o medo da simplicidade, da brincadeira, do ritmo dançante e do violão percussivo”.

Esse despojamento maior das composições e um afastamento voluntário em relação ao experimentalismo também aparece na visão de outros críticos, como o menos conhecido Luiz Augusto Xavier (1975), do Diário do Paraná. Escrevendo sobre o álbum, ele celebra o caráter mais “digestivo” das canções de *Refazenda*, em relação às dos discos anteriores, *Gilberto Gil Ao Vivo*, e *Gil & Jorge*. Xavier destaca o fato de Gil ter dado mais atenção à poesia do que a música no LP novo, tecendo loas, também, à natureza popular e à mistura de gêneros musicais presente no trabalho.

Em um texto instigante e curioso, Glauber Rocha (1976) celebrou com bastante entusiasmo a chegada de *Refazenda* nas páginas do *Pasquim*. O cineasta enalteceu-o como “o melhor de todos os discos de GG” e, indo além em sua linguagem habitualmente hiperbólica, “o melhor de todos os discos editados no Terceiro Mundo”. Aqui, é importante transcrever a maior parte do artigo, enviado

por Glauber diretamente de Roma, onde estava residindo, para a sessão “Dicas” do jornal.

Apenas aqui neste frio Convento o disco com uma capa Prazer (sempre a presença gráfica de Rogério Duarte) but: “Lamento Sertanejo”, “Abacateiro”, “Recolhimentos Espirituais” e tudo, inclusive o “Rouxinol” de Jorge Mautner, **a cantiga, a música, a transa**, tudo faz logo um disco revolucionário **et pour cause** clássico.

**Gil refazendo a música brasileira popular através (de) sua mediação, Orfeu Negro.** Quer dizer, nem ele, nem Milton, nem Ben, etc...se deixaram colonizar pelo conformismo dos folclores.

Esta comida eletrônica é uma das melhores coisas da música internacional pop no momento. Nunca o poeta foi tão puro e bonito. De muito amor pelo **povo** e, de muita participação, de muita brasilidade e musicalmente gozando.

Roberto Carlos é um cantor de direita. Logo se a forma transmite comercialmente a mensagem da classe média passiva, Roberto Carlos é um péssimo cantor. Como Pelé. As contradições das coisas anormais destes retiros espirituais, como estar ouvindo este disco e ficar horas a fio, retirar tudo que disse e sonhar contigo. Águas claras, nunca senti tanto mel de música depois de minhas trips com Villa Lobos.

Refazenda” é o melhor de todos os discos editados no Terceiro Mundo. **É um fim de caso com a velha música. Gil** brilha no som: água pra minha garganta até 1978” (*Ibidem*).

Não deixa de ser sugestivo que Glauber utilize, assim como o crítico Luiz Augusto Xavier, imagens envolvendo alimentos, como “nunca senti tanto mel”, “essa comida eletrônica” e “água para a minha garganta”, esta última ressoando a letra de “Tenho sede” (Gil e Dominginhos). Porém, se para Xavier o adjetivo “digestivo” sugere um caráter leve, de fácil audição, Glauber parece utilizar a ideia com um sentido mais próximo de “nutrição” . Vale lembrar, ainda, que a conexão com o sabor e a alimentação parece já vir associada, de certa forma, à própria ideia de *Refazenda* e está presente na maior parte das canções de estética e temática rurais do disco, como nas frutas enumeradas na faixa-título, no homem caatingueiro de “Lamento sertanejo”, que não sabe comer sem torresmo de “Lamento sertanejo”, e na chuva que irriga e prepara o solo para a vegetação brotar em “Tenho sede”.

O retorno à fazenda pode ser visto, ainda, entre outros sentidos possíveis, como regresso às fontes nutritivas mais genuínas e naturais da música de Gil. Esse processo parece ser captado por Glauber, que, no “frio Convento” de Roma saboreia e se nutre dessa música-alimento, fruto colhido e preparado por Gil, com

o pé fincado na tradição e a cabeça nos recursos tecnológicos da época: “comida eletrônica”. Assim, dentro do processo de reelaboração da música popular, Gil é apresentado como um artista responsável por uma determinada “mediação”, capaz de combinar a “cantiga” da tradição oral, a “música” da tradição ocidental e também a “transa”, o elemento contemporâneo. Com isso, Gil reprocessa e produz um material de alta pureza, simultaneamente “revolucionário” e “clássico por excelência”.

Através de Glauber, poderíamos pensar no Gil de *Refazenda* como uma espécie de mediador em processo de formação, deslocando-se do papel de artista-confrontador para o de um criador interessado em promover diálogos. No álbum, como veremos, essa tendência se manifesta na forma como Gil estabelece conexões entre a tradição mais antiga ainda presente no interior e a cultura urbana mutante e impactada pela força da grana que ergue e destrói coisas belas. Assumindo essa posição conciliatória e contemporânea ele pode, por exemplo, na mesma canção, falar amorosamente sobre (e para) os pais e lançar um olhar progressista sobre questões comportamentais, em “Pai e mãe”: “Diga a ele que não se aborreça comigo/ quando me vir beijar outro homem qualquer”

Destacada em algumas críticas sobre o álbum e em depoimentos de Gil, a postura de *serenidade*, de busca de entendimento, de reflexão ponderada, é afirmada como um posicionamento artístico e existencial que prevalecerá sobre a atitude de confronto direto que o tropicalismo teve que assumir como um movimento de vanguarda e renovação. Esse novo caminho que a régua e o compasso de Gil passam a traçar em tempo real não será percorrido, contudo, longe de novos conflitos e acusações.

Aqui, é oportuno fazer um breve parêntese para citar um trecho de um ensaio de José Miguel Wisnik (2004: 298), que será retomado posteriormente. Em seu texto “O dom da ilusão”, o compositor e teórico paulista afirma que, na canção de Gil, “o contemporâneo não conserva, mas *conversa* com a tradição viva”. Ao promover em suas canções o diálogo entre a novidade e a cultura popular pulsante, Gil se afastaria de um viés *folclorizante* e tradicionalista, mas, também, de um viés evolutivo, deslumbrado com o contemporâneo e cego à dinâmica de desenraizamentos produzida pelo processo modernizador, com todas as suas violências e contradições. O entrelugar que Gil parece querer habitar, sobretudo a partir de *Refazenda*, pode ser visto, como anteviu Glauber, como uma posição de mediador, ou, como assinala Wisnik, de “equilibrista”. No campo da

música popular, o compositor baiano faz de sua arte, também, uma conversa entre eras e gêneros, apresentando sempre novas equações e resultantes, em um contínuo “destrançar dos tempos”.

Afinal, o núcleo inconfundível do seu repentismo rítmico e melódico está ele mesmo mergulhado nas fontes orais da música negra e da música popular nordestina, do baião de Luiz Gonzaga, já apto por sua vez para a grande aventura urbana dos meios de massa, repassada pelo cultivo poético-harmônico (intrinsecamente escritural) da bossa nova e explodido pela consciência metapoética e pós-pop da tropicalia. (...) A canção zela pela não-ruptura do tecido de pulverização do mundo descentrado. Cabeça nas galáxias e no buraco negro. Cabeça nas galáxias e no buraco negro, pé na terra e no barro do chão “de onde vem o baião” (*Ibidem*).

É interessante observar que a percepção de Glauber Rocha sobre a presença, em *Refazenda*, de uma brasilidade que resiste a ser "colonizada pelo conformismo dos folclores" pressente uma posição que Gil adotaria abertamente adiante. Quando escreveu a pequena crítica, o diretor de “Terra em transe” estava vivendo na Itália, onde aportou em 1974, financiado pela emissora pública RAI para realizar o épico histórico “O nascimento dos deuses”, obra nunca finalizada. O único filme concluído por Glauber em sua fase italiana foi o longa “Claro”, rodado quase inteiramente nas ruas de Roma. O início do pequeno texto sobre *Refazenda* faz lembrar um roteiro cinematográfico descrevendo a abertura de um filme, com Glauber contrapondo a imagem de um convento, simbolizando o frio de Roma em janeiro, com o símbolo da capa elaborada por Rogério Duarte para *Refazenda*, associada à sensação de prazer. É, portanto, primeiro através da imagem e depois do som, que a experiência prazerosa se sobrepõe à frieza e à monotonia do convento, em uma pungente descrição do efeito que o disco causou nele naquele momento. As “águas claras” e a “pureza” evocadas no texto dialogam com os elementos de despojamento, serenidade e simplicidade apontados por diversos críticos. Glauber, também, destacará a experiência prazerosa transmitida por Gil (“e tudo isso musicalmente gozando”), e o júbilo com que Gil canta. Desta forma, o compositor integraria seu “amor ao povo”, uma atitude participativa e o gozo.

A experiência de imersão nas águas claras do álbum é apresentada como uma espécie de continuidade das “trips com Villa Lobos”, uma expedição a um Brasil que emerge das canções. É curiosa a relação entre *Refazenda* e a obra de Heitor Villa-Lobos. Glauber utilizou a música de Villa em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O dragão da maldade*

*contra o santo guerreiro* (1969), *O enterro de Di Cavalcanti* (1976) e *A idade da terra* (1980), sendo uma presença marcante em um cinema que queria mostrar e discutir o Brasil. Em *Deus e o diabo terra do sol*, a música do compositor aparece dando cor e brilho emocional à árida paisagem sertaneja retratada pela câmera. Mas se Villa Lobos muitas vezes ressoava nos filmes de Glauber de forma grandiosa, evocando o nacionalismo presente na obra do compositor e maestro, na imersão em Gil, o cineasta sugere desfrutar de um mergulho mais plácido, especulativo e onírico.

Não poderiam passar em branco as alfinetadas de Glauber em Roberto Carlos – um dos xodós do tropicalismo musical – e em Pelé, frequentemente acusados de adesismo ou ao menos de falta de combatividade contra o regime militar. Glauber contrapõe Gil a esses dois ícones populares brasileiros. Se Roberto e Pelé (em suas investidas musicais) eram péssimos cantores por serem porta-vozes da “passividade da classe média”, Gil estaria no espectro oposto. Para o sempre combativo Glauber, a serenidade de Gil não teria, portanto, nada a ver com uma guinada em direção a uma postura de alienação política ou acomodação, como para alguns dos críticos do compositor. Glauber parece saudar no álbum a possibilidade de gozo e sonho com uma canção que traz a força da tradição e aponta para o novo, despontando como um “fim de caso com a velha música”. O elogio rasgado ao disco deixa claro o impacto que a obra teve em Glauber no fim de 1975 e sugere que o cineasta o recebeu não apenas como uma inspiração, mas como uma forma de alimento para enfrentar os invernos romanos: “água para a minha garganta até 1978”.

Como notou Marc A. Hertzman, metáforas envolvendo comida e alimentação ganharam notoriedade na cultura brasileira a partir do movimento modernista. A presença de sabores e imagens de alimentos em *Refazenda* e o destaque dado por Glauber a esse aspecto não deixa de mostrar uma linha de continuidade:

Durante os anos 1920, um grupo de escritores e autores modernistas reverteu os estereótipos coloniais sobre a selvageria e o canibalismo brasileiro, adotando um canibalismo figurativo e uma antropofagia artística — a consumação e transformação de conceitos e símbolos estrangeiros e locais. Ao "comer" o mundo, os artistas brasileiros iriam engolir, internalizar e transformá-lo, criando algo unicamente nacional e inteiramente deles. Como Dunn e outros apontam, meio século depois, Gil e seus companheiros tropicalistas seguiram os passos dos modernistas, incorporando e reaproveitando símbolos, ideias e sons globais (HERTZMAN, 2020: 11).

Uma das vozes mais afinadas com a MPB no período, o jornalista e agitador cultural Nelson Motta escreveu uma carta aberta para Glauber no jornal *O Globo*, em 11 de janeiro de 1976. “Glauber, soube que você ficou alucinado com o disco do Gil. Eu também.”, assim começa o texto, que rasga muitos elogios ao compositor e ao LP. Com um vocabulário e algumas descrições essencialistas problemáticas aos olhos atuais, mas que na época eram corriqueiras, Motta define Gil, por exemplo, como um “animal fantástico: ao mesmo tempo a explosão de todas as negritudes e uma forma de ver o mundo com uma paz que só se imagina nos orientais” e “sempre um crioulo brasileiro, é cheio de ritmo, inventa e reinventa tudo a cada dia”. O álbum seria, para o jornalista, mais uma dessas contínuas reinvenções. Como se pode perceber, Nelson Motta celebrou bastante a chegada de *Refazenda* – “um disco vivo de uma pessoa viva” – mesmo sem elegê-lo o melhor LP de 1975, posto que ficou com *Novo aeon*, de Raul Seixas. Contudo, Nelson Motta notaria, mais adiante, no fim de 1976, que *Refazenda* acabaria se tornando um “disco símbolo” para uma onda que atingiu a MPB a partir de 1975 e 76. Esta tendência seria marcada por “trabalhos de retomada, desdobramento, revisão e desenvolvimento de suas características autorais mais fortes e pessoas”. O jornalista cita nomes como Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Jorge Ben, Raul Seixas e outros, entre os que teriam mergulhado nesse tipo de proposta.

Nessa ótica, o impecável álbum *Refazenda*, de Gilberto Gil é um disco-símbolo: a auto-revisão crítica, a viagem interior, o reencontro, temperados pelo amadurecimento formal e pela exploração de novos ângulos de seu universo afetivo, musical e poético; como passar de novo por caminhos já percorridos com fúria e com pressa em outros tempos, pisando o mesmo chão com o coração aquietado e os olhos atentos para tanto que não havia sido visto ou avaliado em sua real dimensão de beleza – uma matéria-prima fundamental para o trabalho de elaboração artística realizado com a ajuda de uma técnica artesanal amadurecida pelo tempo, pelo auto-conhecimento e pela crescente calma Interior que permite aos artistas trabalharem sobre sua própria emoção, com mão segura e precisa (MOTTA, 1976).

Em outro texto, Nelson Motta já havia afirmado que o álbum *Falso brilhante*, lançado em 76, seria o *Refazenda* de Elis Regina. Vale comentar que o movimento de “refazendas” na canção popular notado pelo jornalista pode ser visto, em certo sentido, como uma espécie de “anti-movimento”, pois se tratam de aprofundamentos de caminhos individuais, autorais, e não de abordagens coletivas, como fora o tropicalismo musical e outros movimentos. Todavia, não se

pode deixar de sublinhar a importância que o projeto de Gilberto Gil adquire dentro da visão de Nelson Motta, um dos jornalistas e críticos que acompanhavam de perto o que estava acontecendo naqueles anos.

Também entre os nomes mais influentes da imprensa cultural no período, Tárík de Souza enalteceu a turnê de *Refazenda* durante a passagem desta pelo Rio, descrevendo a nova fase de Gil como “*country*, mas, como sempre, recusando imitações”. Em seguida, aconselha os leitores, exaltando o apetite de inovação e auto-transformação manifestado por Gil no novo trabalho: “Assistir impreterivelmente a mais uma cena da saga do compositor que se recusou render-se aos favores da aposentadoria criadora”. Na mesma toada, o jornalista e crítico Sérgio Cabral resenhou breve e positivamente o *long play* nas páginas do mesmo veículo, exaltando -o como o melhor lançamento de Gil desde a volta ao Brasil. Festejando o fato de o disco ser inteiramente cantado em português – “um alívio para quem não gosta muito de inglês cantado com sotaque baiano”, Cabral revela apreço pela continuidade da pesquisa de Gil com o som das palavras e a ousadia dos temas, destacando a canção “Pai e mãe” como exemplo de audácia.

A extensa turnê de promoção e divulgação do álbum levou Gil às páginas de jornais e revistas de todo o Brasil. Uma reportagem do jornal *Cidade de Santos*, por exemplo, destaca o aspecto de “retorno às coisas simples” do disco. Em uma breve crítica do show, o *Correio Braziliense* pontua que o concerto traz “Gil cada vez assumindo mais a sua função de músico e de poeta, sem assumir a postura de líder musical, nem revolucionário, como os críticos querem”. O texto elogia a retomada, com a turnê, do circuito universitário, deslocando-se do “eixo elitizante Rio-São Paulo”, passando por locais pouco visitados pelos grandes nomes da MPB, como a cidade mineira de Barbacena e Goiânia. Na jornada de shows, Gil estaria à vontade e voluntariamente despojado de seu lugar de superastro.

Gil está fazendo o que sempre quis: música, poemas, e percorrendo o circuito ao lado de Sandra e Pedrinho com seu caminhão de som. Jeca total. E talvez ainda volte a plantar abóboras na Bahia, para desespero dos críticos que só conseguem criar gurus, enquanto artistas saboreiam as delícias do pessoal da pesada (Ibidem).

A crítica do álbum no mesmo jornal é assinada por Claver Filho (1975), que destaca uma frase do manifesto em versos que Gil enviara ao *Correio Braziliense* alguns meses antes: “refazenda é tudo que eu quiser viver, fazendar,

andar de ré”. Claver ressalta a influência de Luiz Gonzaga, fonte na qual Gil teria encontrado a “frase nordestina triste em tom menor, de rítmica fácil e natural”. No álbum, o campo apareceria não como “pesquisa de elementos exóticos”, mas como “gênese ou brotação mesma de um estilo”. Claver destaca que a própria música “urbana” apresentada por Gil tinha como característica um inevitável sabor do interior, presente como uma marca de origem. Já as letras traziam um sabor fortemente contemporâneo, dialogando com as poéticas do momento.

Se não tivesse surgido no Brasil um movimento como o concretismo, não saberíamos como seriam hoje as letras desse músico poeta. A própria escolha de certos termos como **tamarindo**, **refazenda**, ou a composição de versos como **presente**, **passado**, **representante da gente**, ou **imaginacionando** falam de uma familiaridade tão grande com a nova poética brasileira, uma linguagem tão alta para música, que seria muito difícil num outro compositor que não fosse Gil, obter resultados agradáveis em cimentar uma arte nas raízes do ruralismo brasileiro. E quem poderia negar o lirismo preludante que se expande em peças como **Tenho sede**, **Refazenda**, **Lamento sertanejo**, cheiro dos pastos em linguagem altíssima?

A presença marcante do orientalismo é outro aspecto realçado pelo crítico do jornal brasiliense. Claver capta vestígios do misticismo e das “concepções universalizantes” de origem oriental não apenas em canções onde essa relação é mais óbvia como “Retiros espirituais” e “Meditação”, mas, também, em outros momentos do álbum, como no recolhimento do abacateiro de “Refazenda”, na reflexão sábia sobre o amor e as gerações, em “Pai e mãe”; e na reflexão sobre o tempo – um dos mais caros temas para Gil – que surge como digressão especulativa na última estrofe de “Jeca total” (“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 Aquáriu ou mera ilusão”). Por fim, a celebração da alegria, da festa, da música e da vitalidade popular contida em “Ê, povo ê” também expressaria um “ato de misticismo”.

Outro crítico que rasgou elogios ao álbum e ao show *Refazenda* foi José Roberto Fidalgo, do jornal *A Tribuna*, de São Paulo para quem o disco era um projeto radicalmente diferente de tudo o que Gil havia apresentado ao público até então. Para Fidalgo (1975a), tratava-se de “um trabalho que integra o passado, ou melhor, destrói o passado, integrando-o ao presente, ao aqui e agora”. A postura mediadora assumida por Gil agora ergue pontes entre diferentes épocas, usando

fragmentos de um passado para moldar uma canção atual, reverenciando e atualizando o passado, ao mesmo tempo.

Fidalgo faz uma breve ressalva, afirmando não ter a intenção de interpretar a obra de forma demasiado poética ou até mesmo esotérica, mas que não haveria maneira precisa de descrevê-la. Para o crítico, o sentido conceitual do termo “refazenda” revelar-se-ia propositalmente vago, esquivo a maiores racionalizações, sendo algo como “o universo poético inventado pelo próprio poeta, o que do ponto de vista da informação geral não quer dizer absolutamente nada. Do ponto de vista da curtição, pode ser qualquer coisa”. Embora pareça à primeira vista confusa e algo desbaratada, a reflexão de Fidalgo capta bem um viés, digamos, oblíquo presente em boa parte das canções de Gil do período, com letras que, como pontua o crítico, às vezes podem ser melhor compreendidas quando pensadas a partir da espontaneidade vaga da “curtição”, do que de um sistema de expressão e significação cartesiano tradicional. Todavia, Fidalgo situa, novamente, Gil em uma espécie de entrelugar entre essas duas esferas da produção de sentido e da compreensão.

Em outro artigo intitulado “Gil abandonou a vanguarda: Refazenda é bem melhor”, Fidalgo notou que o álbum era composto por canções com gêneros e sonoridades distintas que convergiram para “o negro, a terra, o elo primitivo”. Contudo, *Refazenda* seria marcado, também, pelo distanciamento em relação ao “ativismo que muitos insistem que cobrar dele”, recusando um lugar no roll dos maiores “vanguardeiros” do país, em função de sua inquietação artística.

Gil já foi acusado de com seu último álbum ter abandonado a vanguarda. A esse respeito, limitou-se a dizer que às vezes ficar no fundo da procissão é bem mais produtivo do que liderar a fila, pois desse fundo pode-se visualizar todas as posições, inclusive a liderança. (...) O objetivo era simplesmente discutir dados anteriores à luz de novas informações, entre elas o aparato eletrônico. E é nesse ponto que encontramos *Refazenda*, não apenas o disco, mas também o show que leva o mesmo nome, o equipamento adquirido e colocado dentro de duas peruas que vêm percorrendo o país há mais de três meses, as estradas do interior, as platéias distantes dos grandes centros”. (...) Gil deu poucas entrevistas a respeito de seu álbum, e em todas citou a palavra totalidade, mas falar em totalidade e Gilberto Gil torna-se altamente redundante.(FIDALGO, 1975b)

O crítico Vicente Serejo, do jornal *O Poti*, de Natal, foi outro que captou uma dupla faceta nas canções de *Refazenda*, apontando que as letras de algumas das canções do LP eram “incontestáveis como trabalhos de criatividade e de *recreatividade*” (SEREJO, 1975). O neologismo é sugestivo, embora Serejo peça ao leitor perdão pela liberdade tomada no texto. Aplicando a partícula “re” do

título do álbum, o crítico parece sugerir um termo que fica entre as ideias de criatividade e recreação, aproximando-se, também, de certa maneira, algo próximo à ideia da curtição e do “gozo” presente em Glauber, um prazer ligado à livre criação. Vale notar aqui, fazendo um breve parêntese, que o trabalho de expansão poética da linguagem que atravessa a criação do “signo poético” *Refazenda*, bem como algumas das letras do álbum, também contagiou, em alguma medida, a crítica, servindo como um impulso para um gesto de *desnormatização* e recriação da linguagem nas páginas dos jornais, processo que já vinha ocorrendo no período, sobretudo nos veículos da imprensa alternativa e dos cadernos culturais.

Serejo alude à citação da cantiga nordestina “Mulher rendeira” – “toada que Lampião cantou no ataque a Mossoró” – nos versos finais de “Refazenda” como um exemplo de recriação em cima de materiais da tradição, aproximando-se novamente da percepção do também nordestino Glauber. Para o crítico do jornal potiguar, o aspecto inovador do álbum parece residir, deste modo, tanto na forma como Gil recria a tradição nordestina, como na natureza “recreativa”, despojada, com que a linguagem e a criatividade fluem – embora guardem também os contornos do rendado, da técnica do artesanato.

Como se pode ver, em seu itinerário descentralizador, o álbum e o show *Refazenda* mobilizaram críticos de todo o país. Contudo, nem todas as percepções foram positivas e elogiosas. Algumas foram rascantes, como a de Roberto Moura, também no *Pasquim*, que elogiou o “jogo de palavras bem feito” contido no título *Refazenda* – não fica bem claro se Moura se referia apenas ao termo ou à canção –, criticou acidamente o “rouxinol de Jorge Mautner” e afirmou, sem especificar, que havia no disco uma canção extraída de “A little help from my friends”, dos Beatles. A flecha mais venenosa Moura guardou para a última frase: “imaginacionando é típico de Jeca Total”, criticou, censurando o neologismo gilbertiano – postura que causa estranhamento dentro de um folhetim com tantos textos inventivos do ponto de vista formal e gramatical. Também nas páginas do *Pasquim*, o Gil de *Refazenda* é citado em um texto agressivo e algo confuso do jornalista e crítico português radicado no Brasil Armindo Blanco, sobre as vicissitudes de parte da classe artística brasileira no período. Blanco critica Gil, afirmando que o compositor “falando inglês em *Refazenda*” – provavelmente uma referência ao show – estaria imitando “uma rameira de Nova Orleans” (BLANCO, 1975). Ademais, o gesto evidenciaria uma aliança de Gil com o “colonialismo

cultural, sob a capa de uma sofisticação que seria nauseante se não fosse simplesmente cômica”.

José Miguel Wisnik escreveu, no jornal da imprensa alternativa *Movimento*, um ensaio dedicado ao álbum. Nele (WISNIK, 1975), o autor mobiliza, assim como Glauber, o mito de Orfeu para falar sobre o álbum e os caminhos e descaminhos da canção popular na época. Wisnik diz retirar a citação ao personagem mitológico de uma “análise rasante” sobre a canção dos anos 60 no Brasil – o autor desta não é nomeado por Wisnik. De acordo com tal reflexão, naquele período, o compositor popular teria assumido o posto de um “falso Orfeu, na posição de anunciador de um novo dia da igualdade que estava pra chegar, mas ainda não chegou, por mais que ele cantasse”. O tropicalismo, segue Wisnik, veio expor o descompasso entre as promessas alvissareiras de Orfeu e a realidade. Desta forma, instalou uma crise e mostrou que o compositor popular tinha “outros compromissos mais refrigerantes do que prometia a sua força épica”. O resultado foi um redimensionamento do papel e do lugar do compositor:

No entanto, desfeito o pacto entre o cantor e o *novo dia*, Orfeu e o Rio de Janeiro continuaram lindos. O músico popular sustenta o canto, anuncia os tempos, “expressa o sonho da comunidade” (Gil), e *vai levando a chama, a gema, a guia* pelos ventos contrários (...) O mito é o aliado do *canto* e é o que nos reúne em torno dele. O músico popular (da tradição bossa-nova, MPB) volta às suas origens órficas, para cantar o ciclo da renovação da natureza mesmo que com um horizonte tolerado. “Águas de março”, de Tom Jobim: “fim do caminho”, a “promessa de vida” – a natureza continua andando, mesmo quando a história está “parada”. No mesmo ano (1972), Chico Buarque renascia das próprias cinzas com o salto da sua “Construção”, transformando a queda em ascensão. Podemos dizer que nesse caso o mito poético (renovação do ciclo da vida) se coloca numa relação de tensão com a consciência histórica (de que a vida está sufocada). (*Ibidem*)

Caberia, assim, ao compositor popular afastar o “cale-se” da opressão e ir levando a procissão, conduzindo o cordão, transmitindo uma mensagem de vitalidade e esperança, mesmo quando não se podia dizer quase nada, permanecendo como repositório criativo dos sonhos de dias melhores e horizontes promissores. Desta forma, mesmo quando o cenário é o pior possível ou *sobretudo* quando o cenário é o pior possível, a canção teria uma função social e subjetiva de suma importância. Seu mister não é anunciar a nova aurora, mas lembrar, como Cartola, Elton Medeiros e Chico Buarque, que, apesar de tudo, o sol nascerá, e amanhã será outro dia. Trata-se de uma função de resistência e expansão das possibilidades vitais e criativas, por mais esmagadas e constrangidas que estas

estejam. Ocorre que, com seus jogos de palavras enigmáticos e canções aparentemente despojadas de maiores compromissos com a coletividade, Gil estaria andando no fio da navalha, arriscando-se a cair na irrelevância.

O Gil de *Refazenda*, para Wisnik, estaria próximo `figura do bom pastor que emerge de uma outra interpretação do mito de Orfeu:

O simbolismo de Orfeu está ligado ao ‘conhecimento íntimo dos animais e das plantas’, dominando a ‘iniciação que há em seus segredos’. Orfeu está ligado à ‘arte da agricultura’ (a fazenda) e ao ‘antigo modelo dos deuses da fertilidade que só se apresentavam na estação oportuna, isto é, o eterno ciclo de repetição do de nascimento, desenvolvimento, plenitude e decadência’. Ou seja, a ideia de que as coisas só ocorrem segundo a sua *oportunidade* dentro do eterno ciclo vital, donde vem a sua atitude de espera.

Encantando os animais e a vegetação, Orfeu é uma personificação do bom pastor: “tudo se faz luz e todas as criaturas se aplacam quando o mediador no ato de adoração representa a luz da natureza. Orfeu é uma personificação da devoção e da piedade: simboliza a atitude religiosa que resolve todos os conflitos, já que, mediante ela toda a alma se volta para o que reside no reverso de todo conflito (Ibidem).

Não podemos afirmar que o texto de Wisnik dialogava com o de Glauber, mas é curioso que a figura de Orfeu, retratado como uma espécie de mediador, apareça em ambos. Mas se para Glauber Gil assume a função de traduzir e aproximar mundos, para o ensaísta e compositor paulista, o mediador orfeico será uma espécie de apaziguador, o mensageiro de uma sabedoria das esperas. Wisnik pinça uma declaração de Gil, que durante o lançamento do álbum, teria afirmado não estar “contra ninguém”. Problematizando um movimento que enxerga como um recuo, verbalizada nas canções e na decisão de “andar de ré” lavrada no manifesto, Wisnik escreve que Gil, naquele momento, “quer a retaguarda”. A vanguarda dos anos tropicalistas havia ficado para trás, abandonada conscientemente.

O ensaísta reafirma o risco de que, construindo em *Refazenda* uma espécie de espaço-canção natural e idílico, cultivando uma “áurea mediocridade”, em sua busca por simplicidade, despojamento e apaziguamento, Gil acabasse perdendo o pé e caindo em um vazio de significados e horizontes de mudança. Vinte e um anos antes de celebrar o dom equilibrista de Gil, a aptidão que o manteria “zelando e lutando para que a razão seja iluminista e também iluminada”, Wisnik enxergava o perigo de que o compositor pendesse demais para o lado luminoso e sereno, firmando-se num lugar de estabilidade e conforto e não de confronto e desafio, trocando, enfim, a corda bamba da realidade por um local mais seguro e, também, estéril.

O impiedoso e sempre polemista José Ramos Tinhorão não escreveu diretamente sobre o álbum, mas não desperdiçava uma oportunidade para alfinetar e provocar Gilberto Gil (e Caetano Veloso). Mesmo sendo um admirador declarado de canções como “Procissão” – uma “obra integrada à realidade brasileira” – e “Domingo no parque” – “uma das composições mais inventivas e renovadoras da música popular brasileira em todos os tempos” (TINHORÃO, 1979) –, Tinhorão condenou, desde a eclosão do tropicalismo musical, a postura de Gil em relação às raízes culturais brasileiras, sintetizada, de acordo com o crítico marxista, em uma frase do compositor: “raiz para mim é mandioca”. Durante os anos 70, Tinhorão citou Gil em uma série de crônicas sobre outros artistas, quase sempre referindo-se pejorativamente ao compositor baiano, que, para o crítico, seria um dos artífices da “alegre revolução teórico-musical da juventude pequeno burguesa civil”, um movimento que representava na arte a “teoria pró-capitalista-multinacional-macluhiana-de que o mundo é uma aldeia”. Foi apenas, com *Realce*, o terceiro álbum da trilogia “Re”, trabalho que tem na música negra norte-americana uma das referências criativas, que Tinhorão calçou suas luvas para bater diretamente em um disco de Gil. Entretanto, um texto do crítico sobre Dominginhos nos dá mais pistas sobre o pensamento de Tinhorão em relação à releitura modernizante da música nordestina promovida pelo sanfoneiro e por Gil. Descrevendo a trajetória de Dominginhos, o crítico do *Jornal do Brasil* identifica um processo de “alienação cultural”, que principia quando o músico, ainda bem jovem, vai tocar em uma casa de jogo clandestino no Rio de Janeiro, onde assimila o estilo bossanovista e a influência do jazz. Mas seria no encontro com Caetano e Gil que o herdeiro de Luiz Gonzaga desandaria, ao entrar em contato com “dois representantes da alienação da classe média brasileira”, então, recém-chegados do exílio. Sobre o álbum que Dominginhos lançava em 76, “uma obra de autodestruição cultural” Tinhorão (1976) escreve:

É o primeiro LP desse já agora chamado ‘sanfoneiro pop’ para a sofisticada gravadora Phillips (a fábrica de sonhos sonoros da alienada alta classe média brasileira), que nos traz agora um Dominginhos definitivamente corrompido. Sujeitado a arranjos de profissionais ligados à música da moda na área da alta classe média, como Perinho Albuquerque e o próprio Gilberto Gil (que em entrevista coletiva em São Paulo declarou preferir televisão colorida à leitura de livros) o antigo Nenem do Acordeão, hoje gaiatamente pop, entrega-se a exercícios de jazz para acordeão em faixas como da composição Gracioso, de Altamiro Carrilho, e dilui em som de consumo o que em outras faixas poderiam ser de excelentes baiões.

Se não consta que tenha escrito nada a respeito de *Refazenda*, podemos entender, sem surpresa alguma, pela ácida crítica ao trabalho de Dominginhos, que Tinhorão abominava qualquer tentativa de fusão entre a música nordestina dita de raiz e a música popular moderna, internacionalizada. Era avesso à toda forma de inserção de novos instrumentos, timbres e traços de gêneros estrangeiros à uma manifestação regional supostamente pura. A “sanfona pop” do discípulo de Gonzagão é considerada uma traição, uma forma de “corrupção” musical, um desrespeito aos foles do rei do baião. A crítica de Tinhorão encontra-se em sintonia com a visão que se opunha à modernização da música dos interiores do país, dentro de uma tradição nacionalista e folclorista imposta, muitas vezes, por homens de letras radicados nas metrópoles do sudeste.

#### **5.4. Memória e sonoridade em Refazenda**

Em depoimentos e em textos que escreve sobre a infância, Gil costuma usar muitas descrições sensoriais, evocando paisagens, cheiros e sons quase sempre musicais. Em 1932, dez anos antes de Gil vir ao mundo, Walter Benjamin revisitou, no livro *Infância Berlimense: 1900*, recordações sensoriais que não apenas reconstruíam um fragmento significativo de sua vida, mas que também se propunham a revisitar o passado através de um procedimento narrativo bastante diverso daqueles que eram adotados pela historiografia tradicional. Através deste, escreveu Benjamin, ele pretendia projetar nas páginas da obra, encomendada por um jornal alemão, “imagens nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa”. No texto, a recuperação da sensibilidade e da sensorialidade infantis convidam o leitor a entrar em contato com a forma como uma criança sentia e percebia um mundo em radical transformação.

Há quase um século, Benjamin já estava atento à forma como novas tecnologias, hábitos e dinâmicas se introduziram invisivelmente nas vidas cotidianas e fez de suas memórias um registro de algumas dessas transformações que não se enxerga. É, contudo, nas páginas de *Infância Berlimense: 1900*, o ouvido, quem muitas vezes, se mostra mais atento e acurado tanto para registrar as características do tempo-mundo que passa, quanto para captar o novo que chega. Benjamin escreve, por exemplo, a respeito do ritmo do trem e da cadência de um bater de tapetes, sons que embalavam e eram “o molde onde se formavam os meus sonhos” (BENJAMIN, 2013).

Em suas reminiscências, o filósofo parece estar, por muitas vezes, catalogando sons e ruídos que marcaram o início do salto tecnológico que o mundo testemunharia ao longo do século XX – tanto sons que viriam a compor a furiosa sinfonia do futuro, quanto aqueles que se tornaram “ecos de vozes que emudeceram”. Há, efetivamente, um gesto político e no ato de resgatar, à contrapelo, essas vozes, a começar pela da criança de outrora. Numa passagem particularmente reveladora, Benjamin descreve o impacto da chegada do telefone na casa de sua família e como o toque estridente deste incomodava os seus pais e interferia radicalmente na rotina da casa. Em outra, o filósofo fala sobre o espaço que certos sons antigos ocupavam em sua vida, quando criança. Não apenas sons notórios, como estampidos de artilharias, música de baile ou mesmo o bater dos cascos dos cavalos nas calçadas, mas, também, pequenos sons que marcaram aqueles anos e ficaram para sempre registrados em suas recordações, como o ruído de grãos de carvão batendo no velho fogão de ferro, o som de um candeeiro a gás sendo aceso, o barulho de campainhas. Havia, ainda, o som das folhas do jardim se chocando incessantemente contra as paredes da casa, ruído que “queria ensinar-me qualquer coisa para a qual ainda não estava preparado. Pois tudo naquele pátio se transformava para mim em aceno.” (BENJAMIN, 2013: 72).

Também nas declarações e em certas canções de Gil há um movimento, não apenas de rememoração, mas de procura pelo eco de certas vozes e sons da infância musical. Se preserva, por um lado, a dinâmica das pequenas cidades rurais, ainda sem luz elétrica, a Ituaçu em que Gil cresceu estava também em processo de mudança, diante do gradual avanço urbanizatório e do influxo das ondas do rádio de pilha que o menino escutava incessantemente, da mesma forma que absorvia, atento e mesmerizado, o som das sanfonas e das violas dos cantadores da região. Pelos relatos, podemos imaginar que havia ali uma confluência entre um ambiente sonoro rural catingueiro, fincado em antigas dinâmicas e tradições, e a música popular difundida por uma indústria cultural já potente e estruturada.

Décadas antes do advento da TV via satélite, o rádio e alguns discos que chegavam já traziam informação e promoviam a ligação entre os rincões do Brasil profundo e as capitais do país, trazendo também ecos da música internacional comercial, como boleros mexicanos, o jazz estadunidense e o vasto repertório da música clássica ocidental. Gil, portanto, nasceu sob o signo da aceleração da transformação desse universo tradicional. Suas memórias, assim como

benjaminianas, sempre estão falando de um mundo em processo de mudança. Nelas, o despertar para música ocupa um lugar central, expressando a confluência, no corpo e na subjetividade do menino, de um encontro entre a cultura musical arraigada na terra e a informação sonora difundida pelo aperfeiçoamento das técnicas de reprodutibilidade.

Então começou o interesse todo, rapaz. Eu chegava: minha mãe, quero uma corneta”. Aí minha mãe comprava a corneta e me dava. “Minha mãe, quero um tambor!” Aí minha mãe me dava, eu começava, ouvia samba e pegava os dois baquetes do tambor e começava a fazer samba. Começava a tocar corneta, fazia as melodias que eu ouvia no rádio. Já fazendo, fazendo música mesmo. E ali fiquei em Ituaçu, cê tá entendendo? Ia pra feira em dia de sábado, onde o pessoal tava tocando viola. Os cegos tocando viola. Eu sentava junto àqueles sacos de farinha espalhados pela feira, farinha, rapadura, aquelas coisas ali, os violeiros no meio e eu sentado lá, a carne-seca pendurada naquelas barracas todas, aqueles montes de umbu e melancias. Ficava por ali, andando, os violeiros tocando, os cegos fazendo improvisos, desafio, aquelas coisas. (GIL, 2008: 64-65)

Benjamin (2023: 71) também falava de brinquedos e jogos infantis como objetos formadores da sensibilidade e do raciocínio. O filósofo viu nas recordações da infância na cidade uma oportunidade para compor, livre de amarras, um relato que se distanciava de um certo gênero memorialístico cujas narrativas estariam “ainda presas a formas pré-definidas como aquelas que se oferecem há séculos, com referência ao sentimento da natureza, às recordações de uma infância passada no campo” . O cotidiano de Gil também estava marcado por acenos sonoros, mas, em suas memórias, estes são sempre musicais. Tais sons se manifestavam como convocações, que, vez por outra, irrompiam nas ruas, enchendo de cores e sons a pacata Ituaçu, trazendo ao menino sensações primitivas de prazer e “êxtase”:

E esse pessoal que era o pessoal da banda – que tocava na banda, porque evidentemente os médicos eram surdos e mudos em termos de música. Meu pai é surdo e mudo em termos de música. Isso é coisa que a gente sabe. O homem do povo é a grande semente, é a grande fonte, eles tocavam...era costume nas festas...A festa da padroeira, Nossa Senhora do Alívio (...) Então todo dia 15 de agosto, às cinco da manhã, a banda saía pela cidade. Alvorada. Eu me levantava ao primeiro som do clarinete, lá na ponta da rua, me levantava e corria pra porta, e ali ficava inteiramente. Era..era...um momento de êxtase. (GIL, 2008: 62-63)

Havia o toque do clarinete, o desfile da banda, a procissão, as festas religiosas – elementos musicais da tradição local e regional. A música feita pelo “homem do povo”, apreendida como raiz, semente da musicalidade,

célula, – visão que se encontra em consonância com a percepção de Glauber sobre *Refazenda*. Mas havia, também, o programa de calouros de Ary Barroso na Rádio Tupi, e “os discos do Bob Nelson, que seu Magalhães, o homem do correio tinha”. Elementos do mundo novo da comunicação de massa que penetravam naquele cotidiano. Deste modo, a música é sempre recordada como dado sensorial que fascina o menino e encanta seu pequeno mundo. A experiência de ouvir música ainda entre os dois e os quatro anos é descrita como uma espécie de transe, uma sensação que englobava ao mesmo tempo a consciência e o corpo e “totalizava a expressão”. Desta forma, o miúdo Beto – apelido familiar de Gil – logo compreendeu a música como uma linguagem e intuiu rapidamente que esta sempre faria parte da sua vida<sup>23</sup>.

Em *The Music of the environment*, o compositor e musicólogo canadense R. Murray Schafer (2004) aponta que nossa paisagem sonora (*soundscape*) passou por uma transformação sem precedentes ao longo dos últimos séculos, mudança que se acelerou com as grandes inovações tecnológicas e urbanização ocorridas nas décadas mais recentes. Como o testemunho de Benjamin nos faz perceber, novos sons, diferentes em qualidade e intensidade daqueles do passado, surgiram e passaram a atravessar cada vez mais momentos e espaços de nossas vidas, tanto na esfera pública, quanto na privada. Em meio a uma cacofonia nova, excitante e muitas vezes atordoante, a noção de ruído e a ideia de poluição sonora se tornaram temas de discussões em diversos campos teóricos, desde a ecologia até a teoria da comunicação, passando pela antropologia e outras áreas do conhecimento.

A paisagem sonora do ambiente rural, para Murray Schafer, costuma comportar uma gama diversificada de elementos sonoros, ser dotada de um caráter “nítido” e apresentar sons mais esparsos e “lagoas de calma” (SHAFER, 2004). Para o homem do campo, mais do que para o da cidade, os sons estão prechos de significados importantes que atuam como *índices sonoros* dentro da dinâmica de vida naquele mundo. De forma contraintuitiva, Schafer relaciona o padrão sonoro dos ambientes rurais com a experiência de audição proporcionada pelos modernos sistemas de reprodução sonora *high fidelity*, ou

---

<sup>23</sup> “Eu ficava arrepiado, ficava possuído, eu ficava em transe, era uma coisa que me colocava em transe. Era a única coisa que me colocava em transe. Com dois anos e meio, três anos de idade, quatro anos. Então, eu posso dizer que é daquele tempo a minha consciência de que música... ali já não era nem mais consciência, era a consciência e o resto todo. E daí foi um processo mesmo, eu soube que a música era a minha linguagem, mesmo, que a música ia me levar a conhecer o mundo, ia me levar pras outras terras” ( GIL, 2008: .63).

*hi-fi*, isto é, de “alta fidelidade”. Esse tipo de padrão é marcado por uma precisão e definição maior das informações sonoras, comportando uma baixa taxa de ruídos e uma acentuada clareza de detalhes. Nele, diferentes sons podem ser distinguidos facilmente pelo ouvido, como se um jamais invadisse o lugar do outro. Já na cidade, os sons tendem a se confundir em cacofonias auditivas, nas quais certos eventos ruidosos costumam se destacar repentinamente. São massas sonoras, onde som e ruído se confundem, aspecto que pode ser relacionado a um desenho sonoro de baixa fidelidade e definição. Para Schafer, o padrão de audição *lo-fi* surgiu com a revolução industrial e expôs os habitantes das cidades a uma experiência sonora completamente nova. Não por acaso, Stendhal, Balzac, Zola e outros nomes da literatura do XIX empenharam-se em descrever o novo “som ao redor” presente nas cidades europeias.

Preocupado com uma ecologia sonora e com o cultivo de um ambiente sonoro saudável e aprazível, Schafer não endossa, porém, a ideia de que as sociedades capitalistas urbanizadas atuais vivem imersas em meio à mais encardida “poluição sonora”, conceito este que utiliza de forma reticente. Para ele, apenas quando não estamos ouvindo atentamente, temos a sensação de estarmos cercados por um caos barulhento. Seria justamente mediante um processo de apuro da audição, proporcionado por uma nova educação auditiva, que poderíamos tomar consciência da necessidade de (re)construção da paisagem sonora de nosso mundo e solucionar o problema do lixo sonoro.

Ruídos, afirma Shafer, são tão somente aqueles “sons que aprendemos a ignorar”, mas que ainda assim são, muitas vezes, capazes de nos perturbar. Entretanto, a ideia de que as massas sonoras que ouvimos ao caminhar na rua ou entrar no metrô são apenas sons indesejados seria uma perspectiva problemática, pois descartaria as possibilidades fascinantes que a audição mais atenta desse material poderia trazer. Os sons têm uma influência sobre nós e, por isso, deveríamos aprender a valorizá-los e cultivá-los. Numa abordagem criteriosa, o compositor e teórico coloca uma questão importante para os estudos da ecologia sonora: “Quais sons nós desejamos preservar, encorajar e multiplicar?”

Tanto para Benjamin quanto para Gil, recordar é também compor um inventário sonoro. Ao descrever a paisagem sonora de sua infância, que se mescla com a de Berlim da virada para o século XX, Benjamin está, de certa forma, realizando na escrita o que Schafer denomina “orquestração do mundo”,

combinando os sons em uma espécie de partitura da memória. Podemos dizer que Gil procede de forma semelhante ao recordar, em seus depoimentos, a música do lugar e da época em que cresceu, evocando os sons musicais que atraíram sua atenção.

José Miguel Wisnik (1989) argumenta, em seu já clássico *O som e o sentido*, que o mundo se apresenta à nossa percepção auditiva por meio de uma série de ruídos instáveis, formados por frequências irregulares que ressoam de maneira desorganizada e, muitas vezes, caótica. Dentro desse ambiente primordial, a música pode ser compreendida como um esforço para organizar a matéria prima sonora, dar orientação, sentido, ao som. Daí a relação que ela estabelece nas culturas ditas primitivas com os processos de organização social e política, uma vez que depende de acordos e consensos básicos, sendo uma linguagem que exige, ao mesmo tempo, a constituição de uma ordem e a consolidação de um entendimento coletivo.

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social. As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior. Assim a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos. (WISNIK, 1989: 30)

Gil cresce em um ambiente sonoro rico, onde convergem os sons dos carros e dos animais como bois e cavalos, o cacarejar das galinhas, o toque do sino da igreja e o sistema de alto-falante do vilarejo, transmitindo mensagens e sucessos do rádio. Nesse microcosmo sonoro, as músicas dos cantadores de feira, dos cegos e repentistas não se apresentavam ao menino como elementos em conflito com as novidades que chegavam pelo rádio e pelos poucos discos que ocasionalmente chegavam à região. Para o menino Gil, tudo ao redor era música; todas as melodias e ritmos convergiam em seu ser musical em formação.

Quando criança, Gil elaborara uma clara distinção entre dois tipos de música: a música popular pertencia à Terra, enquanto a música de Bach, que também tocava no rádio, era celestial, como se feita pelos anjos (GIL; ZAPPA,

2013). Gil absorvia todos esses sons e tentava reproduzi-los de forma intuitiva com seus instrumentos rudimentares infantis, alimentando o desejo de se tornar um "musgueiro" (como chamava os músicos). Na visão do menino, Ituaçu era um lugar praticamente sem conflitos, um tecido social harmonioso, onde ressoavam sons e músicas de diferentes épocas, gêneros musicais e culturas. A única diferenciação entre elas era que umas eram da ordem terrestre, obras voltadas para os homens – aquelas às quais ele se dedicaria – e outras eram feitas para os deuses, da ordem transcendental.

A musicalidade de Gil começa a ser moldada e estruturada por esses encontros – Caymmi e João Gilberto chegariam um pouco depois. No universo de origem, a canção de Luiz Gonzaga se apresentava como um mapa musical da região catingueira e sertaneja, suas paisagens e populações, mas, também, já trazia em seu bojo uma primeira e poderosa síntese entre o regional e o rádio, a tradição popular das ruas e a novidade que chegava de fora.

O retorno à fazenda, ou à própria Ituaçu da infância, pode ser elaborado, desta forma, como o reencontro com uma forma de escuta e de percepção, a uma dada sensibilidade. É como se, ao evocar um tempo muito anterior ao tropicalismo, Gil redescobrisse uma experiência originária de convivência entre o novo e o antigo. Essa convivência era captada pela curiosidade aberta e alerta de um menino cuja sensibilidade era ainda, total ou em grande medida, alheia a categorizações críticas ou formas de distinção, bem como de juízos de valor.

Anos mais tarde, o tropicalismo musical colocaria a criatividade contra o modelo de “sociedade harmonizada” na música, e, especialmente, contra os projetos de “simulação interessada” contidos nas canções engajadas. Boa parte das canções tropicalistas dos anos intensos trazia arranjos atravessados por uma dinâmica de instigantes contrastes sonoros, compostos por uma ampla e original diversidade timbrística. Nelas, tanto o pano de fundo instrumental, quanto uma coleção de curiosos ruídos formavam uma espécie de cenário sonoro semiótico, uma estranha tessitura de sons eivada de ironia a *Sgt. Peppers*. Quando escutadas, saltavam aos ouvidos – e se projetavam quase como imagens – ícones e referências que estabeleciam um descontraído diálogo com a temática das canções e com as reflexões trazidas pelo movimento.

Dois bons exemplos dessa concepção poético-sonora são os inspirados

e indiscutivelmente originais arranjos das canções “Geleia geral” e “Parque industrial”, escritos por Rogério Duprat. A confluência e, em certas ocasiões, a colisão entre elementos sonoros contrastantes nos fonogramas tropicalistas são componentes que se incorporam às canções, cuja forma, ainda que reelaborada e posta em questão nos álbuns da fase intensa, não chega a ser totalmente desfigurada. Experimentos mais radicais como a afro-concretista “Batmacumba” foram gestos de ousadia formal, mas não chegaram a desmembrar completamente a estrutura cancionista.

Os arranjos realçando contrastes e flertando com uma certa estranheza sonora, bem como os experimentos formais no território da canção seriam desenvolvidos por Gil, Duprat e pelo produtor Manoel Barenbein, com mais radicalidade no álbum *Gilberto Gil - 1969*, também conhecido à época como *Cérebro Eletrônico*. Neste trabalho, despontavam outros elementos sonoros que parecem remeter a uma certa estética futurista presente em filmes de ficção científica do período e a um imaginário espacial da época – aquele foi o ano em que o homem pisou na lua. O interesse na ciência e na computação presente no álbum também se relacionava à trajetória pessoal e profissional de Gil, que trabalhara até pouco na IBM. Boa parte das canções de temática futurista do álbum foi composta na cadeia. O disco pode ser visto, também, como um dos marcos inaugurais, dentro da música brasileira, do interesse pelo estúdio de gravação como grande plataforma de criação, tendo na guitarra de Lanny Gordin e seus pedais e amplificadores valvulados uma fantástica fonte de estranhezas sonoras, com frequências distorcidas que chegavam a tocar a fronteira entre a melodia e o ruído. Uma ambientação sonora que remete aos experimentos de Pierre Schaeffer na música concreta e a obras de Stockhausen como “Telemusik”, explorando instabilidades sonoras, saturações e uma série de efeitos eletroacústicos, bem como ao trabalho que Walter Smetak – de quem Gil chegou a frequentar seminários quando estudante da UFBA – vinha realizando.

Em seu estudo sobre as vertentes mais ruidosas do rock, *Blissed Out: Raptures of Rock*, o crítico musical e teórico britânico Simon Reynolds (1990) catalogou diferentes manifestações do ruído na música, pensando tais interferências como formas de desestabilizar códigos e consensos, falhas propositais na comunicação, que podem ir da sensação de inconsistência na mensagem e da desorientação até a quebra total do sentido e o caos, passando

por outros efeitos possíveis. Se em *Tropicália ou Panis et circenses* os sons extra-musicais faziam, quase sempre, referência a objetos ou ambiências realistas (mesmo que através de um determinado filtro irônico), no álbum de 1969, os arranjos passam a explorar abstrações sonoras que, muitas vezes, conferem uma sensação de distorção da realidade (novamente a referência do Sci Fi é central), mesmo que em canções cuja estrutura nada que viole de forma consistente as convenções da canção popular.

“Objeto semi-identificado” leva a proposta experimental milhas adiante e funciona como uma espécie de manifesto fragmentado do álbum e radicaliza a colagem sonora meses antes de os Beatles e Yoko Ono lançarem a polêmica *Revolution 9*, no segundo volume do *White Album*. Nossa digressão para 1969 serve à seguinte constatação: em poucos anos de carreira o horizonte musical de Gil havia ido da canção popular fincada na santíssima trindade João Gilberto-Caymmi-Luiz Gonzaga ao espaço sideral e aos flertes com a música contemporânea vanguardista, passando, é claro, pelo rock.

Contudo, e como não poderia deixar de ser, o nordeste também se fez presente em boa parte do álbum em questão. Um bom exemplo disso é a regravação de “17 léguas e meia” (Carlos Barroso e Humberto Teixeira), um antigo sucesso na voz de Gonzagão. No disco, a canção ganhou um arranjo elaborado e complexo, misturando estilos musicais, andamentos e levadas de forma impressionantemente fluida. A faixa une o violão acelerado e swingado pela exímia mão direita de Gil aos *bends* e dissonâncias alucinadas da guitarra de Lanny, encarregada também de algumas das frases destiladas anos antes pela sanfona de Gonzagão. O baixo insinuante e funkeado de Sérgio Barroso e a bateria meticulosa e sincopada de Wilson das Neves imprimem uma dinâmica rítmica que caminha num crescendo vigoroso junto aos outros instrumentos. Ao sotaque nordestino da composição, somam-se ainda fraseados blueseiros, pitadas enérgicas de samba rock e momentos de psicodelia caótica. É uma modernização radical, uma injeção de juventude e de cosmopolitismo – para o desespero de Tinhorão e outros puristas –, a um só tempo reverente e recriadora da música de Gonzagão.

A saturação da guitarra de Lanny continua presente no álbum *Expresso 2222* (1972), embora as interferências sonoras mais radicais no arranjo saiam de cena. O caminho de pacificação já se anuncia na última canção do álbum, “Oriente”, dando uma pista sobre a orientação que Gil seguiria em *Refazenda*:

a procura por uma sonoridade mais “limpa” e por uma equalização mais serena dos sentimentos e dos sons.

### **5.5. De Ituaçu à Guariroba: a procura de um rural moderno alternativo**

A ideia de retorno a um nordeste de origem, à paisagem e à sonoridade da infância, é uma das interpretações recorrentes nas escutas críticas de *Refazenda*, bem como as noções de despojamento e de simplicidade. Em algumas das entrevistas que concedeu sobre *Refazenda* ao longo dos anos, o próprio Gil destacou a revisita sonora e memorialística ao interior baiano, onde passou os primeiros anos da infância, como um dos motes centrais do trabalho. Neste trajeto “de ré”, debruçado sobre seu arquivo de lembranças sonoras e afetivas, Gil encontrou a figura fundamental e incontornável de Luiz Gonzaga, referência não nomeada, porém, presente de diferentes maneiras no álbum. A música do rei do baião foi, como Gil reiterou diversas vezes, um dos pilares da formação de seu gosto musical, e uma das referências mais presentes e recorrentes ao longo da carreira.

Não é por acaso que, em *Refazenda*, Gil convoca o maior discípulo do compositor nascido em Exu, Dominginhos, que comparece com sua sanfona ao mesmo tempo reverente e modernizadora da música do mestre – para o desgosto de Tinhorão. O sanfoneiro e compositor já havia atuado como um elemento chave na sonoridade do celebrado álbum *Índia* (1973), de Gal Costa, cuja direção musical foi assinada por Gil. Em *Refazenda*, Gil “tomou de empréstimo” a banda que acompanhou Gal. A relação de Gil com Dominginhos começa em 1972, quando ele conhece o sanfoneiro, que então acompanhava ninguém menos do que Luiz Gonzaga. Em 1973, Gil gravou o xote “Eu só quero um xodó” (Dominginhos e Anastácia). A canção estourou no rádio, tornando-se um dos maiores sucessos comerciais de sua carreira. O sucesso jogou luz, também, para a Dominginhos e sua parceira Anastácia, que se consagraram como uma das maiores duplas de compositores da história da música popular no Brasil. Ainda em 73, Gil, Dominginhos, Jorge Ben e outros músicos brasileiros participaram, tocando separados, do Festival Midem, na França. Após os shows, Gil e Dominginhos foram juntos para Londres, para comprar instrumentos em lojas que Gil costumava frequentar na época do exílio. Fã da marca ítalo-americana

Giulietti, utilizada por acordeonistas estrangeiros que admirava, Dominginhos conseguiu comprar um acordeom de segunda mão, com dinheiro emprestado por Gil (FUSCALDO, 2022: 113).

A conexão de Gil com Dominginhos, e, através dele, com Luiz Gonzaga, é central para Gil durante os primeiros anos da década de 70. Sobre o estilo de Dominginhos, Gil (*apud* Porto, 2011) declarou, em entrevista de 2011:

Ele foi na esteira de Luiz Gonzaga, o primeiro grande artista regional a abordar a modernidade nos temas, na música e na poesia. Dominginhos é um herdeiro direto disso. Traz essa fidelidade ao seu mundo inicial, ao Nordeste. Ao mesmo tempo, se encantou pelas faíscas da música fular do mundo inteiro. Fez isso com um talento musical prodigioso, engoliu tudo como se tivesse uma barriga de baleia.

A consciência da força deste encontro entre o ancestral regional e o global moderno se estabelece ainda na fase embrionária do tropicalismo e vai se depurando na cabeça e na musicalidade de Gil ao longo dos anos. Em relação a Gonzagão, sua audição da obra do ídolo parece se dividir em dois momentos complementares: uma escuta ingênua infantil, ainda em Ituaçu, e uma escuta amadurecida, posterior, na qual Gil capta elementos que inicialmente permaneciam ocultos para ele. As entrevistas que dá entre fins dos anos 60 e início dos 70 dão um testemunho desse processo de revelação.

Na famosa conversa com os poetas Augusto de Campos e Torquato Neto, ainda no ano de 1968, Gil declara que o contato inicial com as canções de Luiz Gonzaga foi “o primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande” em sua vivência (CAMPOS, 1968: 191). A relação do menino curioso, que, aos 9 anos, ganhou da mãe um acordeon, com a música do compositor de “Assum Preto” é descrita como profunda e “íntima”, sendo esta uma expressão que marcou a fundo suas lembranças “da cultura e do ambiente” da infância catingueira. Retrato sonoro e visual daquele sertão primordial rememorado por Gil em canções como “Lamento sertanejo”, contida em *Refazenda*, e em músicas de outros álbuns, como “Debaixo do barro do chão”, “Casinha feliz” e “Treze de dezembro”, Gonzagão figura na obra de Gil como uma espécie de primeiro pai musical.

Na infância as canções de Luiz Gonzaga se confundiam com o próprio mundo, integravam o som e a cor das coisas. Os primeiros anos em Ituaçu costumam ser rememorados pelo filho pródigo do vilarejo como uma imersão em

um mundo onde estão muito presentes a natureza, a família e a música. Em sua biografia, escrita em parceria com a jornalista Regina Zappa, Gil descreveu momentos de lazer dos meninos em Ituaçu, fazendo uma surpreendente associação com a pequena economia rural da cidade:

Os meninos se juntavam, iam ver os pássaros, alguns faziam arapucas para pegar passarinho e botar nas gaiolas em casa, pegavam frutas nos pés de ingá, cortava cana para chupar nos pequenos canaviais de uma lavoura ainda incipiente que alimentava os alambiques da região e servia para fazer rapadura, melaço e cachaça. A cidade vivia dessas pequenas coisas, que abasteciam a feira, que alimentava a região (GIL; ZAPPA, 2013: 25).

A Ituaçu onde Gil viveu até os 9 anos, idade em que partiu com a família para Salvador, era um município profundamente rural, ainda sem rede de energia elétrica. Um povoado com pouco mais de mil habitantes, rodeado por fazendas e sítios da região que garantiam uma quase auto-suficiência alimentícia para a cidade. Apesar de pequena, era a sede distrital da região, contando com uma prefeitura, edifícios públicos e uma vida política relativamente movimentada, na qual José, pai de Gil, se envolveu. Nas recordações do compositor, a cidade se distinguia por um baixo índice de desigualdade. Na visão do adulto que ali foi menino, era um local próspero, onde “todos tinham trabalho e se havia alguma miséria, era pouca”.

Em seu longo ensaio sobre o álbum, Marc A. Hertzman resgata uma interessante e surpreendente análise feita pelo crítico japonês Toyo Nakamura, quando o álbum foi lançado no Japão. Indo um pouco na contramão das análises realizadas no Brasil, Nakamura leu *Refazenda*, e também *Refavela*, através de uma perspectiva marxista e racial. Situar o universo do álbum na *fazenda* significaria inevitavelmente tocar em temas como desigualdade e exploração da mão de obra, trazendo de volta, mesmo que implicitamente, os fantasmas da escravidão.

Diz-se que apenas 5% dos agricultores no Brasil são fazendeiros proprietários de terras, e os outros 95% são camponeses (agricultores arrendatários). Café e outros produtos são produzidos nesses contextos. No nordeste, terra natal de Gilberto Gil, a seca frequentemente transformava os camponeses em pessoas errantes, e eles fluíam para [Salvador] após longas caminhadas e formavam áreas de gueto lá. Muitas canções folclóricas foram cantadas com base nas vidas desses agricultores pobres, e novos tipos de música nasceram quando eles chegaram e interagiram com os moradores da cidade. Gil faz parte dessa tradição (NAKAMURA, *apud* HERTZMAN, 2010: 80).

No Brasil da década de 1960, a mecanização da agropecuária e eventos climáticos como as secas no Nordeste começaram a empurrar rapidamente massas de trabalhadores rurais para as grandes cidades brasileiras (GONÇALVES e MELO, 2009). Enquanto os empregos escasseavam no campo, na cidade, a construção civil, as novas indústrias e o setor de serviços absorviam os migrantes. Durante a década de 1950, aproximadamente 8 milhões de pessoas, ou 24% da população rural do Brasil na época, se deslocaram para áreas urbanas. Na década de 1960, esse número aumentou para 14 milhões e, nos anos 1970, as migrações superaram 17 milhões. Assim, em um período de trinta anos, cerca de 39 milhões de indivíduos migraram do campo para a cidade. Se expansão das cidades resulta em um entusiasmo, em um primeiro momento, que contagia políticos, população, imprensa e até artistas, o crescimento desenfreado e os grandes impactos causados começa a gerar apreensão e preocupações:

O surgimento e/ou consolidação de hábitos de lazer estão diretamente relacionados aos "efeitos mentais" gerados pela nova configuração das metrópoles. À medida que as taxas demográficas aumentam, a euforia inicial cede lugar à crítica desse ambiente urbanizado. As cidades começam a ser vistas como "um pesadelo de multidões", com um "cotidiano repleto de tormentos". A vida urbana é então considerada insalubre, afetada pela poluição do ar. Na década de 1970, surgiu o termo "urbicídio", um eufemismo para descrever o ambiente urbano patológico e danoso. (*Idem*)

Na virada da primeira para a segunda metade dos anos 70, a imprensa começa a falar sobre os malefícios presentes na vida nas grandes cidades e a repercutir tendências, geralmente restritas aos mais abastados, como “escapar da cidade no fim de semana”, ou praticar meditação e fazer exercícios ao ar livre para lidar com o stress da vida urbana<sup>24</sup>. O mal-estar da urbanização vai se tornando a cada dia mais palpável, enquanto as cidades brasileiras incham e problemas como trânsito, violência, poluição sonora, etc. se intensificam. *Refazenda* dialoga com esse contexto de grandes transformações que impactaram enormemente a vida das populações urbanas e rurais brasileiras. Diante de tal cenário, o álbum se volta para o mundo rural, mas não apenas o daquele momento, como também o presente na memória de Gil e nas canções por ele escutadas.

---

<sup>24</sup> “Não era raro, assim, retratar-se o fim de semana como um tempo em que prevalecia um “impulso irresistível, inquietante até, de se entregar às oportunidades de fugir da cidade”, um momento em que prevalecia “a aventura da fuga”: ‘Sociólogos, psicólogos e urbanistas tentavam explicar as razões que levam uma multidão de pessoas a deixarem a cidade como quem se livra de um pesado fardo’ (VEJA, 15/11/1978, p. 55)” (GONÇALVES e MELO, 2009: 5).

A Ituaçu da infância de Gil – pelo menos aquela que habitava a sua memória – era a antítese deste cenário e também bastante diferente do retrato traçado por Nakamura dos territórios rurais nordestinos. A pequena cidade vivia em uma espécie de modelo agrário tradicional e bem sucedido, no qual o modo de vida rural convivía com um incipiente processo urbanizatório ainda sem maiores atritos e traumas. Assim era esse mundo primordial, cujas lembranças são detalhadas em descrições amenas, afetuosas e repletas de evocações sensoriais. Este ambiente formado por cores, cheiros e sons transbordantes era composto também pela música de Gonzagão. Suas canções transformavam aquilo que o menino via e experimentava.

Luiz Gonzaga iluminava minha vida, do mandacaru ao pé-de-serra. Eu era menino, vivia no sertão, na caatinga, numa pequena cidade no interior da Bahia. Gonzaga refletia a nossa cara. Vinha com uma temática que até nos envaidecia, porque falava de nossa vida. Da vida do mundo rural no sertão brasileiro. E a gente ficava vaidoso porque a nossa vida era tocada no rádio. Ele interpretava o homem sertanejo (...) Fazia uma certa crítica à cidade, celebrava a alegria interiorana e falava de uma certa nostalgia do mundo sertanejo (...) Descrevia o umbuzeiro, o romeiro, o tropeiro, o retirante, o boiadeiro, a função da feira na vida social sertaneja, o gado, etc. (GIL *apud* RISÉRIO, 1990: 38)

A exaltação e o lamento sertanejo de Gonzagão, o canto que celebra um mundo já em vias de se esvaír, chega aos ouvidos do menino e do povo da pequena cidade através do rádio, ponta de lança da indústria cultural na época. Se o meio era moderno, a mensagem trazia o peso de uma filiação ancestral, ecos da memória do povo sertanejo – tudo isso ressoando nos aparelhos alimentados por gerador à gasolina<sup>25</sup>. Em *A invenção do Nordeste e outras artes*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior analisa a construção da identidade nordestina e o pano de fundo do sucesso estrondoso do compositor:

A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyreana e do “romance de trinta”. Dará a este recorte uma sonoridade que ainda não possuía ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos dessa área do País. O baião, que era o dedilhado da viola ou a marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e

---

<sup>25</sup> Em entrevistas, Gonzagão contou ter se inspirado, muitas vezes, em antigas cantigas tradicionais que se cantavam no interior do nordeste. A própria “Asa Branca” seria uma espécie de “cantiga de cego”, entoada pelo sanfoneiro Januário. Gonzagão não sabia se o pai havia colhido os versos na tradição ou se a canção era uma das “sofras” que Januário compunha despretensiosamente. Décadas depois, “Asa Branca” ganharia versos de Humberto Teixeira e uma marcante introdução composta por Gonzagão, tornando-se o maior sucesso da dupla.

outro, também conhecido como baiano, vai ser fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente. Ele vem atender à necessidade de uma música nacional para danças que substituísse todas aquelas de origem estrangeira. Daí sua enorme acolhida num momento de nacionalismo intenso (...) O baião será a “música do Nordeste”, por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado, e ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009: 175).

Para Gil, que nasceu em Salvador, mas foi ainda bebê para o sertão baiano e, até então, só vivenciara aquele mundo, as canções do rei do baião continham não apenas as escalas nordestinas e o timbre da sanfona, mas a evocação de todo o universo sonoro, visual e afetivo de um ambiente rural que gradualmente começava a se modernizar também. É esse mundo que Gil parece abraçar em *Refazenda*, não em tom nostálgico, mas sob a égide da consciência da transformação contínua, dentro da qual se impõe como dever ético estar sempre atento à sutil dialética entre inovação e preservação. É, em certa medida, como um mediador que ele se apresenta, tentando promover diálogos e erguer pontes que podem ser, por exemplo, entre os seus pais e a nova consciência dos anos 70; entre o lamento do sertanejo migrante e o vigor do cosmopolitismo urbano; entre o mundo rural da infância e a nova utopia ecológica que despontava como possibilidade de revolução concreta e imediata.

Os anos 70 viram o crescimento do ambientalismo como tendência política ao redor do mundo. Os movimentos que eclodiram globalmente trouxeram para o campo de debates uma contundente crítica em relação às noções, antes hegemônicas, de progresso, desenvolvimento e consumo. A militância ecológica possui grande parte de suas raízes no ativismo dos anos 60 e 70, encampando críticas à tecnocracia e à ciência. Como afirmou Daniel Cohn Bendit, o principal líder do Maio de 68 em Paris, que depois tornou-se deputado pelo Partido Verde alemão:

A ecologia significa um questionamento da visão tradicional da política. Os marxistas e mesmo os anarquistas tradicionais tinham uma relação com a natureza que era uma relação típica de explorador. Tudo era possível, através do progresso. (...) a crítica ecologista expressa no movimento antinuclear, na denúncia do crescimento industrial desordenado, na recusa da rígida dicotomia entre corpo e espírito, essa crítica contribuiu para redimensionar a política. A ecologia ensinou muito a todos nós, abrindo uma nova relação com a natureza e com nós mesmos (GABEIRA, 1985: 49).

Neste período começa a surgir, também, nas canções e entrevistas de Gil uma certa consciência de que a modernização conservadora imposta pela ditadura ameaça passar o rolo compressor nas florestas, nos povoados, varrendo do mapa saberes e manifestações culturais tradicionais. Um desenvolvimento desenfreado e predatório ameaçava esmagar aquele Brasil tradicional, rural, de onde Gil viera. Em face disso, Gil parece querer articular, em *Refazenda*, uma proposta alternativa para um *rural moderno*, dentro do qual os modos de vida e saberes tradicionais não sejam esmagados pelo progresso desenvolvimentista, mas sobrevivam atualizados. A resistência não propõe a preservação de uma suposta autenticidade pura e essencial do material popular, como gostaria Tinhorão, mas uma continuidade do processo de modernização seletiva: o antigo como alimento do novo e o novo como manifestação moderna do antigo, em uma espécie de ciclo virtuoso que se retroalimenta.

“Guariroba”, última palavra da canção “Refazenda” é uma espécie de palmeira, mas também era o nome de uma fazenda que abrigou uma tentativa de comunidade agrícola autossustentável idealizada pelo intelectual Roberto Pinho, amigo de Gil e personagem importante no tropicalismo. A fazenda foi fundada em 1972 e ficava na região do Cerrado, próximo a Brasília. Gil foi um dos financiadores do projeto, que chegou a reunir cerca de 50 pessoas, mas não durou muito tempo.

A Guariroba era um desses projetos de utopia eco...O modelo mais evidente ali eram as fazendas hippies na Europa, nos Estados Unidos, as comunidades ligadas às novas religiosidades orientalistas, ligadas à transformação de estado de consciência psicodélica (GIL *apud* FUSCALDO, 2023: 132).

Portanto, em seu significado mais concreto, entre vários outros possíveis, “Refazenda” remete à ideia de construir uma comunidade rural alternativa, uma prática política radical inspirada por experiências que vinham sendo colocadas em prática em outros locais do mundo desde a segunda metade da década anterior. Uma tentativa de, nas palavras de Gil:

Voltar à fazenda como um símbolo de um mundo, uma quimera pastoril que tenha possivelmente e que almejaríamos que voltasse a existir, um recuo nesse sentido. Como hoje fazemos uma crítica à modernidade e a tentativa de voltar à tradição, ao mito, à fantasia, à não ciência... voltar à sabedoria chinesa, antes da filosofia grega... todo esse desejo de recuo para novos avanços. Recuar para avançar. Eu dizia no manifesto: “Sair da vanguarda, estar na retaguarda para ir mais além”. Um passo atrás para dois em frente (*Ibidem*)

Entretanto, é bom lembrar, que, se por um lado deseja voltar à uma certa representação idealizada de ancestralidade pastoril, por outro, Gil não recusa as conquistas da modernidade, o recuo é na direção do avanço rumo ao rural moderno, que também poderíamos chamar, hoje em dia, de *sustentável*. É neste ponto que Ituaçu, a pequena cidade autossustentável e sem miséria, e Guariroba se encontram e a viagem de volta empreendida por Gil conecta passado, presente e futuro utópico.

Em 1975, a leitura de *Refazenda* feita por Glauber identificou o mergulho de Gil em um universo sonoro, ao mesmo tempo, pop – portanto, internacional – e regional. É esse, de fato, o caminho que Gil parece querer trilhar. E aí que ele reencontra Luiz Gonzaga, não mais apenas como o primeiro referencial de sua musicalidade, mas como uma espécie de protótipo desse pop regional, antes mesmo da explosão do fenômeno pop internacional. Gil não deixa de ecoar, também, a famosa formulação de Augusto de Campos: “o antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo”. Podemos dizer que em *Refazenda* se consolida uma concepção na qual o tempo, o território e a cultura rurais já não fazem parte de uma etapa anterior ao mundo urbano, como Gil descrevera em 1972. Agora, ele parece enxergar tudo isso coexistindo simultaneamente.

Dentro desta visão, contemporâneo e tradicional já não mais se chocam, pois um habita o outro. O rural resiste e se faz presente não apenas na própria cidade – nos migrantes que carregam a cultura do interior, no abacate, no tomate e no mamão vendidos nas feiras e mercados –, mas também na cultura popular massificada. Gil se opõe aos preceitos que colocaram o rural e o agrário, bem como toda a tradição cultural em torno deste modo de vida, como signos do passado.

Ocorre o mesmo dentro do universo da canção. Gil incorpora fortemente o que Caetano, ao se referir aos poetas concretos, chamou de a “força da visão sincrônica”. Curiosamente uma perspectiva que vai contra a mirada teleológica evocada pelo próprio Caetano anteriormente. Desta forma, a noção de temporalidade manifestada por Gil se desenvolve cada vez menos em linha reta. Em outro plano, todo este percurso de transformação também pode ser visto como a construção de um ponto de vista que se opõe ao ideal de modernização a qualquer custo imposto pelos ideais de progresso encampados pela ditadura militar, que via o rural e, sobretudo, a floresta como ícones do atraso e da

inferioridade do país e obstáculos ao crescimento. Afinado com as novas correntes ambientalistas, Gil nos lembra que, no fim das contas, mesmo com toda a devastação e diante das chagas vivas do “progresso” mais predatório, nós, em certa medida, continuamos a ser do mato “como o pato e o leão”.

A evocação pop do universo rural nordestino no conceito e nas partes que constituem o corpo de *Refazenda* – canções, músicos, instrumentos, capa e manifesto – antecipa uma característica distintiva do criador Gilberto Gil, desvelada por José Miguel Wisnik (2004: 296) em seu texto sobre o álbum *Parabolicamará*: a arte e a determinação de trafegar poética e simultaneamente por temporalidades diferentes:

Se a sociedade da escrita e da história concebeu o próprio tempo como um livro cujo sentido apontaria diacrônica e teleologicamente para o seu *gran finale*, trata-se de perceber que o livro dos tempos contemporâneos é o livro simultaneísta, permutável e imprevisível de uma história sem finalismo. (...) A canção de Gil tem intimidade profunda com esse trançado. Afinal, o núcleo inconfundível do seu repentismo rítmico e melódico está ele mesmo mergulhado nas fontes orais da nossa música negra e da música popular nordestina, do baião de Luiz Gonzaga, já apto por sua vez para a grande aventura urbana dos meios de massa, repassada pelo cultivo poético-harmônico (intrinsecamente escritural) da bossa nova e explodido pela consciência metapoética e pós-pop da tropicalia.

## 5.6. As lições de Gonzagão

Cássia Lopes pensou os entrelugares ocupados por Gil dentro de sua dinâmica de trânsitos por “diversos discursos, por diferentes aportes teóricos e de conhecimento, por meio dos quais ele se encontra e se eleva” (LOPES, 2012: 15). O tropicalismo, mais do que uma forma artística inovadora, aportou uma nova possibilidade de pensar binarismos, dicotomias e contradições de diversas ordens e, quando necessário, assumir e afirmar o espaço do *entre*, especialmente em relação às identidades culturais.

Considerando-se o tropicalismo como um movimento estético, filosófico e político, Gilberto Gil, enquanto um dos seus mentores, rejeitou, desde o princípio de sua vida artística, o parâmetro de identidade cultural homogênea. Ao pensar o Brasil, recusava-se a tratá-lo como essência mítica e perdida (...) O movimento tropicalista não culminou numa nova estética, mas numa outra maneira de sentir as contradições do Brasil (Ibidem).

Se, por um lado, reivindica, com Dominginhos ao lado, a descendência de Gonzagão, Gil não o faz nunca buscando uma essência ou no intuito de aderir a

uma identidade cultural fixa e fechada. A linha evolutiva de sua canção vem debaixo do barro do chão, mergulha no mar com Caymmi, abraça a modernidade com João Gilberto, se perde na lisergia londrina, para depois fazer o caminho reverso sem se desfazer do que aprendeu no percurso. Em *Refazenda*, Gonzagão aparece como referência, mas não como portador de algum tipo de essência perdida, por isso o álbum não deveria ser visto como uma tentativa de retorno a qualquer forma de passado idealizado e identidade homogênea. Em Gil, a origem e a tradição estabelecem um ponto de partida e um possível ponto de ancoragem para retornos sucessivos. Trata-se de uma rede de referências constitutivas e afetivas, mobilizada por um sentimento de pertencimento, mas nunca de uma identidade estática. Essa sopa de ingredientes fornece, aliada a um conjunto de questionamentos contínuos, as notas principais da formação do estilo de Gil. Assim, voltar ao interior rural nordestino e às suas sonoridades não é procurar uma raiz esquecida, mas, sim, dialogar com a tradição de forma ao mesmo tempo reverente e modernizadora. Um processo que segue a trilha da modernização que João Gilberto percorreu.<sup>26</sup>

O modo com que Gil mergulha na sonoridade do sertão em *Refazenda* parece retomar (mais uma vez) o procedimento de João Gilberto, não na forma musical, mas na maneira de abordar o material da tradição popular. Se não traz de volta os sons dos cegos cantadores, das violas, dos desafios e todo o universo sonoro do sertão baiano de sua infância, Gil recorre ao seu instrumento de origem, a sanfona – no caso a de Dominginhos – para reavivar um território sonoro. Assim, tomada como inspiração, a trilha percorrida por Gonzagão é reaberta, como aponta Cássia Lopes, agora impulsionada para além de uma identidade fixa nordestina, desembocando em uma perspectiva cosmopolita e universal, mas conectada à origem.

---

<sup>26</sup> É sempre bom lembrar um trecho bastante citado de *Verdade Tropical*, no qual Caetano Veloso, compara as versões de Maysa e de João Gilberto para a canção “Caminhos Cruzados” (Antônio Carlos Jobim/ Newton Mendonça), argumentando que o cantor de Juazeiro utilizou os recursos modernizadores da canção para se aproximar e, ao mesmo tempo, recriar as características mais, digamos, genuínas do samba: “A interpretação de João é mais introspectiva que a de Maysa, e também violentamente menos dramática; mas, se na gravação dela os elementos essenciais do ritmo original do samba foram lançados ao esquecimento quase total pela concepção do arranjo e, sobretudo, pelas inflexões do fraseado, na dele chega-se a ouvir - com o ouvido interior - o surdão de um bloco de rua batendo com descansada regularidade de ponta a ponta da canção. É uma aula de como o samba pode estar inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizadas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba” (VELOSO, 1997, 37).

Gilberto Gil retoma e dissemina o caminho musical de Gonzagão. Assim permite a abertura para a genealogia de discursos que o liberta da origem absoluta, estagnada apenas no sentido regional, pois o sujeito não representa mais o lugar estável e inquestionável na trama interpretativa de uma dada cultura. Dessa forma, Luiz Gonzaga não constitui o mito por onde se lê o sertão nem representa a verdade, detentora de significado transcendental, sempre válido sobre o solo nordestino. A sanfona é ouvida ao lado do violão, com outros tons a produzir visibilidade a dois corpos: no jogo de luz sobre o corpo de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil inaugura a refazenda da própria poética e política sobre a fisionomia nordestina. (LOPES, 2012: 57)

Passemos agora para a segunda forma com que Gil escutou as canções de Gonzagão, uma percepção que começa a se manifestar nos anos intensos do tropicalismo e vai se desenvolvendo ao longo dos anos. Ainda na entrevista de 1968, para Augusto de Campos e Torquato Neto, o compositor chega a comparar o processo de modernização da tradição nordestina realizado por Gonzagão ao que João Gilberto faria com o samba quase duas décadas depois. Gil percebe o embrião dessa modernidade musical já presente nas canções de seu primeiro ídolo. Se para Tinhorão, Dominginhos maculava a tradição da música nordestina com sua sanfona aberta aos novos sons, para Gil, o próprio Gonzagão era quem havia iniciado tal procedimento, adaptando, com maestria e êxito, a sonoridade regional e seus motivos tradicionais à canção comercial moderna radiofônica. E, mais do que isso, criando um personagem performático, com sua vestimenta de cangaceiro. Diante de tal constatação, Gonzagão ressurge para Gil como farol, novamente.

O compositor baiano pontua, ainda em 1968, que as canções de Luiz Gonzaga que ouvia na infância já estavam bem distantes daquelas “coisas das feiras, dos cantadores, no nível da cultura popular não massificada, não industrializada”. Portanto, a fonte musical da qual o jovem menino mais bebeu era, de certa maneira, uma fonte secundária, pois já havia sofrido o efeito da abordagem modernizante de Gonzagão. A música do sertão que Gil explora nos álbuns tropicalistas não é tanto a de Luiz Gonzaga e, sim, as expressões regionais mais, digamos, cruas e ancestrais, aquilo que ele chamou de “célula” e está mais associado ao *folk nordestino* do que à música comercial de Gonzagão. É a Banda de Pífaros e os cantadores das feiras; é o frevo rasgado e a embolada.

Gil afirmou que o sucesso comercial de Gonzaga teria sido a “primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil”. Se, por um lado, trouxe em sua sanfona e indumentária típica a herança de uma

tradição regional conservada, por outro, Luiz Gonzaga se tornou – como Gil descreveria muitos anos depois – uma espécie de “Elvis do sertão”, desbravador, com sua intuição aguçada a respeito dos mecanismos do incipiente *showbizz*, de novos caminhos dentro do mercado musical brasileiro, então ancorado na popularidade das rádios.

O primeiro contato de Gil com a música trazia, portanto, em seu bojo, uma primeira fusão entre a cultura regional, a paisagem visual e sonora da sua Ituaçu originária e a modernidade do rádio, das campanhas publicitárias, enfim, de uma vibrante cultura popular de massas. Gil relata que a consciência sobre a relação entre Gonzagão e a canção de mercado só lhe surgiu num momento em que ele “já especulava em torno dos problemas da MPB” – podemos deduzir que isto se dá em algum momento entre os anos de 66 e 68. É dentro da interseção entre o tradicional, o ancestral, o regional e o massificado que Gil passa a localizar a figura de Gonzagão. Será, também, através desta via aberta que Gil trafegará de diferentes maneiras ao longo de sua carreira. E podemos dizer que o período que abrange *Refazenda* é o estopim desse processo, mantendo a centralidade da proposta da assimilação (o elemento central do tropicalismo extenso), mas agora utilizando-a na lapidação do próprio estilo e não mais para intervir no cenário cultural. Gil passa a buscar unidade e síntese, a concepção de uma canção híbrida com sotaque pop e convenções oriundas das diferentes matrizes da musicalidade brasileira. A procura por uma pacificação se dá não apenas no plano existencial, mas também dentro da canção, atrás de um estilo que acomode e concilie opostos, agora, praticamente, sem fricções e sem o compromisso com, nas palavras de Augusto de Campos, “violentar o ‘bom gosto’ e o ‘bom senso’ das ‘belas letras’”. As alegorias barrocas e as “exposições de impasses” (DUARTE, 2018: np) saem de cena, também: em quase todas as suas faixas *Refazenda* abandona a arena de debates para ser um disco de música popular e pop. A confusão de sabores simultâneos da geléia geral dá lugar ao minimalismo da macrobiótica e ao retorno à uma relação direta com os alimentos naturais, cultivados na terra de origem.

Mas há ainda um terceiro aspecto da música de Luiz Gonzaga destacado por Gil em 1968: a forma como cantava a vida e o caráter do povo sertanejo e suas agruras. A Augusto de Campos e Torquato, Gil narra um encontro que tivera com o Rei do Baião pouco tempo antes. Na ocasião, Gonzagão teria dito a ele que gostaria de ter escrito “Procissão”, porém compor uma canção com tal conteúdo não lhe seria possível por alguns motivos: a falta de estudo formal para “jogar

com as ideias”, a forte ligação com a Igreja católica e o medo de provocar a ira de coronéis no nordeste. Gil conclui o relato afirmando que, com toda a sua dedicação ao estrelato, Gonzagão não fora nem de longe um artista indiferente aos problemas sociais da sua região, muito pelo contrário. No entanto, ele sabia que um confronto direto apontando causas e culpados seria desvantajoso – provavelmente, até perigoso. Por isso, Gonzagão teria optado por abordar assuntos espinhosos de forma velada, geralmente os inserindo em histórias sobre o cotidiano do povo sertanejo (GIL, 2008: 21).

(Gonzagão) Era o porta-voz. O primeiro porta-voz da cultura marginalizada do Nordeste. Antes dele, o baião não existia. Era um ritmo do folclore longínquo do Nordeste (...) Falando de *Procissão*, ele dizia: ‘Puxa, Gil, como eu gostaria de ter feito essa música. Agora, você sabe, nego, uma coisa, eu não tive nem o curso primário. Você é um cara formado, você pode dizer assim as coisas. Eu queria dizer essas coisas mas não sabia, eu não tinha estudo, eu não sabia jogar com as ideias. E tinha uma outra coisa. Vocês hoje reclamam, vocês falam da miséria que existe no Nordeste, da falta de condições humanas. Eu não podia, eu falava veladamente, eu era muito ligado à igreja no Nordeste. Eu tinha compromissos com os coronéis, com os donos de fazenda, que patrocinavam as minhas apresentações. Eles eram o meu sustento. Eu não podia falar muito mal dele’. É assim o Luiz Gonzaga, que foi o Rei do Baião.

Apesar de evitar abordar frontalmente temas políticos, o sanfoneiro – e seus parceiros letristas, como, principalmente, Humberto Teixeira – menciona em diversas canções a realidade da seca e da pobreza. Gil detecta nesta atitude uma forma de colocar discussões evitando, estrategicamente, um confronto direto. Muito diferente da atitude contestadora tropicalista, progressivamente marcada pela provocação incisiva e por uma performance do choque. Bem antes da ditadura militar e do AI-5, Gonzagão era obrigado a fazer certas conciliações e negociações com o poder despótico local – no caso, os temidos coronéis do interior do nordeste. Sua canção não aponta culpados ou entra em conflitos, mas mostra com nitidez e emoção a realidade social do povo. Por mais que admirasse “Procissão”, ele acreditava que não poderia cantar versos como “Muita gente se arvora em ser Deus/ E promete tanta coisa pro sertão”. Ex-militar e algumas vezes acusado de ser um simpatizante da ditadura, Gonzagão chegou a se posicionar contra a canção engajada em “Canto sem protesto”, parceira com o compositor e radialista Luís Queiroga: Quem tem ódio é que não canta/ E nem quero ouvir cantar / Muita vez a raiva é tanta/ Que não pode nem falar/ Eu por mim sou diferente/ Tenho alegre o coração/ Por isso eu canto contente/ Meu canto é de

louvação”. Ainda assim, já na reta final da vida, ele declarou, em 1985, ao jornal O Globo:

Meu trabalho é político. Como sanfoneiro, faço política com minha sanfona. Minhas músicas são protestos e advertências para que os governantes olhem para o Nordeste. É preciso que o Brasil tenha consciência do que é o sertão. Através da música, nós, os sanfoneiros, tentamos falar dos problemas da nossa terra e das carências da nossa gente (GONZAGA, 2019) .

Gil define Gonzagão como “o primeiro porta-voz da cultura marginalizada do nordeste”<sup>27</sup>. Havia, de fato, em sua figura um pertencimento inquestionável ao território e à cultura do local que cantava. Muito antes da discussão sobre lugar de fala, Luiz Gonzaga despontou como um ídolo popular que apresentou para o país a realidade vivenciada e os lugares por onde passou. Obviamente, nem tudo em sua canção é testemunho, mas ela carrega em si a marca inconfundível da experiência. Citando uma definição célebre de Walter Benjamin, Gonzagão apareceu como uma daquelas figuras cada vez mais raras que sabiam “contar as histórias como elas devem ser contadas” (BENJAMIN, 1996: 16). Seu canto é, ao mesmo tempo, poesia, relato e transmissão de saber acumulado por vivências autênticas. Com uma compreensão impressionante da lógica e dos ditames do mercado musical, Luiz Gonzaga se adaptou – após sua vinda para o Rio de Janeiro, no início dos anos 40, – à uma época na qual Benjamin enxergou um “monstruoso desenvolvimento da técnica”, mas manteve uma marca regional e ancestral indelével até o fim da carreira<sup>28</sup>. Era, ao mesmo tempo, profundamente real – carne, osso e aura – e um personagem criado, que era, cantava e performava aquele homem do sertão.

---

<sup>27</sup> A postura de Gonzagão dificilmente é de confronto. Podemos encontrar o aspecto político de sua arte em uma coleção de canções que se esmeram em descrever o sertão, tanto para chamar atenção para suas mazelas, quanto para exaltar e divulgar sua cultura e natureza. Já foi dito muitas vezes, e é difícil negar, que Gonzagão foi uma peça fundamental na construção de uma identidade do povo e da cultura do interior do nordeste. Em momentos mais urgentes, sua voz se elevou para pedir ajuda para a região. Podemos citar, por exemplo, os versos de Zé Dantas – médico pernambucano que foi um de seus maiores parceiros –, para “Vozes da Seca”. Na canção, Luiz Gonzaga reproduz o falar do homem do sertão, assumindo um lugar de porta-voz do povo desvalido para demandar a atenção do governo para a situação de seca e fome que o nordeste atravessava: “É por isso que pidimo proteção a vosmicê/ Home pur nós escuído para as rédias do pudê/ Pois doutô dos vinte estado temos oito sem chovê/ Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê”.

<sup>28</sup> Gil exalta, na conversa com Augusto de Campos e Torquato, a habilidade com que Luiz Gonzaga navegava pelo crescente mundo do *showbizz* brasileiro: Talvez o primeiro grande artista, ligado à cultura de massa, tendo sua música e sua atuação vinculadas a um trabalho de propaganda, de promoção. Nos idos de 51-52, ele fez um contrato fabuloso, de alto nível promocional, com o Colírio Moura-Brasil, que organizou excursões de LG por todo o Brasil” (CAMPOS, 1968).

## 5.7. Assimilação, tropicalismo e decantação em *Refazenda*

A tomada de consciência em relação à ambiguidade da figura de Gonzagão, a um só tempo, midiática e genuinamente sertaneja, reunindo em si a simplicidade, a ancestralidade, a cultura popular encarnada, mas, também, a propaganda, os programas de rádio e a cultura de massa, é realçada por Gil como um dos momentos-chave da construção de sua percepção sobre a música popular. Em *Refazenda*, ele retornou mais uma vez a este ponto de partida. O universo temático nordestino já havia sido apropriado pela canção de protesto, com seus heróis sertanejos, e pelo tropicalismo, através do uso de motivos típicos da cultura e da paisagem nordestinas para compor a alegoria de um Brasil que se moderniza sem deixar de ser arcaico. Se compartilhava e absorvia as referências ao mundo do consumo e dos enlatados comerciais e culturais, o enfoque tropicalista abrangeu características rurais ainda muito presentes no cotidiano brasileiro naquele momento:

Como Elvis, Marilyn e a sopa Campbell na arte pop, *Tropicália ou Panis et circencis* cita antropofagicamente Frank Sinatra, Paul Anka, Fomiplac. Só que o Brasil não são os Estados Unidos. Por isso, o contexto em que a cidade aparece será diferente. Mesmo porque, no Brasil, na época do disco, a população ainda morava metade no campo. Nas canções tropicalistas, vedetes da comunicação de massa serão acompanhadas por elementos do cotidiano rural. Nessa “geleia geral” há um boi pra cada Sinatra, uma carne-seca para cada Formiplac (...) O retrato em movimento do Brasil exigia outra forma, com a justaposição de distintos elementos temporais simultaneamente, já que o arcaico rural e a modernidade urbana conviviam intimamente, sem falar na ditadura política e na desigualdade social específicas do país. Digamos que a arte pop ensinava aos tropicalistas a reprodutibilidade técnica, enquanto os dadaístas davam a lição do humor diante dela, mas era preciso aprender com os cubistas as colagens para que pedaços da realidade externa fossem expostos nas canções. (DUARTE, 2018: n.p.)

Em *Refazenda*, Gil revisita essa mesma paisagem, agora sem o compromisso com projetos coletivos, indagando sobre sua própria relação com o lugar. Era como olhar para o sertão ao mesmo tempo com os olhos da criança que ali viveu e com a mente de quem passou por uma longa, prazerosa e, também, dolorosa jornada de aprendizado. Podemos dizer, assim, que, em parte, *Refazenda* aponta para um reencontro com o mundo rural, mas com um novo enfoque. Um movimento que implica no abandono, em larga medida, de elementos vanguardistas, na tentativa de incorporar mais organicamente o pop, não mais como um elemento de choque e de estranhamento, mas, agora como componente

do estilo. O disco é marcado por canções, ao mesmo tempo, “despojadas” e com traços de sofisticação, como apontou Ana Maria Bahiana. A evocação da *fenomenologia* da cultura de massa permanece em algumas faixas (a Barbarella de “Retiros espirituais” e a Gabriela de “Jeca total”), mas já sem ocupar tanto espaço, enquanto o mundo rural aparece agora através de uma lente mais pessoal.

Se as canções de *Refazenda*, em geral, mostram-se menos provocadoras e experimentais e mais simples, elas exibem, também, um movimento de lapidação de uma marca própria da composição de Gil, retomando o gesto inicial bossa-novista de “interromper a redundância da mensagem musical, ao nível popular” (TATIT, 2004). Este é, contudo, sempre um movimento ambíguo, como não poderia deixar de ser em Gilberto Gil. Por um lado, ele retorna ao seio da canção popular mais essencial, em faixas identificadas com diferentes gêneros musicais, como o choro-canção “Pai e mãe” e na cantiga “Lamento sertanejo”. Por outro lado, canções como “O rouxinol”, “Retiros espirituais” e a faixa-título não utilizam muitas convenções que permitam ao ouvinte reconhecer um gênero específico.

Ao retornar aos pontos cardeais de sua musicalidade, Gil coloca em cena um impulso recorrente na canção popular, de acordo com Luiz Tatit, o gesto de “decantação”: um movimento de procura pelos traços essenciais da canção, combinando minimalismo e sobriedade. Para Tatit (2004: 102), a referência principal dessa operação é sempre a bossa-nova.

Nesse sentido, a bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto aprumou a canção brasileira expondo o que lhe era essencial. Essa triagem dos traços fundamentais deu origem ao que hoje podemos chamar de *protocanção*, uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos. Isso não significa que os excessos não sejam bem-vindos ou que não garantam a saúde da linguagem cancional. São eles que transpõem os limites consagrados pelo uso e pelo senso comum. (...) Toda vez que um cancionista (...) sente necessidade de fazer um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte que tem à disposição é a bossa-nova. Ela oferece elementos para decantar o gesto fundamental dos artistas dos sedimentos passionais, maneiristas, ou mesmo viciosos, que muitas vezes imobilizam o trabalho musical.

Talvez Tatit force a mão um pouco ao colocar a bossa nova como único referencial, reforçando um viés canônico. A depuração e, sobretudo, a simplificação presentes no Gil de *Refazenda* também dialogam e, de certa maneira, estão vinculadas a um fenômeno internacional de grande amplitude. Este pode ser descrito como uma segunda tendência da música pop, deslançada a

partir dos anos 70. Tal etapa foi caracterizada por um movimento que abrangeu “ambientes regionais, hibridizando os produtos vindos de fora com as tradições locais”. Neste período, inaugurou-se um vasto nicho de mercado formado por fusões entre o local e o global. Sempre antenado, Gil captou a nova frequência e dela fez a trilha principal – mas não a única – de sua obra no período (*Ibidem*).

O flerte de Gil com o pop internacional se intensificaria no álbum *Realce*, de 1979. Terceiro volume da trilogia *Re*, o disco incorporava o ambiente efervescente da música negra dançante estadunidense, com toques de funk e soul, bebia nas inovadoras fusões da Banda Black Rio e adicionava elementos afro-baianos aqui e ali. A postura mais comercial seria criticada publicamente por Caetano, que o acusou de cometer um ato de “popismo fácil” e de abandonar o elemento vanguardista, um dos pilares tropicalistas, em prol de um comercialismo algo vulgar. A crítica não deixava de ecoar o famoso discurso de Caetano no Festival da Record de 1968, em especial o trecho no qual defendia a importância de entrar (e implodir) as estruturas de poder do campo cultural. Em 1979, Caetano – provavelmente de forma equivocada – alertava Gil sobre o risco de capitulação e adesismo à lógica puramente comercial do mercado fonográfico. A polêmica inaugurou um período de atritos velados entre os dois e foi lembrada por Caetano à época do álbum *Tropicália 2*, que os reuniria novamente.

## **5.8. Refazenda: faixas comentadas**

### **1. Ela**

Espécie de samba-rock com a presença de algum resquício de sotaque nordestino na melodia, a canção abre o disco com uma mensagem de simplicidade e uma afirmação do poder da música na vida de Gil. O riff de abertura dissonante coloca em primeiro plano a sonoridade do violão Ovation levemente distorcido pelos pedais, sonoridade contemporânea presente nas primeiras notas do álbum. Um dos ataques da primeira parte do *riff* de abertura soa surpreendentemente “sujo”, trastejado (com as cordas do violão pressionadas de forma desigual), quando ouvido com mais atenção. Tendo em vista a notável técnica violonística de Gil, podemos deduzir que, se foi acidental, o “erro” foi aceito pelo compositor. Vale ressaltar o quão raro é uma canção gravada – ainda mais a abertura de um disco – começar com um trecho

soando “sujo” assim, o que nos leva a crer que há algo de conceitual na decisão de manter o ruído na gravação. Como notou Susan Sontag, a obra de arte é feita de convenções, acasos e decisões estilísticas. A escolha pela manutenção do ruído é um acaso transformado em traço do estilo. Talvez nela Gil esteja avisando ao ouvinte: “o disco vai no caminho da limpidez e do despojamento, mas não se esqueçam do outro lado da moeda que também me constitui”.

A introdução com a levada de violão é algo marcante em muitas de suas canções, como “Expresso 2222”, “Refavela” e “Drão”. Ainda nos segundos iniciais de “Ela”, outros instrumentos e vozes humanas se agregam gradual e rapidamente ao violão, compondo rapidamente uma sonoridade densa que gravita em torno de acordes com sétima (portanto, com um grau de tensão alto). Estes vão caindo por semitons (Eb7 D7 C#7) até chegar no C7, acorde da tônica, que permanece com o acréscimo da sétima, remetendo a uma convenção presente tanto no blues, quanto no baião. Uma introdução que comporta, ao mesmo tempo, um rápido incremento da informação sonora numa espécie de crescendo fulminante. Porém, em simultâneo, harmonia e melodia principal caem cromaticamente, resultando em um movimento que pode ser sentido, ao mesmo tempo, como subida e descida. Gil entra com uma fraseado vocal agudo, tendo ao fundo um naipe de metais, backing vocals femininos, o acordeon, a flauta, um baixo funkeado e outros sons. Extrapolando as intenções do artista, podemos divagar sobre essa introdução de apenas 22 segundos como um breve resumo da trajetória de Gil nos últimos anos: o violão em primeiro plano, a entrada em cena da distorção, do ruído, das tensões, a inflação da informação, o crescimento exponencial espelhando sua subida ao estrelato e, ao mesmo tempo, a queda que leva à *humildade* e à retomada do caminho inicial com outros olhos.

A letra comporta uma ambiguidade central, sendo “Ela” ao mesmo tempo a música e a “musa única, mãe dos meus filhos”. No livro *Todas as letras*, Gil diz que se trata de uma canção sobre o “princípio feminino, estimulado em mim pela música e pela mulher”. Em poucas palavras a canção diz muito sobre a transformação de perspectiva e do estilo de Gil. É uma declaração de intenções, quase, de simplicidade e arrojo, ao mesmo tempo. Os versos da canção são cantados em cima de apenas dois acordes (C7 e F), estrutura que os músicos de jazz costumam chamar de *vamp*, uma repetição de um ou de uma pequena sequência de acordes que se repetem indefinidamente.

É uma convenção muito comum no soul e no funk estadunidenses, de James Brown, Curtis Mayfield e cia. Entretanto, esse tipo de harmonia simples e repetitiva também é encontrado em alguns dos gêneros que Gil descreve como *folk nordestino*. Trata-se do retorno a uma música na qual a sessão rítmica é muito mais, digamos, inventiva e condimentada do que a harmônica. É o que ocorre, por exemplo, em muitas das canções de Jorge Ben, cuja influência se faz sentir na canção.

A simplicidade inventiva de “Ela” está em sintonia com a determinação de se livrar do “pecado do intelectualismo” e se insere numa longa tradição de canções que versam sobre o próprio poder da música. Gil afirma sua “música” e sua “musa única” como, ao mesmo tempo, alicerces e forças que o impulsionam para longe, para a expansão exploratória através do arriscado mar da procela, iluminado pelas ilhas de amor, os filhos. É uma canção, também, sobre o essencial para Gil naquele momento e dali por diante: família e música. A primeira como farol que ilumina zonas obscuras e perigosas por onde ele não deseja mais navegar às cegas. A segunda como livre exploração, a força estranha que leva a cantar e a descobrir. A música como aventura ainda perigosa – afinal havia censura, ditadura e policiais nos concertos –, mas agora iluminada e sustentada por fundamentos.

Se, para Gil, o princípio feminino está relacionado à música, à criação estética, cabe perguntar se o masculino não seria o mais voltado para a política dentro de uma expressão mais confrontadora, menos conciliatória.

## **2- Tenho sede**

Canção de Anastácia e Dominginhos, foi gravada pelo sanfoneiro no disco lançado também em 1975. Antes disso, Gil já havia gravado “Eu só quero um xodó”, que se tornou um grande hit radiofônico em 1973. “Tenho sede” começa, também, com uma introdução no violão ovation com efeitos de pedal. Logo, a sanfona de Dominginhos entra em cena, estabelecendo um belo dueto com o violão, reforçando a essência da sonoridade e do conceito musical do álbum, em uma combinação timbrística que é uma das marcas registradas de *Refazenda*. Estão presentes ali, em um riquíssimo diálogo, o violão elétrico com os pedais de última geração e a sanfona sentida nordestina. Aqui já não há espaço para choques, como na estética tropicalista. Os instrumentos se

encontram integrados dentro de uma unidade, em uma procura pela harmonização e pela síntese. A busca da beleza e do equilíbrio formal assumem o protagonismo em detrimento de qualquer mensagem alheia ao mundo interno da canção. O arranjo capta a correspondência, presente na canção, entre o território dos afetos humanos e os fenômenos da natureza.

Gil canta em um registro bastante agudo até para os seus padrões, como se a garganta que pede um copo d'água estivesse realmente esganiçada, fazendo um esforço para cantar. Aqui vale ressaltar a escolha da região sonora do canto como algo que destoa do canto masculino tradicional na música nordestina. Gonzagão tinha um timbre grave e os gêneros sertanejos são expressões culturais de uma sociedade marcada pelo domínio masculino e por personagens como o vaqueiro, o coronel e o cangaceiro. O falsete de Gil comporta, provavelmente, uma homenagem à Anastácia e evoca, ainda, algo da personagem Diadorim, indo contra a convenção, antecipando já, de certa maneira, a temática de “Pai e mãe”, levando a revolução comportamental dos anos 60/70 para o seio de sua terra de origem.

Se “Ela” fala sobre o lado feminino, “Tenho sede” segue, de certa maneira, na mesma toada. O vocal de Gil se encontra em um dos entrelugares – masculino/ feminino – que marcam sua trajetória, assim como o arranjo dado à canção, que mistura baião e uma pegada pop, já uma primeira manifestação dos *blends* que Gil buscava, das sínteses e unidades.

Ainda na introdução, a sanfona entra acompanhando com acordes e delicados fraseados ornamentando, injetando emoção, dentro da escala nordestina menor (com os intervalos do modo dórico). Na parte B (a planta pede chuva/ quando quer brotar...) temos simultaneamente uma virada para um ritmo mais próximo do rock, lembrando um pouco Os Mutantes, com uma linha de baixo se repetindo e a orquestra entrando, aumentando rapidamente o coeficiente de informação sonora.

Sanfona e orquestra parecem desenhar paisagens sonoras. O arranjo da estrofe delineado em um crescendo adensa os elementos sonoros da canção como que reproduzindo o processo de acúmulo de energia que acompanha a tempestade. No fim do verso “O céu logo escurece quando vai chover” essa tensão é liberada com o prolongamento da sílaba “ver”, bem como das notas soadas pela orquestra.

No retorno aos versos iniciais, a canção ganha ainda mais contrapontos

na sanfona e nas cordas da orquestra, que estabelecem interessantes diálogos sonoros, como se a chuva, o extravasamento, tivesse, enfim, libertado toda a emoção daquele que canta. É como se, após a tempestade, aquela paisagem agora estivesse repleta de sons e de vida brotando. A música aqui parece reproduzir uma dinâmica da natureza, uma das aproximações do álbum com a paisagem natural, com o mundo rural e seus elementos. Os contrapontos e ornamentos melódicos em estilo clássico a Vivaldi, feitos pelas cordas e a sanfona de Dominginhos sugerem afetos e emoções livres e equilibradas entre si, em uma dança de frases curtas e cadenciadas. Gil em busca do “puro e bonito”, como observou Glauber, em uma arranjo que esbanja “lirismo preludante”, como assinalou o crítico Roberto Fidalgo.

### 3- Refazenda

O universo caatingueiro nordestino, seus costumes e figuras típicas, está presente desde o início da carreira de Gil, embora tenha ficado de fora de sua estréia em vinil, o ainda imaturo EP *Gilberto Gil: Sua Música, Sua Interpretação* (1963), composto por sambas e serestas. Ao longo da primeira década de sua carreira, Gil deu diferentes tratamentos aos gêneros musicais nordestinos. Se as primeiras canções estavam dentro de uma estética mais convencional do período, com uma identidade musical parecida com o que outros compositores pós-bossanovistas vinham fazendo, nos primeiros trabalhos tropicalistas, Gil busca expressões mais cruas e ligadas ao *folk nordestino*, dentro de uma abordagem sincrética, combinando-as com o rock e outros ingredientes.

Gil contou, em um vídeo gravado para o seu canal no You Tube, que a canção surgiu de uma forma pouco convencional no seu processo criativo, com o esboço da letra vindo antes da música. Essa “boneca”, como Gil chama o rascunho, nasceu de um “brainstorm com sons”, era muito extensa que a letra final e trazia uma “justaposição de nonsenses”. Aqui vale lembrar que a justaposição de opostos é apontada por alguns dos analistas do tropicalismo como um dos procedimentos estéticos mais utilizados nas canções do período intenso do movimento. No lugar dos jogos de oposições, portanto, Gil insere os nonsenses, deixando de lado a tensão como elemento constituinte.

Em depoimento a Carlos Rennó, o artista comparou a operação de criação a partir do *brainstorm* com o processo de criação de escultores ligados à arte popular: obras que nascem de troncos e se tornam “esculturas loucas, a la *Antônio Conselheiro*, do Mário Cravo, nascida de um tronco com dois galhos abertos” (GIL; RENNÓ, 2022: 396).

No vídeo, Gil declama a letra, sem a melodia, utilizando uma métrica que lembra a poesia de cordel. Foi uma decisão utilizar a métrica alexandrina, muito comum entre os cantadores nordestinos. Poucos dias depois, surgiria a música, a partir de uma livre exploração sonora de arpejos utilizando cordas soltas e cordas pressionadas. Experimentando diferentes sequências e suas sonoridades, Gil foi chegando a um padrão “de toada”, no qual vislumbrou a possibilidade de encaixar a letra feita de véspera. Se a letra nasce aleatória, em uma espécie de jorro de palavras, a música vem à tona pelo ato da especulação sonoro e da repetição. Uma é, em sua primeira versão, caudalosa e praticamente sem lógica (livre do pecado do intelectualismo, portanto), enquanto a outra, a música, é minimalista e cíclica.

A primeira sequência dos arpejos está na tonalidade de ré maior e a segunda em ré menor. No vídeo, Gil destaca a relação entre a nota ré e a invenção da palavra *refazenda* (cuja primeira sílaba se pronuncia “ré” nos sotaques nordestinos). Entre os apenas quatro arpejos que compõem a sessão harmônica da canção, o segundo chama bastante atenção pela estranheza de sua sonoridade e, por ser, de fato, uma sequência completamente inusual dentro da música popular. Nele, Gil toca as notas lá (quinta corda solta), sol sustenido (quarta corda pressionada na sexta casa) e sol (terceira corda solta). Trata-se, portanto, de um arpejo cromático (com três notas separadas por semitons), uma sequência altamente dissonante e breve, impossível de ser categorizada com algum nome convencional de acorde (como, por exemplo, o primeiro arpejo, que utiliza as notas de um acorde de ré com nona adicionada e sexta, sem a quinta). Completamente fora das convenções da canção popular, o arpejo cromático beira o *nonsense* musical, nada nos prepara para sua chegada. A utilização de duas cordas soltas e uma premida confere uma sonoridade inteiramente original ao cromatismo. Ainda assim, sua presença tem algo de absurdo. O trecho funciona como uma transição que retorna cromaticamente ao início da sequência (a nota fá sustenido do primeiro arpejo), completando uma espécie de ciclo. Podemos dizer que ela tem, portanto, uma função de

ornamento, mas sua execução em arpejo foge completamente do habitual, o que a leva a um lugar de indeterminação.

Podemos dizer que a frase está ali tão somente por conta de sua sonoridade, assim como algumas das palavras na letra da canção. Se tocadas simultaneamente, as três notas cromáticas formariam uma espécie de *cluster*, bloco sonoro muito utilizado na música de concerto contemporânea e que produz uma dissonância que soa mais como barulho do que como música. Se tocadas separadamente, soariam como uma curta frase de transição convencional e da maior simplicidade possível. Tocadas como arpejo, isto é, uma nota de cada vez, mas com os sons de cada nota se mantendo e interagindo com o seguinte, a sequência gera uma sonoridade estranha, que, no entanto, não chega a incomodar. É um breve *corpo estranho* que injeta algo de inédito e ousado na sequência, fugindo totalmente do lugar-comum.

Essa música intriga um pouco os colegas músicos, principalmente os violonistas, devido ao inusitado desse achado harmônico. São arpejos. Trata-se de um arpejo com duas notas, em ré maior, usando cordas soltas no violão, que depois modula para lá maior e, posteriormente, para ré menor. É minimalista, muito simples, com quase nenhuma variação harmônica, mas com um colorido interessante devido a essas notas e alterações embutidas no arpejo. Em outras canções, trabalho dessa maneira. “Refavela” é uma delas. Uso o arpejo como suporte harmônico e rítmico ao mesmo tempo, sem necessidade de acordes fechados ou de percussão colateral. É um procedimento muito característico da minha expressividade musical. (GIL, *apud* FUSCALDO, 202: 130)

Gil definiu o fundamento de “Refavela” como uma “rememoração do interior, do convívio com a natureza, reiteração do diálogo com ela e do aprendizado do seu ritmo” (Ibidem: 129). A paisagem rural é evocada, como nas descrições de Gil sobre sua infância, a partir do telúrico e do ecológico, em alusões a árvores e frutas (abacateiro, tomate, mamão, tamarindo, etc) e sabores (azedo, doce). Em sua interpretação da canção, Antônio Risério enxergou no abacateiro a materialização de uma representação que remete à figura bíblica da Árvore da Vida. Essa compreensão profunda da natureza e do ritmo da existência vegetal se apresentaria como um tipo de lição para uma vida humana sábia e em equilíbrio com a natureza. É preciso lembrar, antes de mais nada, que as árvores sagradas estão presentes em quase todas as expressões religiosas. É notório, por exemplo, o espaço que ocupam nas religiões de matriz afro, como o candomblé, no qual o orixá Iroko habita árvores sagradas, como a imponente gameleira e algumas outras espécies. Uma

das mais famosas e longevas árvores associadas a Iroko no Brasil se encontra justamente na Serra da Barriga, em Alagoas, local onde foi erguido o Quilombo dos Palmares.

A letra de “Refazenda” encadeia as palavras pela sonoridade, sugerindo alguns sentidos aqui e ali. Gil conta que, em um momento posterior, lapidou a canção até chegar a alguns significados parciais. O sujeito que canta é um personagem indefinido que associamos ao próprio compositor da canção: alguém que dialoga com um abacateiro e, na maior parte da canção, fala na primeira pessoa do plural como porta-voz de alguma coletividade, em um solilóquio que não chega a construir nenhuma mensagem clara. Em certos trechos como se fosse, em certa medida, uma *redução* da fala ao seu aspecto sonora. Gil utiliza aliterações (“Abacateiro acataremos teu ato”), produzindo jogos de sons que fazem o ouvinte esquecer a necessidade de sentido da letra – talvez este seja um dos pontos principais na canção. Aqui, ouvimos novamente uma influência de Jorge Ben, o compositor das letras “de voleio”, capaz de verter tudo ou quase tudo em canção, até mesmo trechos de tratados alquímicos.

Falando sobre “Refazenda”, Gil citou a influência do concretismo e suas “palavras-valise”, que fundiam duas palavras para criar uma nova, gerando novos sentidos e evocando imagens poéticas. Como vimos, os irmãos Campos e Décio Pignatari estiveram próximos dos tropicalistas antes e durante a explosão do movimento. Em “Refazenda”, Gil, de certa maneira, dá continuidade a uma safra de canções que começa em “Batmacumba” e passa por “Alfômega”, gravada por Caetano em seu álbum branco, todas elas explorando sentidos e sons das fusões de palavras. Aqui notamos mais uma vez o interesse nos *blends*, nas junções de elementos que resultam em algo novo. Gil trabalha em cima desse procedimento tanto na letra, quanto na música, fundindo gêneros musicais, timbres e sonoridades criativa e, muitas vezes, inusitadamente.

Se transposto para uma tela, “Refazenda” poderia ser como uma pintura que mistura figuratividade e abstracionismo. Em seu percurso criativo, Gil foi dando cada vez mais espaço a esse tipo de letra, cujo foco varia entre sentido e som. Se canções como “Domingo no Parque” e “Ele falava nisso todo dia” utilizavam formas inventivas para narrar histórias e descrever personagens, outras como “Realce”, “Cores vivas” e “Palco”, descrevem

sensações e são mais guiadas pela sonoridade e pela produção de um determinado “clima” do que pela busca de um sentido exato (“Fogo eterno pra consumir o inferno fora daqui”; “Não se incomode/ o que a gente pode pode/ o que a gente não pode explodirá”). Com o tempo, Gil vai se ficando mais livre da exigência de explicar, de passar mensagens claras, o que não deixa de refletir uma mudança geral na linguagem falada pela juventude sintonizada com sua música, que expressavam novas formas de falar e sentir, como Gilberto Velho e Silviano Santiago notaram no calor do momento. No depoimento a Carlos Rennó, Gil fala sobre a relação da letra com as transformações na linguagem típicas da década de 70:

O período em que compus a canção é permeado pelo nonsense ou o que o tangenciasse; por um despudor audacioso de brincar com as palavras e as coisas; por um grau de permissibilidade, de descontração, de gosto pela transgressão do gosto. É uma fase muito ligada aos estados transformados de consciência, pelas drogas, e a consequente multiplicidade de sentidos e não sentidos.(Ibidem)

Gil junta os ecos do concretismo com a palavra viva da época, um modo de comunicação que privilegia a descontração da brincadeira poética do que a construção de sentidos mais delimitados. O universo rural aparece retratado por um modo de articular palavras e ideias contemporâneo. A “Refazenda” se apresenta, desta maneira, como uma espécie de Fazenda Guariroba poética, um esboço do projeto de um rural moderno alternativo ou de vida sustentável que será pensado e posto em prática pelos movimentos ecológicos a partir de então. Uma vasta distância separa a maneira como Gil falava do universo rural em “Procissão” e a que encontramos em “Refazenda”. Nesta, o sertão se moderniza e, ao mesmo tempo, mantém seus elementos. Há, contudo, um diálogo entre saberes e perspectivas. Se o primeiro verso (“Abacateiro acataremos teu ato”) demonstra uma postura de respeito e reverência pela árvore e pelo mundo natural e cultural primitivo, o final da canção, citando a cantiga “Mulher rendeira” (“Abacateiro, saibas que na refazenda/ tu me ensina a fazer renda que eu te ensino a namorar”) já anuncia a ideia de um intercâmbio entre o compositor cosmopolita e os conhecimentos do mundo rural. Desta forma, um dos sentidos descortinados pela “justaposição de nonsenses” lapidada por Gil é da possibilidade de uma nova fazenda, no campo ou na cidade, uma nova configuração para a relação entre o universo rural e os elementos da modernidade. Como no tropicalismo, um dos temas abordados na canção é a relação entre arcaico e moderno, porém, agora, não mais como um choque entre

dois opostos, e, sim, como uma tentativa de mediação e preservação pela modernização, diante da constatação inexorável de que o universo tradicional rural, das suas árvores às manifestações culturais, estavam sendo esmagados pela urbanização e pela massificação. Tal qual a Fazenda Guariroba, a refazenda surge, desta maneira, como um projeto de resistência e transformação.

#### 4- Pai e mãe

Canção que foi feita no aniversário de 33 anos de Gil, como uma “confissão de afeto profundo” pelos pais. De certa maneira, “Pai e mãe” dá prosseguimento, em outro escopo, à temática que desdobramos na canção “Refazenda”: o diálogo entre antigo e novo, arcaico e moderno, provinciano e cosmopolita, etc. Nela, Gil se dirige aos pais com uma mensagem que hoje chamaríamos de *desconstruída*. É uma canção que traz o ouvinte para o espaço de intimidade do artista, carregando um forte tom confessional que deixa a impressão de ser o próprio Gil o seu eu-lírico. O ritmo e as convenções do samba-canção, com uma instrumentação de conjunto de choro e a presença de ninguém menos do que Altamiro e Dino, dão à canção um quê de saudosismo e de reverência ao passado. O violão Ovation sai de cena e a sanfona de Dominginhos faz belos desenhos melódicos em conversa com a flauta de Altamiro. A sonoridade destoa do resto do resto do disco. É uma canção que estabelece um profundo respeito com as origens e com o passado, mesmo levantando um tema delicado e que vai de encontro ao caráter machista de uma visão mais tradicional do mundo. Mais uma vez, Gil se coloca como mediador entre o antigo e o novo e de modernização que não descaracteriza nem nega o antigo, mas o atualiza.

“Eu passei muito tempo/ aprendendo a beijar/ outros homens/ como beijo meu pai”: já de saída podemos arriscar dizer que esse período de tempo do qual Gil fala remete à sua *aventura pop*, seu contato profundo com a metrópole cosmopolita, com a cultura de massa e com as novas ideias libertárias que despontaram nos anos 60. O aprendizado foi a capacidade de ser carinhoso com os amigos, de poder beijar fraternalmente outros homens com o mesmo carinho que beijava o pai. Esse simples gesto simbolizava uma transformação subjetiva radical e uma abertura que anunciava o crepúsculo do macho.

“Pai e mãe” ecoa uma outra canção do período, “Eu sou o caso deles”, de

Moraes e Galvão, gravada pelos Novos Baianos em 1974, na qual o narrador fala sobre sua relação com os pais, colocando-se no papel de educar os próprios pais e situá-los na atualidade, apresentando, aparentemente, o ideário da juventude para eles (“No fundo, no fundo/ Coloco os velhos no mundo”). Se Moraes e Galvão utilizavam uma linguagem jovem e uma poética de sentidos mais vagos, Gil fala de forma absolutamente clara e precisa. É, praticamente, o oposto de “Refazenda”, canção anterior do álbum. Aqui, Gil se despe do nonsense, do concretismo e da forma aberta para se dirigir aos pais em uma linguagem que poderíamos chamar de tradicional ou comum. A mensagem agora é clara e precisa. O diálogo com os pais se ergue como uma tentativa de, amorosamente, colocar os velhos no mundo. Um mundo que testemunhava transformações no campo dos costumes, com as quais Gil estava completamente sintonizado:

Pertenço a uma geração que teve e tem, entre suas amplas tarefas, revolver a terra e remexer nesses tabus, ao trabalhar essas questões de afetividade, de dar testemunho, ter um compromisso em colocá-las além das convenções até então estabelecidas. Eu tinha essa missão de ser no Brasil um dos primeiros da minha geração, junto com Caetano, a criar o hábito de beijar amigos e ter uma afetividade que só era permitida entre homens e mulheres. E queríamos entre homens e homens um afetivo mais aberto, uma capacidade de demonstrar carinho que ainda não era permitido ser exercida pelos homens entre si. (GIL *apud* FUSCALDO, 2023: 135)

Gil definiu a canção como “um diálogo sobre os confrontos entre os valores da geração passada e da presente” (RENNÓ, 2022: 402). O tom aqui já é bem diferente, por exemplo, do de “Panis et circenses”, é muito mais doce e conciliatório. Gil pedia a seu pai para que não se aborrecesse ao lhe ver beijar um amigo, pois o gesto era uma extensão do amor entre pai e filho. Na revisita ao lar da infância, Gil procura o apaziguamento com os pais, mas não abre mão da visão de mundo adquirida em sua aventura mundo afora. É curioso que a forma escolhida para a canção tenha sido este samba-canção com jeito de chorinho e que não haja nela elementos de outros gêneros, nem interferências que a distanciem de uma sonoridade autêntica. A sanfona de Dominginhos insere um leve sotaque nordestino, mas nada que soe gritante. A canção traz uma sensação de limpidez, calma e transparência: um Gil apaziguado presta reverência aos pais e refaz a linha que liga pais e filhos; mais velhos e mais novos; província e metrópole, etc.

## 5- Jeca total

Canção definida por Gil como “nitidamente tropicalista, embora eu já esteja afastado do tropicalismo há muito tempo, pelo menos como proposta estética”, “Jeca Total” tematiza a relação entre rural e urbano, tradicional e massificado. Estudioso da trajetória da música sertaneja e da recepção crítica desta ao longo das décadas, Gustavo Alonso (2016) notou que *Refazenda* aparece justamente em um contexto de aceleração do processo de modernização conservadora conduzido pelo regime militar na década de 1970, fenômeno marcado por um brutal processo de urbanização. “Jeca Total” trazia a visão de Gil sobre o impacto desse processo de transformação do país no homem do interior, projetando, ainda, a possibilidade de um encontro potencializador e politizante entre o rural arcaico e as novas ondas modernizadoras. O enfoque da canção em um interior repaginado distanciava Gil, como ressaltou Alonso, daquelas vozes – presentes, sobretudo da crítica e no jornalismo – que ainda professavam purismos e se dedicavam a “resgatar os valores ‘esquecidos’ do passado, fossem eles sambistas da cidade ou caipiras do sertão” (Ibidem). “Jeca Total” era a única canção de *Refazenda* que fazia referência direta a uma questão política – pelo menos na acepção mais tradicional do termo–, invertendo sinais ao transformar o caipira ignorante de Monteiro Lobato na liderança popular Jeca Total. Como Gil notou, o tom realmente destoava do resto do álbum. Se a canção expressava alguma esperança na inclusão política do homem do interior, o retorno ao mundo sertanejo no álbum parece associado a uma forte desconfiança do projeto modernizador que estava sendo imposto goela abaixo das populações rurais, quilombolas e indígenas, pautado pela velha ideia do progresso custe o que custar e da exploração dos nossos recursos naturais. Gil parece estar olhando para o passado e procurar nele outros caminhos que possam se conectar com o futuro.

A inspiração inicial da composição teria vindo da novela “Gabriela”, grande sucesso televisivo do período, citada na letra da canção. Gil conta que começou a refletir sobre as “as interseções entre o mundo rural e urbano e no encaminhamento evolutivo dos vários Brasis no sentido campo-cidade”. O Jeca Total seria uma espécie de novo homem do campo surgido a partir do impacto emancipatório que a tecnologia e as transformações socioculturais poderiam gerar.

A canção remete à ideia de “partilha do sensível” elaborada por Jacques Rancière (2014). Debruçando-se sobre cartas trocadas por operários europeus na década de 1830 à procura de dados relevantes sobre sua condição de vida e formas de organização, o autor francês se deparou com um material que o surpreendeu largamente. Nas correspondências, os operários costumavam relatar acontecimentos recentes de suas vidas. Um dos trabalhadores contava ao outro sobre seu cotidiano, que não se resumia apenas ao trabalho e ao repouso exausto, mas, também, a exercícios, jogos e atividades culturais. O outro falava sobre um passeio de domingo no campo num dia de primavera. Naquele momento, despertam-se “capacidades inéditas nos corpos populares” (RANCIÈRE, 2000:47).

A essa subversão na divisão do sensível, a partir da qual os operários passavam a cultivar momentos de *farniente* e tinham tempo para explorar a própria individualidade, Rancière relaciona um fenômeno que chama de “emancipação”. A emancipação não era outra coisa, senão, a “reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer”.

Aquele momento histórico marcava o fim de uma fronteira que dividiu os homens desde o mundo feudal e prevaleceu nos primeiros tempos da revolução industrial: a fronteira entre quem age e quem vê. Os trabalhadores já não estavam totalmente aferrados à sua condição laboral e social. Agora, constituíam um corpo novo emancipado de sua predestinação na hierarquia social. Experimentavam, também, a posição de intelectuais, visitantes, espectadores e agora podiam, para recuperar a linha seguida por Rancière (2014: 24) em “A política da ficção”, apropriar-se de estados psicológicos e sensoriais antes restritos às classes superiores na hierarquia social, como o “excesso de paixão” e o “vazio do devaneio”, por exemplo.

Um dos versos de “Jeca Total” descreve o personagem da canção assistindo “Gabriela” na TV (“Viver tantas cores/ dores da emancipação”). A continuidade com o tropicalismo se dá aqui em uma certa crença no poder emancipatório da massificação e da cultura pop; a esperança de que a “inflação da informação” vá, em certa medida, democratizar saberes e, talvez, mover algumas placas tectônicas em um país tomado pelo imobilismo e ainda repleto de traços arcaicos. Caetano Veloso definiu um certo tipo de “pessimismo alegre” como um dos traços fundamentais do tropicalismo. Essa porção de alegria (a “prova dos nove” para Oswald) se encontrava nas manifestações populares

brasileiras, no carnaval e, também, na cultura de massa – vida a canção “Alegria, alegria” e sua apropriação do bordão de TV de Wilson Simonal. Nos anos 70, a face puramente alienante dessa mesma comunicação de massa fica cada vez mais evidente. Distante daquele pessimismo alegre, Gil agora parece ver o campo da mídia como um espaço em disputa. Dentro deste cenário, Jorge Amado transformado em novela campeã de audiência era algo a ser exaltado e que guardava um certo paralelo com a presença, décadas antes, de Luiz Gonzaga no rádio e, naquele momento, com a revisita de *Refazenda* ao sertão de origem.

Gil enxergou em “Jeca Total” a presença do tropicalismo, pelo menos dos seus traços estéticos distintivos. O que há de mais tropicalista na canção é, sem dúvida, a referência à cultura de massa e o fato de a canção se erigir como uma espécie de comentário sobre a cultura, lembrando, por exemplo, “Geléia geral”. Entretanto, a configuração musical e sonora de “Jeca Total” não guarda muita semelhança com as canções que Gil gravou no tropicalismo intenso. A linha melódica é de uma simplicidade que beira a monotonia, com a mesma sequência de frases se repetindo até o fim. Assim, como em “Ela”, a harmonia dos versos está calcada na repetição de dois acordes (Ré maior com nona e Sol com baixo em Lá, ou Lá com quarta, sétima e nona), em um *vamp* que nos remete às harmonias modais, aqui, também, com uma leve sonoridade nordestina. De fato, não há qualquer sensação de evolução na linha melódica. Gil canta em cima de um riff grave tocado continuamente no baixo de Moacyr e no bombardino de Luiz Paulo da Silva. A sanfona de Dominginhos e as flautas de Jorginho da Flauta e Celso Woltzenlogel fazem contrapontos e floreios ao longo da canção. Se está ali, o violão de Gil não é facilmente distinguível. A bateria toca em um ritmo funkeado que não remete diretamente a gênero musical algum. A canção já explora uma inventividade rítmica com a qual Gil trabalharia ao longo dos anos seguintes, utilizando a “célula” popular em uma releitura híbrida, fazendo o seu próprio *fusion*. No último verso, surge o nome do poeta Jorge Salomão, irmão de Waly, como uma espécie de materialização do Jeca Total:

Jorge Salomão surge no final como uma síntese e um exemplo de Jeca Total. Menino do interior da Bahia, impulsionado pela energia de sua geração, ele se desloca, assim como seu irmão Waly, de Jequié para Salvador, de Salvador para o Rio, e daí para Nova York. Como realizador, torna-se um artista no plano do low-profile, não uma celebridade, mas, de todo modo, um modelo claro de emancipação própria. (GIL; RENNÓ, 2022: 407).

“Jeca Total” é uma canção importante no disco e dentro desta pesquisa. Quando Gil declara que ela destoa do resto do álbum e que já não se sente próximo do tropicalismo, pelo menos esteticamente, ele não deixa de sinalizar um certo hiato, que marcou o início da década de 70. Isso fica mais nítido quando colocamos em perspectiva a sua trajetória ao longo dos anos 80 e a entrada na política. Em certa medida, a canção já anunciava a intenção de se tornar o próprio Jeca Total. Intenção esta que fica congelada enquanto dura o governo ditatorial. Talvez o caráter estático do arranjo e da linha melódica intuem esse momento de encapsulamento, essa falta de possibilidade de efetivação da vontade, como faz, por exemplo, Chico Buarque em “Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”. Quando cita Jorge Salomão, um dos, digamos, discípulos diretos e diletos do tropicalismo, poeta identificado com a contracultura dos anos 70, Gil parece sugerir um deslocamento da noção de política, fenômeno que marca a década. Naquele momento, se não podia ser um “representante da gente no Senado”, Jeca Total podia encarnar nos jovens poetas nordestinos com seus versos e vivências libertários, reunindo a experiência e o falar do Brasil profundo e os novos influxos de informação emancipatórios. Gil sugere, assim, uma continuidade entre o tropicalismo e as novas configurações da noção de política presentes naquele momento, deixando aberta a porta para um retorno à ideia de participação política institucional em um futuro ainda indefinido.

## **6- Essa é pra tocar no rádio**

A primeira versão da canção foi gravada para o álbum não lançado *Cidade do salvador*, que sairia em 1973. Dois anos depois, ela seria encaixada no repertório do dueto *Gil & Jorge: Ogum Xangô*. A inspiração no *fusion* de Miles Davis fica bem clara. A canção se desenvolve inteira em cima de um riff cromático e de sonoridade jazzística tocado pelo violão de Gil. A bateria de Chiquinho faz variações de uma levada extremamente funkeada e uma versão bastante torta e quebrada de baião, talvez. Não há parte B, C ou refrão. A mesma frase melódica se repete à exaustão o tempo todo, sem qualquer forma de desenvolvimento. Poderíamos dizer que a canção do álbum que conserva uma intenção experimental, aventurando-se no território do jazz. A forma não lembra

em nada uma faixa convencional, muito menos uma daquelas que tocam no rádio. Há uma evidente ironia no título.

Um pouco como quem diz: “Essa não vai tocar no rádio, então essa é pra vocês do rádio, vocês que não tocam as coisas que poderiam ser tocadas; que não têm espaço, nem tempo, nem projeto para tocar tudo, e têm que tocar apenas algumas coisas; vocês que têm que viver essa exiguidade, esse confinamento, esse reducionismo necessário para o meio”. Ao mesmo tempo, a letra é constituída de elementos de apelo popular, que fariam a música tocar no rádio, ingredientes tirados como amostra do universo semântico radiofônico: a menina, a balconista, o motorista de táxi, o rapaz da loja, o bairro de Bangu (subúrbio do Rio de Janeiro). A música tem também, por isso, a intenção de estabelecer um jogo de contrários. Musicalmente, ela é um híbrido de funk - talvez uma das primeiras que eu tenha trabalhado com a nítida intenção de me utilizar do gênero — com algo nordestino; ela remete para um desses gêneros aforrozados (GIL *apud* FUSCALDO, 2022: 137).

A sanfona de Dominginhos adorna a canção com frases com sabor de improviso e sonoridade nordestina, mas agora, também, ela também faz dissonâncias junto com o piano elétrico de Aloizio Milanés. A crítica à indústria radiofônica, ao que Gil chamava de universo pop, irrompe aqui, talvez, pela primeira vez no percurso do compositor. A canção mostra um descontentamento. O rádio foi a base da formação musical de Gil e de sua geração, e o tropicalismo eclodiu graças aos festivais transmitidos pela TV Record. O desencanto com o rádio e com a indústria cultural demonstra uma ambiguidade crescente dos tropicalistas com um mercado que foi se tornando cada vez mais determinado pela busca do sucesso instantâneo. Artistas como Gil e Caetano, já consagrados e acompanhados por um público expressivo, conseguiram se blindar, em certa medida, das pressões da indústria fonográfica. Outros, como Tom Zé, acabaram perdendo o espaço e, quase, a perspectiva de continuidade da carreira. A canção dialoga, em certa medida, com “Jeca tota”. Nela, ao invés de força que contribui para a emancipação do povo nos rincões do Brasil, a comunicação de massa é vista como “confinamento” para o compositor.

Ao mesmo tempo, a letra ressalta o poder benéfico da canção radiofônica na vida dos ouvintes:

Essa é pra vencer o tédio  
Quando pintar  
Essa é um santo remédio  
Pro mau humor  
Essa é pro chofer de táxi  
Não cochilar  
Essa é pro querido ouvinte

Do interior

Novamente, Gil demonstra seu gosto e interesse por se situar no fio da navalha, expondo mais de uma perspectiva em relação a uma questão. “Essa é pra tocar no rádio” não assume que poderíamos chamar de elitista e que implicaria na rejeição da cultura de massa e nem se situa fora desta. Há, entretanto, sobretudo na forma da canção, uma crítica a respeito do que ele chama de “reducionismo”, um processo de perda do poder emancipatório causado por um processo de pasteurização. A canção mantém uma indeterminação dúbia: afinal a canção radiofônica que é capaz das façanhas que a letra descreve é a que efetivamente toca no rádio ou a sua versão experimental e desconcertante? Se mantém uma continuidade com o tropicalismo ao propor uma certa crítica da indústria cultural, “Essa é pra tocar no rádio” parece instalar uma desconfiança a respeito dos possíveis efeitos nocivos desta, ao menos para o compositor popular que deseja se expressar livremente e nas rimas do seu próprio estilo.

#### 7- Ê, povo, ê

Para Gil, “Ê, povo, ê” é “uma exortação ao bom humor, à boa vontade, ao afeto generoso”. Em uma interpretação mais livre poderíamos enxergá-la como uma espécie de liberação da energia encapsulada em “Jeca Total”. Os versos “Tão longe a alegria estava então/ Tão longe o seu sorriso de verão” falam sobre um momento de angústia e espera, de distanciamento, exílio, seja subjetivo ou realmente físico. A canção celebra a superação desse momento e a volta da alegria em uma espécie de carnaval. O ritmo é novamente uma espécie de samba rock com elementos nordestinos e os fraseados de Dominginhos e do naipe de metais. Gil toca uma guitarra com efeitos e uma levada bem funkeada. A influência de Jorge Ben é nítida mais uma vez, desde o lalala da introdução até a simplicidade festiva e uma certa ingenuidade proposital na letra (“Viver é simplesmente um grande balão/ Voar pro céu azul é a missão”). Se o momento político era sombrio no Brasil, a música e a festa popular permaneciam como jazidas preservadas de alegria e celebração da vida.

Para Hertzman, destarte sua aparente simplicidade, a canção carrega um complexo grupo de referências líricas e simbólicas. Seria também uma mostra

de como Gil equaliza no álbum emoções, sensações e intenções, transitando entre perspectivas mais combativas e outras mais evasivas e otimistas:

De várias maneiras, a canção, especialmente quando ouvida imediatamente após "Essa é pra tocar no rádio", incorpora como "Refazenda" pode atrair o espírito revolucionário e em seguida desviá-lo com sons animados, sonhadores e brilhantes, além de giros de frase marcantes. Se "Essa é pra tocar" mergulha o ouvinte em uma corrente tempestuosa, "Ê, povo, ê" os resgata para a superfície, permitindo que flutuem alegremente pelas ondas (HERTZMAN, 47: 88).

## 8- Retiros Espirituais

Música “ideológica” do álbum, de acordo com Gil, ao contrário das três faixas que a precedem é uma canção de melodia com melodia que se desenvolve e com pouca repetição, guardando mais semelhança neste sentido com “Pai e mãe”. O Ovation aparece com destaque, em um dos mais sofisticados acompanhamentos de violão já escritos por Gil. Há, como em “Refazenda”, arpejos dissonantes e que causam um ligeiro estranhamento em alguns trechos. Flauta e cordas da orquestra pontuam e fazem intervenções construindo uma dinâmica e uma sonoridade que lembram alguns momentos do tropicalismo intenso, como “Baby”.

Gil mergulha no interior da mente agora, olha para dentro. O retiro espiritual é descrito como uma forma de estar, de olhar, de perceber e de refletir. O desenho melódico da canção traz ora a sensação de afastamento, ora de aproximação, como se gravitasse com leveza em torno de algo. A letra se coloca como uma esfinge de dupla face (“os dois lados de minha equação”), a ambivalência adotada como estilo e como forma de olhar o mundo exterior e interior. A canção “ideológica” dá continuidade a “Oriente”, do disco *Expresso 2222*, em uma trilha que Gil seguiria em muitas outras canções espiritualizadas e recheada de temas trabalhados no pensamento e na religiosidade oriental e de origem afro-brasileira (“Meditação”, “Esotérico”, “Umeboshi”, “Preciso aprender a só ser”, etc). Charles Perrone (1989: 145) ressaltou a diversidade de perspectivas presente na forma como Gil abraça tais temáticas, o que reflete a variedade de fontes que o inspiravam em sua abordagem sempre sincrética:

As músicas de Gil representam várias configurações do equilíbrio psíquico e espiritual ideal. Em várias composições, ele trabalha com a dualidade junguiana

de animus-anima, os conjuntos de características masculinas e femininas arquetípicas que, com outros arquétipos, formam o inconsciente e afetam o comportamento.

Em depoimento a Carlos Rennó, Gil (2022: 413) considerou “Retiros espirituais” sua “obra-prima” entre as canções que abordam esse universo temático e, analisando própria criação, citou uma série de conceitos orientais:

“Retiros espirituais” lança um olhar singelo, simplório, sobre a questão filosófica do ser e não ser; sobre o paradoxo do princípio da incerteza, do que é e não é. É uma das minhas músicas sobre o wu wei, a ação-não ação, a ideia de superação e alcance do ser, onde tudo é; sobre o fato de que o pensamento consciente, sob a égide da volição, ainda é o que se chamaria o estágio zen, o satori, o samadhi, o sat ananda indiano, onde arqueiro, arco e alvo se confundem e sujeito, ato e objeto são uma só coisa.

Nos versos da canção, chama atenção o paralelo entre o substantivo retiro e o verbo retirar, comportando dois sentidos diferentes que, entretanto, acabam se interpolando. Podemos ler o verso “Retirar tudo que eu disse” na chave da redenção pelo pecado da intelectualidade e a escolha (diga-se de passagem, impossível para um compositor) do não falar, do “retenciar”. O retiro espiritual é também o ato de se retirar da linha de combate rumo ao interior, do país ou de si mesmo. A citação à tela de TV e à Barbarella trazem novamente à baila a referência à massificação e à indústria cultural. A aparente “justaposição de nonsenses” do verso “Barbara, bela, tela de TV” é comentada pelos versos seguintes: “Você há de achar gozado/ Barbarella dita assim dessa maneira/ Brincadeira sem nexo”. A brincadeira aqui é entre o sentido e o som. Ao fazer uma espécie de parênteses para comentar, Gil estabelece um diálogo com o ouvinte, mas não oferece qualquer interpretação ou resposta fácil, apenas uma pista enigmática: “Eu diria mais/ tudo não passa/ Dos espirituais sinais/ iniciais desta canção”. Estes podem ser a melodia de introdução da faixa tocada no violão ou algo menos concreto, como o percurso que levou à composição ou, mesmo, alguma outra coisa de sentido mais intrincado.

Para Charles Perrone (1989: 49), a canção pode ser entendida, em parte, como uma livre exploração da questão da dualidade entre razão e espírito:

À medida que a música se desenvolve, cria-se uma tensão entre os pólos de organização lógica (intelecto, clareza, a função comunicativa da linguagem) e disjunção ilógica (intuição, irracionalidade, a função poética da linguagem). (...) No entanto, a letra autoconsciente se declara indiretamente “louca” pelos padrões pragmáticos. À medida que o cantor tenta articular a importância do

que descobriu, ocorre uma quebra da lógica cartesiana. Nas primeiras duas linhas do refrão, a convicção do cantor parece vacilar, uma vacilação enfatizada pelo fato de que o clímax melódico e o ataque musical mais intenso ocorrem neste ponto. Na primeira estrofe, a voz já havia implicado a estranheza e desvio linguístico das palavras. A destruição referida na segunda parte certamente engloba a lógica e linearidade da própria letra da música, e a questão de resolver uma equação incomum complica ainda mais o problema da compreensão. Assim, a letra, com suas tentativas de relacionar o inefável, possui várias qualidades da poesia mística. A busca que Gil expressa através desta canção não é, na tradição de poetas místicos cristãos como São João da Cruz, uma busca supraracional por uma divindade transcendente ou imanente. O foco não pragmático do cantor está na paz interior e serenidade, que também são expressas de forma abstrata em tons vocais.

A citação a “Banho de lua”, canção gravada pelos Mutantes, é uma revisita à fase tropicalista, mas já dentro de uma releitura, espiritualizada, mística. O retiro espiritual não está condicionado, portanto, ao abandono do que foi realizado até ali, mas há uma certa reconfiguração. Se a versão dos Mutantes para a música do italiano Bruno De Filippi bebia na sonoridade da Jovem Guarda, injetando uma distorção que colocava rebeldia e radicalidade na canção, Gil leva os versos em uma direção onírica. Quando ele canta “É tão bom sonhar contigo, oh...” o violão entra em primeiro plano com mais um arpejo dissonante que causa certa estranheza e perfaz uma zona de tensionamento gravitando em torno do acorde dominante. Estamos entrando em outro território, não mais a limpidez dos sinais iniciais, e, sim, uma sequência de notas dissonantes que parecem se refletir em espelhos sob os efeitos de pedal no som do violão. O tropicalismo teria sido apenas um sonho, um delírio? O sonho de fato acabou, como Gil cantou em 1972? O que ele encontrou ao despertar?

A canção recupera estabilidade quando Gil pronuncia a última palavra do verso “luar tão cândido”, repousando no acorde da tônica. Assim, dos sinais iniciais até a chegada à candura decorre todo um trajeto narrativo musical que percorre diferentes zonas. Dentro dele, Gil exalta seus retiros espirituais, lança mão de nonsenses sonoros, retira tudo o que disse, mas, ao fim, atinge a tranquilidade. Em certo sentido, assim como “Meditação”, do mesmo álbum, a canção parece se inspirar, de certa maneira, na dinâmica de um processo meditativo, dentro do qual pensamentos, palavras e imagens aparecem e se esvaem sem causar impacto, apenas transcorrendo sem prolongamentos ou vínculos. São versos passageiros sem significados claros, que parecem funcionar mais como fluxos de palavras e imagens. Isso não quer dizer que Gil não tenha formulado ideias na concepção da canção, mas o seu resultado final parece

evocar o fluxo de ideias que surge na cabeça de alguém quando senta para meditar. A canção parece evocar a “paz doméstica de Gilberto Gil”, sobra a qual Ana Maria Bahiana fala, uma fase nova em que o compositor prefere se colocar como uma equação de dois lados, talvez indecifrável, do que como um produto artístico acabado. Prefere construir e reconstruir continuamente o próprio estilo do que se acomodar em alguma fórmula. A aventura pop continua, agora com outras perspectivas e posicionamentos.

## 9- O Rouxinol

Mais uma canção que brinca com os nonsenses e, particularmente, com uma determinada forma de surrealismo de tons lisérgicos. É difícil determinar seu gênero ou o ritmo, parece uma espécie de rithym and blues, em estilo que lembra canções da safra gravada em 1971, no disco londrino. Gil fez diversas canções, como “Nega”, “Volkswagen blues” e “Crazy pop rock” com variações de uma batida de violão que traz algo de Hendrix, mas mantém um certo sotaque brasileiro. Não por acaso, sua gravação de “Up from the skies”, de Hendrix, é calcada nessa levada. A presença de uma canção em estilo londrino mostra, também, a permanência do elemento pop rock em sua canção, embora agora com muito menos espaço do que antes. É a única canção do álbum, no qual ele aparece de forma mais clara.

A canção se autodefine como “um rock diferente, um rock do oriente”, refletindo a tendência de “orientalização do ocidente” descrita por Colin Campbell. Se a levada é a do violão de rock, muito inspirada em Jorge Bem, mas com um estilo próprio, a harmonia é inteiramente surpreendente, extrapolando as convenções do rock em um encadeamento interrupto de acordes, cuja execução é virtuosística. As trocas de acordes acontecem praticamente a cada sílaba cantada, em uma dinâmica que lembra um pouco a do Gipsy Jazz de Django. A melodia vai percorrendo caminhos livres, em um voo sem lugar para aterrar. Quando Gil canta o verso “Foi um rouxinol” pela segunda vez, o violão acompanha a repetição da última sílaba (“rouxinó-ó-ó-ol”) com uma estranha progressão de quatro acordes maiores que avança por tons inteiros, de lá até mi bemol, uma sequência de sonoridade bem estranha, que está fora de qualquer escala usada tradicionalmente na canção popular brasileira e possui uma sonoridade vagamente oriental. Gil e Frederica fazem um belo

dueto.

Na interpretação mais instigante, a canção que escutamos é a mesma que o rouxinol canta para o narrador da canção. A mistura de psicodelia com elementos orientais marcou a cultura hippie e foi explorada notavelmente em álbuns dos Beatles como *Magical Mystery Tour* e o já citado Sgt. Peppers. Gravar “O rouxinol” oito anos após o disco lapidar do grupo de Liverpool e quatro após Lennon ter anunciado o fim do sonho, não deixava de soar como uma reiteração e, também, uma revisita ao ideário dos anos 60, que permanecia vivo em parte da juventude de cabeça aberta brasileira. É uma reafirmação do compromisso com a contracultura e, assim, como a canção “Refazenda” uma diálogo com as novas linguagens jovens e as novas formas poéticas que estavam sendo desenvolvidas no Brasil. Gil e Mautner se conheceram em Londres, durante o exílio e ficaram mais próximos durante as gravações do filme “O demiurgo”. Juntos, os dois mergulharam profundamente no mundo do rock e da lisergia. Foram parceiros de aventura e em composições, como “Three mushrooms” e “Babylon”. “O rouxinol” foi composta já no Brasil, anos após a volta. Mautner escreveu a letra e Gil musicou. A gravação revisita a sonoridade do álbum de 1971,.

Por motivos óbvios, pássaros são temas de músicas em diversas culturas e há muito tempo. De “El condor passa” a “Blackbird”, passando por “Asa Branca”, “Assum Preto”, “Sabiá” e tantos outros. Mautner declarou, em entrevista a Chris Fuscaldo, que o rouxinol é o “símbolo permanente da alegria, da ressurreição e do mistério”. Além disso, o pássaro da canção toca rock, um rock do oriente. É, portanto, mais uma expressão do encontro dos temas presentes em Refazenda, os elementos da natureza, o misticismo e os resquícios do pop. Se Mautner não foi um tropicalista de primeira hora, ele foi um dos artistas que posteriormente mais se identificaram com o movimento. Suas canções e reflexões são parte importante do tropicalismo extenso, sendo um defensor da ideia de “amalgama”, correlata à de “sincretismo”, pensado por Caetano como uma das tônicas do tropicalismo. “Rouxinol” é uma canção pós-tropicalista, no sentido de que já deriva da experiência londrina, do exílio e na imersão no mundo pop e da contracultura.

## **10- Lamento Sertanejo**

Faixa do álbum que se tornaria mais célebre e venerada com os anos, “Lamento sertanejo” tem letra de Gil sobre uma melodia preexistente de Dominginhos. Inicialmente, a música era um xote instrumental em um andamento mais ligeiro. Na versão cantada, ela se tornaria uma toada lenta, desacelerada. O título foi proposto pelo próprio Dominginhos. A canção fala sobre um retirante que migra do nordeste, mas mantém muitos dos seus traços de origem, vivendo quase contrariado na cidade grande. A letra remete a imagens vistas e a momentos vivenciados por Gil em sua infância.

Essa canção possui o traço da minha identificação pessoal com o retirante, eu mesmo tendo sido um pouco retirante, um semirretirante. Quando, a cada verão, eu vinha de 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 intensificam 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 que eu vivenciei durante a infância e que seria uma ponte de identificação minha com os retirantes. Quando ouvia as narrativas do drama das viagens, eu sabia do que é que se tratava aquilo, eu tinha vivido aquilo em pequenas doses, sabia do seu significado, da saudade que batia da terra natal já durante a viagem, dos sofrimentos; via muitos tropeiros que iam buscar mercadoria nos lugares distantes; os viajantes que se empoleiravam nos caminhões, dormindo nas camas de redes armadas embaixo das carrocerias. Tudo isso eram paisagens próximas e cenários de vivências minhas e de pessoas muito próximas (GIL; RENNÓ, 2022: 322).

Assim como em “Retiros espirituais” e em “Ela”, a canção tem uma introdução ao violão (agora um violão de nylon convencional), mas aqui em uma dinâmica com o baixo elétrico (que se destaca no arranjo, dando um sentido de gravidade e peso à canção) e a sanfona, que está quase sempre ao fundo, ora solando, ora apenas acompanhando. As linhas, em geral, descendentes do baixo e as frases sentimentais da sanfona dão o sentido de lamento à canção. O crítico musical Alex Ross (2010) analisou em um inspirado ensaio algumas linhas de baixo descendentes que se repetem ao longo da história da música ocidental, da música barroca ao pop mais atual, passando pelo blues e diversos outros gêneros, escolas e épocas. Algumas dessas ideias musicais têm nomes conhecidos, como *chacona e basso lamento*, conservando em comum o fato de trazerem essa sensação de peso e, sobretudo, de saudade.

O acompanhamento de Dominginhos efetiva a outra parte da paisagem emocional que é evocada na canção: o choro na região aguda. Essa dinâmica remonta, como pontua Ross, a uma espécie de canto que ele nomeia como

*lamento folclórico*, um espécie de *tópos* presente em diversas tradições musicais ancestrais:

A música de abatimento e tristeza, em especial, é difícil de não ser identificada. Quando alguém chora, em geral faz um ruído que desliza para baixo, depois salta para um tom ainda mais alto, para em seguida descer novamente. Não surpreende que algo semelhante aconteça nos lamentos musicais de todo o mundo. Aquelas figuras em queda gradual sugerem não somente os sons que emitimos quando sofremos, mas também o descaimento compassivo de nosso rosto e ombros. Num sentido mais amplo, elas implicam uma descida espiritual, até mesmo uma viagem ao mundo subterrâneo (ROSS, 2010: 44).

Ao mesmo tempo, intensificando, os lamentos ajudam a purgar o sofrimento, seriam uma espécie de passagem ou de auxílio para se chegar um estado mental de superação, ao menos parcial e de aceitação de uma perda, conferindo “forma ao caos interior”. Na música brasileira, há diversos exemplos de lamentos, desde o “Lamento no morro”, de Pixinguinha com letra de Vinícius, até o “Lamento de Exu”, peça que encerra os *Afro Sambas*, com um baixo descendente bastante expressivo.

Em “Lamento sertanejo”, os contornos melódicos sugerem um estado de distanciamento e saudade quando o sujeito fala sobre o seu sertão de origem. As linhas descendentes e, às vezes, ascendentes de baixo e sanfona evocam estados psicológicos, enquanto a letra convida o ouvinte a uma espécie de mergulho nas lembranças do personagem principal. Este pode ser visto como o migrante quase em estado bruto, um homem rude do sertão que não consegue se adaptar à cidade e vive em um constante exílio da sua terra. Podemos vê-lo, porém, de outra forma: como não exatamente um sujeito, mas uma espécie de arquétipo que resiste em algum lugar da psiquê de todo migrante, inclusive do próprio Gil. Se a canção “Refazenda” aponta para uma possibilidade utópica do rural moderno alternativo da Guariroba e “Jeca total” se permite enxergar em uma certa parcela da indústria cultural uma força que leva informação emancipatória para o Brasil profundo, “Lamento sertanejo” é a canção que fala sobre a realidade trágica da migração e, também, em outra chave da urbanização do sertão. Desta forma, se o eu-lírico da canção não foi de fato até a cidade, a cidade pode ter vindo até ele. De toda maneira, Gil fala sobretudo a respeito de um sujeito, ou de toda uma população, apartados dos hábitos, costumes e coisas que constituem sua identidade e estrutura.

Podemos, portanto, ler “Lamento sertanejo” como, talvez, a canção que

mais se distancia do tropicalismo no álbum, pois, nela, urbanização e modernização estão em um choque praticamente irremediável com a subjetividade do homem rural. A cidade – seja através da migração do sertanejo ou da urbanização do sertão, da caatinga e do cerrado – aparece aqui como realidade que impõe o desarraigamento de toda uma população. Desta forma, caso aceitemos tal interpretação entre outras possíveis, e se buscarmos um sentido de unidade e linearidade em *Refazenda*, é com o lamento que Gil coloca a última palavra a respeito do tema no álbum. Contudo, o mundo rural antigo e sua memória permanecem vivos na memória e no canto desse homem sertanejo. Gil não procura nunca uma autenticidade perdida. Ao mesmo tempo, a canção alerta para o risco da perda, mas exalta a força do mundo sertanejo através de sua cultura que resiste. Situando-se sempre na ambivalência, Gil faz de seu lamento, também uma exaltação e do sujeito desarraigado o detentor dos hábitos e tradições sertanejos. Em um plano existencial, podemos ver Dominginhos e o próprio Gil como esses dois migrantes ao mesmo tempo apartados e próximos de sua origem, que segue sendo constantemente revisitada.

Enquanto o regime autoritário impulsionava a ocupação predatória da Amazônia e abria estradas absurdas na floresta, o questionamento mais radical dos ideais de progresso – já presente embrionariamente em “Lunik 9” – tornava-se inevitável. O reingresso de Gil pelo rural anuncia seu interesse pela ecologia e pelo ativismo ambiental – ele se filiaria ao Partido Verde na década seguinte – e inaugura um novo viés crítico em sua obra, que, como notou Perrone, passa a manifestar um “dialética sutil entre o ecológico e o tecnológico”.

## **11- Meditação**

Gil fecha o disco com mais uma canção que, segundo a sua definição, poderia ser chamada de “ideológica” e que faz par com “Retiros espirituais” no álbum. “Meditação” foi a faixa que mais custou a ser feita e, ainda assim, é a mais breve de *Refazenda*. Na forma, a canção lembra mais “Oriente”, com uma linha melódica de sabor vagamente oriental e bastante incomum na canção popular. O violão *Ovation* faz um desenho combinando harmonia e melodia, acompanhando o canto de Gil. No início e no fim notas aparentemente desconexas soam solitárias, dando uma sensação de esvaziamento e enfatizando

o silêncio. A primeira estrofe da canção fala sobre a (aparente) oposição entre interior e exterior, entre a perspectiva subjetiva e a realidade: “Dentro de si mesmo/ mesmo que lá fora/ Fora de si mesmo/ mesmo que distante/ E assim por diante/ De si mesmo/ Ad infinitum”. Trata-se, realmente, de uma descrição/ evocação do estado meditativo, como assegura Gil:

Havia um compromisso com os espaços das frases sonoras: eu não podia escrever o que quisesse (para construir a letra de uma música que já está feita, a gente já parte com esse dado limitador - não no sentido qualitativo, de expressão, mas no quantitativo). Por isso eu precisava de instrumentos muito precisos que me levassem aos lugares onde as palavras estivessem; de anzóis muitos afiados e linhas de comprimento muito bem medido para poder fazer a pescaria das palavras que expressariam numa suma o que eu sentia. E precisava da confirmação temporal do significado da meditação - de que ela trouxesse para o sujeito, que era eu, a sensação que a palavra meditação traz, de escorrer no tempo (GIL, RENNÓ, 2022: 203).

Talvez não seja muito prudente, mas é tentador ler tais versos também como uma forma de falar sobre os mundos rural e urbano. No fim das contas, um também integra o outro. A cidade está (cada vez mais) no sertão e o sertão permanece na cidade (como comida, como força de trabalho, como cultura). É fundamental, diríamos hoje, que essa relação faça parte de um ciclo sustentável, para que a cidade não engula o campo ou para que, no território da cultura, um desejo regressivo de autenticidade não bloqueie os aportes positivos que vêm de fora.

Após a última estrofe (“Tudo de si mesmo/ Mesmo que pra nada/ Nada pra si mesmo/ Mesmo porque tudo/ Sempre acaba sendo/ O que era de se esperar”) e canção – e o álbum – acaba com uma sequência de quatro notas entremeadas por longas pausas, alternando graves a agudos, sem contudo, apontar para nenhuma melodia cantada. São notas soltas que apontam para diferentes polaridades e regiões sonoras. Podemos ver nelas, novamente, a representação dos opostos e da ambivalência: grave/ agudo; masculino/ feminino; *yin e yang*. O encerramento é, ainda, o logro da determinação de redenção pelo pecado da intelectualidade. O álbum termina com o desaguar da canção no puro som, sem discurso melódico, sem convenção, sem linearidade dramática, apenas quatro notas ressoando. Notas que surgem e passam como pensamentos e sensações: música e meditação se confundem. Se o álbum abre com uma declaração de amor à música-musa-única, ele se encerra no puro som. E assim está consumado o retorno de Gil à origem, ao estágio em que surge o

desejo de se tornar um “musgueiro”, ao fascínio com as notas, ou talvez a um momento ainda anterior a este, ao primeiro encanto com o som, de onde tudo mais viria.

## 6. Considerações finais

Como pudemos ver, a relação de Gil com o tropicalismo ao longo da primeira metade da década de 70 comportou continuidades, reiteraões, reelaboraões e mudanças de abordagem. Em *Refazenda*, essa dinâmica híbrida e ambivalente se faz bastante presente em boa parte das canções. É sempre bom lembrar que, em 1975, o movimento estava muito longe de desfrutar de um lugar canônico na cultura brasileira, como hoje. Muito se escreveu no calor do momento, mas nos anos seguinte, era difícil ainda dimensionar tanto o impacto, quanto o que ficaria do tropicalismo. Nas entrevistas concedidas a partir de sua volta ao Brasil, Gil tratou o movimento como uma aventura, uma período de grandes descobertas, mas, também, como um trauma. A experiência virou sua vida de pernas pro ar: levou-o ao estrelato, à prisão e ao exílio, em um curto espaço de menos de dois anos. Foi uma breve, extrema e memorável epopéia. Como diria Paulinho da Viola, tudo se transformou. Uma das palavras chaves para compreender *Refazenda* é, portanto, “renovação”, como notou Charles Perrone (1989):

Um neologismo que combina a ideia de uma nova fazenda ou plantação (fazenda) com um sentido de renovação ativa baseado na forma latina do gerúndio; o título pode ser adequadamente renderizado como 'refazendendo'. A ideia de renovação artística do ser é central para esta coleção de músicas.

Muitas das canções feitas por Gil nos anos 70 mantém dois traços fundamentais do tropicalismo: a assimilação e o sincretismo. O primeiro caracterizaria o “tropicalismo extenso”, de acordo com Luiz Tatit, o procedimento que perpetua o gesto tropicalista ao longo dos anos. O segundo, o caráter sincrético do movimento, seria, como notou Caetano Veloso, um dos elementos distintivos da abordagem tropicalista. Em *Refazenda*, Gil segue assimilando referências diversificadas, combinadas de forma eminentemente sincrética no álbum. Há ecos de Gonzagão, Jorge Ben, Miles Davis e do ideário contracultural orientalizado que se tornou bastante popular na época. Tudo isso é combinado de forma meticulosa e criteriosa.

Se Gil se dizia afastado da estética tropicalista no período em que gravou *Refazenda*, as operações básicas concebidas pelo movimento foram internalizadas e incorporadas em sua forma de pensar em compor. Os procedimentos principais

do tropicalismo se tornariam pontos cardeais do estilo que Gil seguiria construindo ao longo da década de 70 e dali em diante. Por outro lado, o seu caldeirão em *Refazenda* conta com menos ingredientes e a mistura é mais cuidadosa. Salvo exceções, como “Essa é pra tocar no rádio”, Gil já não busca o atrito e o confronto, mas a ambiguidade, o deslizar entre uma coisa e outra para chegar a uma terceira e nova, um *blend*, uma fusão, uma síntese. *Refazenda* aponta nessa direção e parece inaugurar, assim, um novo ciclo na trajetória do compositor. Nos anos seguintes, os outros álbuns da trilogia *Rê*, *Refavela* (1977) e *Realce* (1979), assimilariam novas sonoridades e temáticas, sacramentando uma fase de exploração sonora, procura por alicerces estéticos e existenciais e aprimoramento do estilo. Sempre ambíguo, Gil parece pretender, como cantou em “Retiros espirituais”, manter-se ao mesmo tempo mutante e cultivar uma marca pessoal inimitável e constante. Os dois elementos comporiam aquilo que, com base nas reflexões de Susan Sontag, poderíamos chamar de um estilo singular de Gil.

*Refazenda* é um álbum que trabalha com temas que, de alguma forma, acabam se conectando e refletindo. É, como já pontuado, um disco sobre a dinâmica entre interiores e exteriores, seja do ser ou do país. Em suas canções, reaparecem certos assuntos já abordados nas obras associadas ao tropicalismo intenso, mas agora ganham miradas diferentes. Por exemplo, os efeitos da explosão da massificação no Brasil ou as diferenças entre pessoas mais velhas conservadoras e jovens sintonizados nas transformações da época. Enfocando o primeiro tema, em “Essa é pra tocar no rádio” e “Jeca total”, Gil oferece diferentes pontos de vista sobre o impacto da indústria cultural no público, sem oferecer respostas fáceis. A comunicação de massa pode ser emancipatória ao fazer com que *Gabriela* de Jorge Amado chegue em forma de novela aos mais simples espectadores. Ao mesmo tempo, pode ser redutora quando constrange o artista a apresentar uma canção voltada apenas e tão somente para o sucesso e para o impacto imediato.

Há no álbum, acredito, uma crescente intuição de que, como diria Caetano, ali no Brasil dos anos 70, a força da grana erguia e destruía coisas belas. Gil demonstra, como vimos, uma preocupação com aquilo que pode ser destruído. Se o canto do povo é resistência e redenção em “Ê, povo, ê”, o lamento do sertanejo apartado interna ou externamente do seu habitat dá pistas sobre uma desconfiança a respeito das rápidas transformações pelas quais o país e seu interior passavam.

Se o tropicalismo trazia, às vezes à título de provocação, um certo entusiasmo a respeito do poder disruptivo e, quiçá, emancipatório da aceleração do processo de modernização no país – o que envolvia, entre outras coisas, a urbanização e a massificação – o Gil de *Refazenda*, bem como o Caetano de “Um índio”, já é bem mais reticente. A questão muda de figura com a percepção dos riscos que o processo de evolução tecnológica traz e com uma certa tomada de consciência dos danos ambientais e socioculturais do paradigma de desenvolvimento e progresso adotado.

Diante disso, argumento que Gil propõe, mesmo que difusamente e sem expor uma argumentação mais linear, em *Refazenda*, uma possibilidade de Brasil que concilia o mundo rural originário (ou “pastoril”, nas suas palavras) e as conquistas da modernidade como resistência a um projeto de desenvolvimento, progresso e modernização predatório e indiferente às tradições e manifestações culturais populares. Um país no qual o abacateiro, signo desse mundo agrário ancestral, e o homem cosmopolita possam conversar e trocar saberes. A ideia de refazenda pode ser vista como uma alternativa à cidade, o projeto de construção de uma fazenda modelo musical, conceitual, mas também, concreta, apontando para o futuro.

Se, como notou Pedro Duarte, o movimento tropicalista trazia em seu bojo uma “forma explícita de reflexão sobre o país”, em *Refazenda*, a reflexão se encontra mais implícita e velada. O próprio processo reflexivo parece ser mais intuitivo e exploratório ao invés de seguir alguma espécie de programa, como era típico das vanguardas e foi um dos traços do tropicalismo intenso. Os pseudo-manifestos, tanto em *Refazenda*, quanto em *Joia* e *Qualquer coisa*, de Caetano, são, em certa medida, brincadeiras com aqueles que demandavam novos programas e movimentos, mas também demonstram sintonia com uma forma de pensar mais, digamos, abstrata, poética e menos determinada pela racionalidade e por um modo discursivo tradicional. Podemos dizer que, nos anos 70, o programa político que o tropicalismo defendeu dentro do campo da cultura se confunde com o plano estético. Se não deixam de pensar o país e enxergar suas contradições, há, tanto em Gil como em Caetano, uma espécie de *poetização do discurso*, no qual o modo programático cede lugar a ideias mais soltas, propositadamente vagas, e a conceitos e ideias polissêmicas, como *refazenda* e *joia*.

A forma de reflexão sobre o Brasil que vai prevalecer, portanto, ao longo da década de 70 é uma forma muito mais intangível e aberta. Não há objetivos

claros, como o de desafiar o “bom gosto dos *universitários*”, nas palavras de Rogério Duarte, ou de retomar a linha evolutiva da canção ou, mesmo, compor um “manifesto crítico da sociedade”. Gil e Caetano estão mais preocupados com uma exploração de novas possibilidades de expressão, que só existiram, em boa medida, graças à conquistas libertárias tropicalistas. É evidente que essa indeterminação e ambiguidade nas canções, nos textos e nos depoimentos era, também, uma estratégia de defesa para lidar tanto com a censura quanto com a sempre presente possibilidade de violência e de prisão. Em *Refazenda*, Gil está na sua marcha para se tornar “algo incompreensível”. É, talvez, o seu momento mais estético, entretanto, isso não exclui a presença do político, como portuaria 13 anos depois o seu texto com Antônio Risério. Já, portanto, desde 1975 – ou mesmo antes disso – as duas coisas andam juntas e se reforçam. Afinal, um artista pode pensar em sua obra questões sociais, raciais, culturais através de prismas originais e dentro de linguagens que ultrapassam o discurso racional objetivo. E, da mesma forma, um político que conte com sensibilidade estética, que tenha abertas a cabeça e as “portas da percepção” se apresenta como uma figura renovadora e subversiva dentro de uma ordem tecnocrática e pouco imaginativa. Ao longo dos anos, Gil trafegaria nessas duas direções, mas sempre com o político e o estético aliados, estabelecendo diversas formas de agenciamentos em suas canções, declarações e tomadas de posição.

Se o movimento tropicalista eclodiu em um período de grande politização do campo cultural, *Refazenda* e outras obras dos anos 70 podem ser vistos como obras de um momento de *poetização da política*, de desenvolvimento de uma estética de si e de uma politização do cotidiano. Se, como assinalou Crozier, a política permeia a vida em todas as suas dimensões, tudo o que o artista, sobretudo quando é uma figura pública tão notória, é político. Gilberto Gil é, desta maneira, um anti-platonista orgânico quando nega sistematicamente a oposição entre estética e política. Ele pode variar de posicionamento dentro das zonas de indeterminação tão bem notadas por Cássia Lopes, mas sua política será sempre estética, bem como sua estética, sua poética e política. Mesmo falando sobre os pais, Gil abordará temas da ordem do dia: discussões sobre família, machismo e transformações na esfera dos costumes.

A conjunção entre poético e político se encaixa, de forma mais ampla, dentro de uma procura por um senso de *unidade*, manifestado por Gil em sua entrevista para o *Bondinho*. Não ser dividido é, também, não se compartimentar.

Estar inteiro, assumindo a própria indeterminação, mas recusando as posições socialmente demarcadas. Trata-se de uma perspectiva que também ecoava o ideário do período.

Se o tropicalismo mostrou o Brasil através das suas contradições sobrepostas, revelando um retrato de país saturado e distorcido, porém, provavelmente, mais real, pois pretendia assimilar ao invés de filtrar, em *Refazenda* Gil procurava, também, a unidade no plano pessoal e artístico, também sem excluir contradições, transitando entre pólos livremente, reunindo todos os lados de sua equação, sem querer resolvê-las definitivamente. Não há mais a ênfase das diferenças, mas, sim, a possibilidade de equalizá-las dentro de uma unidade que é múltipla e, ao mesmo tempo, íntegra. Simultaneamente masculino e feminino, filho e preceptor dos pais, político e poeta, caatingueiro e pop. Não um hoje e outro amanhã, não a compartimentação, mas os diferentes lados da personalidade presentes ao mesmo tempo, combinados de diversas maneiras, gerando novas respostas para a equação do ser. Os alvos são a normatividade, as restrições à liberdade do sujeito em nome da fidelidade a qualquer dogma, seja ideológico, religioso ou de outra origem. O próprio tropicalismo é afastado por Gil, pelo menos sua manifestação como movimento, antes de se tornar uma camisa de força. Aquele tropicalista que, com sua barbicha algo debochada, foi comparado à figura do diabo por reacionários em 1968, agora assumia uma forma zen, como na pose em posição de lótus na capa do álbum. Em certo sentido, a única forma de seguir sendo tropicalista é não o ser, pelo menos esteticamente, pois a cristalização de um estilo seria por si só avessa ao contínuo de assimilações que caracteriza o movimento sincrético e antropofágico.

Se comporta as *células* da musicalidade caatingueira e ressoa em diversos momentos Gonzagão, *Refazenda* reúne componentes nacionais e internacionais para formar uma plantação diversificada sobre terra fértil. Como diz o manifesto escrito por Gil: “renda tecida com fios de terra, água, aço, eletricidade”. A continuidade do processo de modernização da música popular, seguindo a lição de João Gilberto, potencializando o seu rendado original com materiais novíssimos, mas, também, com os elementos naturais (terra e água). As rendas seriam tecidas ainda com “raios laser, ectoplasma ou algo ainda mais sutil/ ou algo mais denso/ou apenas mais útil/ renda tecida de lendas para a construção de tendas”. A tecnologia de ponta do laser e a ideia esotérica do ectoplasma, duas forças desmaterializadas, impalpáveis. O jogo é sempre o de assimilar novos elementos

que poderiam ser vistos como contrapostos ou antagônicos, fazendo com que coexistam dentro de uma disposição vital abrangente, que aposta na expansão dos horizontes do sujeito, da canção e, até mesmo, de um projeto de país. As convenções estão em jogo aqui, não exatamente para negá-las por completo, mas para movê-las de seu lugar original, desterritorializá-las.

A renda aparece como manifestação de um saber tradicional popular dotado, ao mesmo tempo, de utilidade e de valor artístico. Tomando a parte pelo todo, podemos vê-la como metonímia da própria cultura popular ou, ainda, como representação metafórica da música popular. A renda feita de lendas remete novamente aos saberes ancestrais, às antigas narrativas e cantos. As tendas construídas de rendas feitas de lendas podem ser vistas como um abrigo, mas a tenda pode ser também a do circo ou a do show. Os versos reforçam o projeto de unir saberes tradicionais e tecnológicos. Se no tropicalismo esses encontros entre ancestral e moderno refletiam o Brasil em transe do final dos anos 60, agora a ideia é transmutada e adaptada para o esboço, as linhas mestras, de um projeto político e cultural. São ideias que encontraremos anos depois na base da concepção dos Pontos de Cultura, que Gil elabora quando Ministro da Cultura.

Foi exatamente o que eu fiz no Ministério: propus discutir a questão cultural no Brasil, (...), no início até mais para provocar a discussão do que para se estabelecerem como ações perenes; estavam ali como uma dimensão experimental: Pontos de Cultura, as ações do campo da diversidade cultural, a extensão do conceito de patrimônio material para patrimônio imaterial, todas essas coisas estavam e estão ainda em plano bastante experimental no Brasil e no mundo. São visões, concepções, leituras da vida cultural muito recentes, muito novas, provocadas pela complexidade da globalização, pelo aperto, pela ameaça ao conceito da identidade, esse risco muito alto com a alta alavancagem (risos) da vida contemporânea pondo em risco todas essas coisas, a demanda por uma ecologia dos saberes, dos pensares, como diz o professor Boaventura [de Souza Santos], essa necessidade de uma visão holística. Quer dizer, todas essas coisas eram fragmentos de conhecimento que eu tinha, de informação de conhecimento e de adesão – também aí um pouco no plano ideológico, um pouco de ideologia, também nesse sentido, filosofia, conhecimento e ideologia que me levaram a dizer: “bom, eu posso tentar contribuir, fazer alguma coisa, chamar o pessoal, convocar (GIL, 2009: 189).

Podemos delinear, portanto, um certo percurso reflexivo entre as primeiras reflexões do tropicalismo e a visão que Gil emprega no MINC mais de três décadas depois. É em *Refazenda* que uma mudança de perspectiva eclode, a visão de que na aldeia global e no contexto sociopolítico brasileiro do período há uma relação de forças muito desigual que ameaça todo o seu mundo de origem. Não apenas o mundo dos saberes e culturas tradicionais, mas também o próprio

lado emancipatório da indústria cultural, agora submetida ao reducionismo do sucesso rápido. *Refazenda* inaugura uma preocupação que será central na carreira de Gil dali por diante e, também, em sua gestão à frente do Ministério da Cultura. Se ali em 1975, esta se dava mais por intuição e por observação da realidade do período, Gil encontraria interlocutores teóricos e companheiros de viagem, refinando sua visão e concebendo projetos voltados para a preservação dos patrimônios imateriais do Brasil, mas sempre longe da tentação dos purismos ou do “colonialismo do folclore”, como disse Glauber em sua crítica sobre *Refazenda*.

*Refazenda* marca, por assim dizer, uma nova etapa, um novo ciclo na obra e na trajetória do pensamento de Gil. Após o fim do sonho, começava um momento de (re) construção da realidade, a formação de uma perspectiva sobre a *ecologia dos saberes* do Brasil. Se Gil não elabora ou subscreve, propriamente, um projeto de país, ele se insere como pensador no campo da cultura, que, na sua visão, encontra-se conectado com outras áreas como a ecologia, a economia e a ciência. É deveras interessante que o início desse novo percurso-vida se dê em um momento de aparente afastamento das discussões políticas, dos posicionamentos críticos, e de um suposto distanciamento em relação aos modos discursivos mais incisivos. Gil esboça suas ideias primeiro em sua obra musical, para depois estendê-las, no final da década seguinte, para a política. Antes disso, porém, em 1987, ele cria, ao lado de Jorge Mautner, o movimento Figa Brasil, espécie de clube filosófico que discutiu, entre outros assuntos, a cultura brasileira dentro do conceito de *amalgama* de Mautner, por sua vez, muito inspirado por toda a linha interpretativa da mestiçagem, que deita raízes em Gilberto Freyre. Se é abertamente entusiasta da hoje tão combatida defesa da mestiçagem, Gil também compreende a disparidade de forças, defendendo, desde o tropicalismo, a assimilação, mas percebendo as disparidades do jogo de forças dentro da arena cultural e o poder avassalador da massificação. É neste sentido que podemos dizer que Gil se torna, a partir de *Refazenda*, uma espécie de ecologista da cultura, preocupado com a preservação, mas, também, com a livre circulação cultural, possibilitando novas assimilações e sincretismos.

Como mostrou Marc A. Hertzman, quando fez em *Refazenda*, Gil já vinha pensando há algum tempo sua negritude e a ancestralidade africana. Tanto o interesse pelos blocos afro do carnaval baiano, quanto sua parceria com Jorge Ben reverberavam esse entusiasmo. Essas questões ligadas à negritude não são

tematizadas frontalmente no álbum, mas não deixam de tangenciá-lo, uma vez que a “fazenda” no Brasil e as *plantations* nos Estados Unidos foram as arenas centrais do regime escravocrata. *Refazenda* não acionava essa relação, mas, no mesmo ano de 1975, Jorge Ben lançava, em seu hoje clássico álbum *Tábua de esmeraldas*, a canção “Zumbi”, que citava o trabalho dos negros nas plantações de algodão e café.

O disco seguinte de Gil, *Refavela*, o segundo da trilogia Re, colocaria em primeiro plano tanto as referências à cultura afro-brasileira e africana, quanto a inquietação de Gil em relação à realidade e ao destino das novas periferias que se formavam no Brasil. Inspirado pela vivência e por tudo que ouviu no Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, em Lagos, na Nigéria, Gil mudou o foco do interior do país para a favela, novamente pensando o lugar das manifestações culturais populares e de tudo aquilo que ficava de fora do acidentado processo de modernização acelerada e, ao mesmo tempo, deficitária e predatória pelo qual o Brasil passava. Gil falava de uma nova periferia orgulhosa de sua origem e de novos territórios com forte presença afro-brasileira, como o “bloco do BNH”, as “novas danças”, como o movimento Black Rio e a conexão de tudo isso com a África A refavela, batuque puro/ De samba duro de marfim/ Marfim da costa de uma Nigéria/ Miséria, roupa de cetim).

Marc. A. Hertzman (2020: 6) revela no prefácio de seu livro sobre *Refazenda* como lhe soou estranho e inusitado ver Gilberto Gil defendendo as ideias da mestiçagem e, até mesmo, endossando o mito da democracia racial em um show/palestra da Universidade de Illinois, na cidade de Urbana, nos Estados Unidos.

Enquanto as meia dúzia de músicas que ele tocou foram todas recebidas com aprovação entusiasmada, Gil passou longos períodos entre cada música falando sobre a história do Brasil. Sua narrativa começou quando colonizadores portugueses e indígenas brasileiros se reuniram para uma “festa” na praia e, em seguida, prosseguiu através de uma sucessão igualmente improvável de encontros raciais harmoniosos. Essa narrativa é familiar no Brasil e é exatamente a mesma que em outras ocasiões e contextos, Gil desafiou e criticou energicamente a noção de que a escravidão brasileira foi menos brutal do que as formas que se estabeleceram em outras partes das Américas, e que sua manifestação relativamente inofensiva deu origem a uma sociedade livre de antagonismo baseado em raça, conhecida como “democracia racial”.

Decerto, os posicionamentos de Gil passaram por reformulações e algumas vezes caíram em contradições ao longo dos quase 60 anos de jornada como figura pública. Infelizmente, não teremos condições aqui de desdobrar o tema, mas seria

interessante analisar melhor a defesa que Gil faz da ideia de mestiçagem e do sincretismo na formação e na atualidade da cultura brasileira. Uma última hipótese é a de que sua defesa de tal pressuposto é, sobretudo a partir de *Refazenda* e de *Refavela*, indissociável da noção de que é preciso haver uma espécie de ecologia preservacionista no território da cultura popular. É papel de artistas como ele salvaguardar aquilo que vem debaixo do barro do chão como matéria prima para a transmutação contínua, o princípio de atualização e inovação que rege sua música, bem como é papel do Estado desenvolver políticas públicas que valorizem, preservem e permitam o livre desenvolvimento e atualização das raízes culturais. *Refazenda* foi, desta forma, uma espécie de ponto de partida para a formação de Gil como um ecologista tanto no campo do meio ambiente, como no da cultura. Foi um reencontro com a própria memória, com a origem de sua musicalidade, com a infância “pastoril”, mas também a formação de uma perspectiva para o futuro, que só se dá com atributos e ideias que Gil traz de sua aventura pop e do tropicalismo e vai constantemente reformulando e atualizando. Desta forma, ao longo das décadas, assimilação, sincretismo, invenção e preservação se colocam como alguns dos principais pontos cardeais dos seus constantes deslocamentos.

## Referências Bibliográficas:

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN; Ed. Massangana, 2009.

ALONSO, Gustavo. O rodeio e a roça: o mistério da música sertaneja. In: LACERDA, Marcos (Org). **Coleção ensaios contemporâneos: Música**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

ALONSO, Gustavo. Tomorrow Never Knows: as influências da música dos Beatles no Brasil. **Estudos Universitários**, v.34, n. 1/2, 2017.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70, 30 anos depois**. Rio de Janeiro: 2021. (Ebook)

BARROS DE CASTRO, Maurício. **Gilberto Gil: Refavela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BLANCO, Armindo. Pixicas, pixoxos e pitos-de-saci. **O Pasquim**, 19 a 25 de novembro de 1975.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna do Rock pós-tropicalista. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza (Orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

CAMPBELL, Colin. A orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio. In: **Religião e Sociedade**, v. 18, n.º 1, Rio de Janeiro, 1997.

CAMPOS, Augusto. **O balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CAVALCANTE, Andréa Coutinho. “Gilberto Gil: da política musical às políticas culturais”. **Revista Hyperion**, n. 7, nov. 2004.

CICERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB”. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

COELHO, Frederico. A linha evolutiva de Caetano Veloso. In: DUARTE, Pedro (org.). **Objeto não identificado: Caetano Veloso 80 anos - ensaios**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

\_\_\_\_\_. Onde se vê dia, veja-se noite: crítica em tempos de contracultura. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Orgs.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016. v. 1, p. 89-102

\_\_\_\_\_. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CONY, Carlos Heitor. “Gilberto Gil: a balada do cárcere”. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 1976.

CUNHA, Eneida Leal. **A antropofagia, antes e depois**. In: OSWALD PLURAL. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DINIZ, Júlio. “Anthropophagie et Tropicalia – dévoration / dévotion”. In: **Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropophagique**. Papiers n°60. Septembre 2008. College International de Philosophie. Paris.

\_\_\_\_\_. “Contra o coro dos contentes, uma estética e política artísticas do delírio consciente – entrevista a Ricardo Machado”. REVISTA IHU ON-LINE | N° 54.

DUARTE, Pedro. **Tropicália ou Panis et circenses**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

DUNN, Christopher. **Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture**. Edição ilustrada. Chapel Hill: UNC Press Books, 2001.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê, 2000.

FIDALGO, José Roberto. Suor, Refazenda, Gil. **A Tribuna**, São Paulo, 19 de novembro de 1975a.

\_\_\_\_\_. Gil abandonou a vanguarda: Refazenda é bem melhor. **A Tribuna**, São Paulo, 12 de novembro de 1975b.

FREITAS FILHO, Armando. “Poesia participante e praia”. **Revista Serrote**, São Paulo, n. 8, p. 229-233, jul. 2011.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2010.

FUSCALDO, Chris. **Refazenda: o interior floresce na abertura da fase “Re” de Gilberto Gil**. São Paulo: Edições Sesc, 2023. Ebook.

GABEIRA, Fernando; COHN-BENDIT, Daniel. **Nós que amávamos tanto a revolução: diálogo Gabeira - Cohn Bendit**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antônio. **O poético e o político**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GIL, Gilberto; RENNÓ, Carlos. **Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

\_\_\_\_\_. O circuito (veneno ou sal de frutas Eno) no sangue. **Correio Braziliense**, Brasília, 17 de agosto de 1975 (1975b).

\_\_\_\_\_. Gilberto Gil, uma revisão. **Jornal do Brasil**, 13 de agosto de 1975 (1975a).

\_\_\_\_\_. Gil. **Correio Braziliense**, Brasília, 17 de agosto de 1975 (1975c).

\_\_\_\_\_ “Hoje ainda tem Gilberto Gil e seu novo show Refazenda lá no Marista”. **Correio Braziliense**, Brasília, 30 de agosto de 1975.

\_\_\_\_\_ Antropofagia & Tropicália. Conferência na Academia Brasileira de Letras, 14 de abril de 2022. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/textos/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

\_\_\_\_\_. “Gilberto Gil: exclusivo”. [Entrevista concedida a] Tarlis Batista. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1270, 21 ago. 1976.

GIL, Gilberto. “O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo”. **O Bondinho**, 16 de fevereiro de 1972. [Entrevista concedida a] Hamilton de Almeida. In: COHN, Sergio (org.). **Encontros – Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

GIL, Gilberto. “Entrevista com Gilberto Gil”. **Políticas Culturais em Revista**, v.2, n.1,p.187-212. Salvador, Bahia, 2009.

GIL retornando às coisas simples. Cidade de Santos, Santos, 25 de setembro de 1975.

FILHO, Claver. “Três discos, três intérpretes”. *Correio Braziliense*, Brasília, 16 de outubro de 1975.

GONÇALVES, Cleber Augusto; MELO, Victor Andrade de. **Lazer e urbanização no Brasil**: notas de uma história recente (décadas de 1950/1970). *Movimento – Revista de Educação*, vol. 15, n. 3, 2009.

GONZAGA, Luiz. Minhas músicas são protestos para que governantes olhem para o Nordeste. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 ago. 2019.

HERTZMAN, Marc A. **Refazenda**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2020.

HOJE é dia de Gil. *Jornal de Caxias*, Caxias do Sul, 2 de agosto de 1975.

JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos: Mário de Andrade: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. **Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

JOST, Miguel. **Canção popular e corporalidade – estratégias de encenação**. 2011. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2011.

KACHANI, Morris. Gilberto Gil e parceiros reconstituem Refavela, que faz 40 anos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 de setembro de 2017.

LEAL, Claudio. Quem é o poeta baiano José Carlos Capinan, que aparece na capa do álbum *Tropicália*. *Folha de São Paulo*, **São Paulo**, 19 fev. 2021.

LIMA, Morgana Ferreira de. **O mundo negro que viemos mostrar pra você: as imagens discursivas do negro nas canções de Gilberto Gil**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2017.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a política e a poética do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LYRA, Carlos. “O CPC e a canção de protesto”. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza (orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”. In: LACERDO, Marcos (org.). **Coleção ensaios contemporâneos: Música**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

MARTINS, Pedro Henrique. “A equação da brasilidade em ‘Alegria, alegria’: panorama e aspectos formais”. **Orfeu**, v. 6, n. 1, abr. 2021.

McCLARY, Susan. **Conventional Wisdom: The Content of Musical Form**. Berkeley: University of California Press, 2000

MERLEAU-PONTY, M. **A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MOORE, Allan F. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. (Cambridge Music Handbooks).

MOTTA, Nelson. O Globo, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1975.

MORIN, Edgar. “O jogo em que tudo mudou”. In: COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk (orgs.). **Encontros: Maio de 68**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MOTTA, Nelson. “A cruzada tropicalista”. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio. **Tropicália**. Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. p. 25-26.

\_\_\_\_\_. “Balanço de 76: a Refazenda dos autores e intérpretes”. O Globo, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1976.

NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60”. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza (orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

\_\_\_\_\_. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. In: IV Congresso da IASPM-LA

(International Association for Study of Popular Music), 2002, Cidade do México, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NIKITIM, Vadim; WISNIK, Guilherme; WISNIK, José Miguel. “Pólis cósmica e caótica – Cosmopolitismo em Caetano”. In: DUARTE, Pedro (org.). **Objeto não identificado: Caetano Veloso 80 anos - Ensaios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

OLIVEIRA, Bernardo. **Tom Zé: estudando o samba**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PEIXOTO, Pablo de Melo. **Made in Bra(s)zil – um estudo do jogo de forças na música brasileira no tempo do tropicalismo**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Juiz de Fora.

PENNA, João Camillo. “Os povos do Tropicalismo – Música popular e populismo”. In: DUARTE, Pedro (org.). **Objeto não identificado: Caetano Veloso 80 anos - Ensaios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

\_\_\_\_\_. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue Editorial, 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. “Poesia brasileira contemporânea brasileira: invenção e liberdade na tradição cultural afro-brasileira”. In: Verbo de Minas, v. 10, p. 137-158, 2008.

PERRONE, Charles A. **Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985**. Austin: University of Texas Press, 1989.

PORTO, Henrique. “Gilberto Gil grava participação em documentário sobre Dominginhos”. **Portal G1**. Publicado em 15 de junho de 2011. Acesso em 28 de novembro de 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A política da ficção**. Lisboa: Ymago, 2014.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REYNOLDS, Simon. **Blissed Out: The Raptures of Rock**. 1. ed. London: Serpent's Tail, 1990. 192 p.

RIBEIRO, Christian. “Gilberto Gil e a construção artística-política do conceito de negritude em ‘Refavela’”. **Revista Espaço Acadêmico**, vol. 17, n. 202, 2018.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: Uma Utopia de Lugar**. São Paulo: Perspectiva; Bahia: COPENE (col. “Debates”), 1993.

\_\_\_\_\_. **Expresso 2222**. Salvador: Corrupio 1982

\_\_\_\_\_. **O Solo da Sanfona: Contextos do Rei do Baião**. **Revista da USP**, Dossiê Música Brasileira, n. 4, 1990.

ROCHA, Glauber. Refazenda. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano VII, número 340, de 2 a 8 de janeiro de 1976.

ROCHA, Anderson Alves da Rocha; VARGAS, Herom. **Da Cultura de Massa ao Pop: definições e histórico da cultura pop**. *Revista Comunicação Midiática* v.16, n.1, p.35-45, jan./jun. 202.

ROSS, Alex. **Escuta só: do clássico ao pop**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAFATLE, Vladimir. “A construção estética do Brasil e seus colapsos: crítica, impasse e modernismos nacionais”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n. 15, p. 4-31, 2023.

SALDANHA, Rafael Machado. **Estudando a MPB: reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso**. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, 2008.

SALEM, Tânia. “O ‘individualismo libertário’ no imaginário social dos anos 60”. In: **Revista Physis**. Rio de Janeiro: IMS/UERJ, 1991.

SANCHES, Pedro Alexandre. Baú de Gil liberta 88 raras e/ou inéditas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 de março de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq05039923.htm>. Acesso em: 15 maio 2023.

SANTANA FILHO, João. “Gil: o fumo não é Deus nem é o Diabo”. In: COHN, Sergio (org.). **Encontros – Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

SANTIAGO, Silvano. **Caetano Veloso enquanto superastro**. Recife: Cepe Editora, 2022.

\_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe editora, 2019.

SCHAFER, R. Murray. “The Music of the Environment”. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: Readings in Modern Music**. A&C Black, 2004.

SEREJO, Vicente. Em Refazenda, Gil faz e refaz. **O Poti**, Natal, 12 de outubro de 1975.

SILVA, Paulo da Costa e. **A tábua de esmeralda: e a pequena renascença de Jorge Ben (O livro do disco)**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”, in O pai de família e outros ensaios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças**. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

TEIXEIRA, Francisco Carlos. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas”. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. Realce traz de volta o internacional Gilberto Gil (Oh yeah. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1979.

\_\_\_\_\_. O sanfoneiro que subiu para cair. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1976.

VELOSO, Caetano. **Letra só: Sobre as letras**. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **O mundo não é chato**. Organização e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

VELHO, Gilberto. “Mudança social, universidade e contracultura”. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Por que não? Rupturas e Continuidades da Contracultura**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nobres & anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços: Paisagem Sonora do Nordeste no Movimento Armorial**. (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/16995/1/LeonardoCV.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2021.

VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

WISNIK, José Miguel. “Caetano, Gal, Gil, Bethânia – Tudo de novo (As profecias dos doces bárbaros)”. In: RISÉRIO, Antônio (org.). **Gilberto Gil – Expresso 2222**. Salvador: Editora Corrupio, 1982.

WISNIK, José Miguel. “Gil, o bom pastor”. Movimento, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1975.

\_\_\_\_\_. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Sem remédio: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Luiz Augusto. “O reencontro de Gil”. Diário do Paraná. 5 de outubro de 1975

### **Fontes Audiovisuais**

GIL, Gilberto. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 1987.

**Gilberto Gil e as histórias da Trilogia RE. O som do vinil**, São Paulo: Canal Brasil – edição especial (100. episódio), 2011. Programa de TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=K3d\\_9TkZkcU](https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU). Acesso em: 10 abr. 2023.

OS DOCES BÁRBAROS. Direção: Jom Tob Azulay. Rio de Janeiro, 1978.

OUTROS (DOCES) BÁRBAROS. Direção: Andrucha Waddington. Produção: Kati Almeida Braga e Leonardo Monteiro de Barros, 2002.

REFAVELA 40. Direção: Mini Kerti. Produção: Roberto Rios, Eduardo Zaca, Patrícia Carvalho e Rafaella Giannini. Rio de Janeiro: Conspiração e HBO, 2018.

TEMPO REI. Direção: Andrucha Waddington, Breno Silveira, Lula Buarque de Hollanda. Brasil, 1996. 115 min. Classificação: Livre. Biografia, Documentário, Música.

## **Apêndices:**

### Apêndice 1: letras do álbum Refazenda

#### **Ela**

(Gilberto Gil)

Ela  
Eu vivo o tempo todo com ela  
Ela  
Eu vivo o tempo todo pra ela  
Minha música  
Musa única, mulher  
Mãe dos meus filhos, ilhas de amor  
Cada ilha, um farol  
No mar da procela, ela  
Ela  
Ela que me faz um navegador  
Sobretudo ela  
Ela que me faz um navegador

#### **Tenho sede**

(Dominginhos/Anastácia)

Traga-me um copo d'água, tenho sede  
E essa sede pode me matar  
Minha garganta pede um pouco d'água  
E os meus olhos pedem teu olhar

A planta pede chuva quando quer brotar  
O céu logo escurece quando vai chover  
Meu coração só pede teu amor  
Se não me deres, posso até morrer

#### **Refazenda**

(Gilberto Gil)

Abacateiro, acataremos teu ato  
Nós também somos do mato como o pato e o leão  
Aguardaremos, brincaremos no regato  
Até que nos tragam frutos teu amor, teu coração  
Abacateiro, teu recolhimento é justamente o significado  
Da palavra temporão  
Enquanto o tempo não trouxer teu abacate  
Amanhecerá tomate e anoitecerá mamão

Abacateiro, sabes ao que estou me referindo

Porque todo tamarindo tem  
O seu agosto azedo, cedo, antes que o janeiro  
Doce manga venha ser também

Abacateiro, serás meu parceiro solitário  
Nesse itinerário da leveza pelo ar  
Abacateiro, saiba que na Refazenda  
Tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar

Refazendo tudo  
Refazenda  
Refazenda toda  
Guariroba

**Pai e mãe**  
(Gilberto Gil)

Eu passei muito tempo  
Aprendendo a beijar outros homens  
Como beijo o meu pai  
Eu passei muito tempo  
Pra saber que a mulher que eu amei  
Que amo, que amarei  
Será sempre a mulher  
Como é minha mãe

Como é, minha mãe?  
Como vão seus temores?  
Meu pai, como vai?  
Diga a ele que não se aborreça comigo  
Quando me vir beijar outro homem qualquer  
Diga a ele que eu quando beijo um amigo  
Estou certo de ser alguém como ele é  
Alguém com sua força pra me proteger  
Alguém com seu carinho pra me confortar  
Alguém com olhos e coração bem abertos  
Para me compreender

**Jeca Total**  
(Gilberto Gil)

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 poplural  
Mito da mitologia brasileira  
Jeca Total

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

Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
Jorge Salomão  
Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu  
Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total

**Essa é pra tocar no rádio**  
(Gilberto Gil)

Essa é pra tocar no rádio  
Essa é pra tocar no rádio  
Essa é pra vencer o tédio  
Quando pintar  
Essa é um santo remédio  
Pro mau humor  
Essa é pro chofer de táxi  
Não cochilar  
Essa é pro querido ouvinte  
Do interior  
Essa é pra tocar no rádio  
Essa é pra tocar no rádio  
Essa é pra sair de casa

Pra trabalhar  
Essa é pro rapaz da loja  
Transar melhor  
Essa é pra depois do almoço  
Moço do bar  
Essa é pra moça dengosa  
Fazer amor  
Essa é pra tocar no rádio  
Essa é pra tocar no rádio

**Ê. povo, ê**  
(Gilberto Gil)

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

Ê, povo, ê, povo, ê  
Desabafa o coração  
Ê, povo, ê, povo, ê

Viver  
É simplesmente um grande balão  
Voar  
Pro céu azul é a missão

Ê, povo, ê, povo, ê  
Pelo amor de deus, cantar  
Ê, povo, ê, povo, ê  
Pelo bom humor, dançar  
Ê, povo, ê, povo, ê  
Pelo céu azul voar  
Ê, povo, ê, povo, ê-ê

**Retiros espirituais**  
(Gilberto Gil)

Nos meus retiros espirituais  
Descubro certas coisas tão normais  
Como estar defronte de uma coisa e ficar  
Horas a fio com ela  
Bárbara, bela, tela de TV  
Você há de achar gozado Barbarela dita assim dessa maneira  
Brincadeira sem nexo  
Que gente maluca gosta de fazer

Eu diria mais tudo não passa  
Dos espirituais sinais iniciais desta canção  
Retirar tudo o que eu disse, reticenciar que eu juro  
Censurar ninguém se atreve  
É tão bom sonhar contigo, oh  
Luar tão cândido

Nos meus retiros espirituais  
Descubro certas coisas anormais  
Como alguns instantes vacilantes e só  
Só com você e comigo  
Pouco faltando, devendo chegar  
Um momento novo, vento devastando como um sonho  
Sobre a destruição de tudo  
Que gente maluca gosta de sonhar  
Eu diria sonhar com você jaz nos espirituais sinais iniciais desta canção  
Retirar tudo o que eu disse, reticenciar que eu juro  
Censurar ninguém se atreve  
É tão bom sonhar contigo, oh  
Luar tão cândido

Nos meus retiros espirituais  
Descubro certas coisas tão banais  
Como ter problemas, ser o mesmo que não  
Resolver tê-los é ter, resolver ignorá-los é ter  
Você há de achar gozado ter que resolver de ambos os lados  
De minha equação  
Que gente maluca tem que resolver  
Eu diria o problema se reduz  
Aos espirituais sinais iniciais desta canção  
Retirar tudo o que eu disse, reticenciar que eu juro  
Censurar ninguém se atreve  
É tão bom sonhar contigo, oh  
Luar tão cândido

### **O rouxinol (Gilberto Gil/ Jorge Mautner)**

Joguei no céu o meu anzol  
Pra pescar o sol  
Mas tudo que eu pesquei  
Foi um rouxinol  
Foi um rouxinol  
Levei-o para casa  
Tratei da sua asa  
Ele ficou bom  
Fez até um som  
Ling, ling, leng  
Ling, ling, leng, ling  
Cantando um rock com um toque diferente

Dizendo que era um rock do oriente pra mim  
Cantando um rock com um toque diferente  
Dizendo que era um rock do oriente pra mim  
Depois foi embora  
Na boca da aurora  
Pássaro de seda  
Com cheiro de jasmim  
Cheiro de jasmim

**Lamento Sertanejo (Forró do Dominginhos)**  
(Dominginhos/Gilberto Gil)

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 esmo

**Meditação**  
(Gilberto Gil)

Dentro de si mesmo  
Mesmo que lá fora  
Fora de si mesmo  
Mesmo que distante  
E assim por diante