



UDESC

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Gilberto aqui e agora:
fora e dentro de uma canção de Gil**

VICTOR FERNANDES ALBERGARIA

FLORIANÓPOLIS, 2021

VICTOR FERNANDES ALBERGARIA

Gilberto aqui e agora: fora e dentro de uma canção de Gil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música
do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina
como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre na linha de pesquisa Teoria e História

Orientador:
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Florianópolis
16 de dezembro de 2021

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Albergaria, Victor Fernandes

Gilberto aqui e agora: : fora e dentro de uma canção de Gil /
Victor Fernandes Albergaria. -- 2021.
115 p.

Orientador: Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música,
Florianópolis, 2021.

1. Gilberto Gil. 2. Aqui e agora. 3. Canção popular e contexto
histórico. 4. Teoria e crítica da música popular. I. Freitas, Sérgio
Paulo Ribeiro de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

VICTOR FERNANDES ALBERGARIA

Gilberto aqui e agora: fora e dentro de uma canção de Gil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na linha de pesquisa Teoria e História

Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (Orientador)
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior
Universidade de São Paulo – USP

Prof.^a Dr.^a Márcia Ramos de Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Florianópolis, 16 de dezembro de 2021

Agradecimentos

Agradeço à CAPES, pela bolsa de estudos concedida durante o percurso do mestrado, fundamental para o desenvolvimento da pesquisa e para permanência e manutenção do pesquisador no programa de pós-graduação. Agradeço ao meu orientador, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, pelo compromisso, dedicação, paciência e ética ao lidar com esse trabalho, ao mesmo tempo, pelos infinitos ensinamentos. À minha mãe e meu pai, Claudia e Francisco, aos meus irmãos, Vinícius e Ana Carolina, pela compreensão e pelo apoio. À banca, professora Márcia Ramos de Oliveira, e professores Walter Garcia da Silveira Júnior e Marcos Tadeu Holler, por aceitarem fazer parte desse percurso e contribuir para sua lapidação. À minha amada companheira, Letícia. À Pedro G. Souza, pela antiga amizade e por compartilhar imagens e ideias cancionais. Aos amigos que estiveram por perto, Leonardo, Afonso, Juan e Raoní. Aos colegas de pós-graduação, Carlos Eduardo, Ivan, Marília e Matheus. Agradeço àqueles que, mesmo de longe, de alguma maneira e em algum momento contribuíram para esse trabalho, Nina, Maurício, Paulo, Luiza, Álamo, Elis, Dayvid, Laís, Guiomar, Guilherme, Iolanda, Pablo, Laísa, Max, Henrique, Manu, Carolina, Gabriela, Edésio e Luis.

Gilberto aqui e agora: fora e dentro de uma canção de Gil

RESUMO

A presente dissertação propõe uma biografia da canção “Aqui e agora”, assinada por Gilberto Gil e presente no álbum *Refavela* (1977). Seguindo o formato da canção, o capítulo inicial, denominado *A – Por fora da canção*, gira em torno da década de 1970, momento em que tais palavras cantadas vieram ao mundo. Esse primeiro capítulo traz aspectos tanto da vida do cancionista baiano quanto do espaço-tempo que ele vivia àquela altura: Doces Bárbaros, maconha, prisões, etnias, transculturalidade, passado irremediável, trilogia dos Res. No segundo capítulo, *Transição – a personagem em “Aqui e agora”*, algumas ferramentas utilizadas para escutar a canção são discutidas, como a personagem e seu espaço. O terceiro capítulo, *B – Por dentro da canção*, investiga a relação entre a letra e a música dessa canção, entendendo que a união entre seus elementos resulta no encontro entre a voz que canta e seu mundo. Por fim, é concluído que, entre o alegórico e o simbólico, canções como “Aqui e agora” carregam uma riqueza de significados, provocando o ouvinte e seu imaginário analítico.

Palavras-Chave: Gilberto Gil; Aqui e agora; Canção popular e contexto histórico; Teoria e crítica da música popular.

Gilberto here and now: inside and out of a Gil's song

ABSTRACT

The present dissertation proposes a biography of the song “Aqui e agora”, signed by the Brazilian songwriter Gilberto Gil and present on the album *Refavela* (1977). Following the song format, the first chapter, denominated *A – Por fora da canção*, goes around the decade of 1970, moment in which such sung words came to this world. This first chapter brings aspects not only as of the Baiano songwriter's life but also of the space-time frame he lived upon by then: Barbarian Candies, marijuana, arrests, ethnicities, transculturality, irremediable past, Res' trilogy. In the second chapter, *Transição – a personagem em “Aqui e agora”*, it is discussed the utilizing of certain tools to listen to the song, as the character and their environment. In the third chapter, *B – Por dentro da canção*, it is investigated the relation between the lyrics and the music of this song, understanding that the union between its elements results in the meeting of the voice which sings and its world. Ultimately, it is concluded that, between the allegorical and the symbolic, songs like “Aqui e agora” embody an abundance of meanings, provoking the listener and their analytical imaginary.

Keywords: Gilberto Gil; Aqui e agora; Popular songs and historical context; Theory and criticism of popular music.

Índice de figuras

Figura 1 - Introdução, segmento A e transição em "Aqui e agora" (1977)	12
Figura 2 - Segmento B em "Aqui e agora" (1977).....	13
Figura 3 - Coda em "Aqui e agora" (1977).....	14
Figura 4 - Fragmento da canção "Futurível" (1969)	25
Figura 5 - Fragmento da canção "Sandra" (1977)	26
Figura 6 - Fragmento da canção "Chiquinho Azevedo" (1996)	26
Figura 7 - Fragmento da canção "Gaivota" (2003)	27
Figura 8 - Versos iniciais da canção "Refazenda, Gilberto Gil em Refazenda (1975)	39
Figura 9 - Segunda estrofe da canção "Hino da Figa", Gilberto Gil em Jorge Mautner e Gilberto Gil, o poeta e o esfomeado (1987)	45
Figura 10 - Primeira estrofe da canção "Hino da Figa" (1987)	47
Figura 11 - Segunda estrofe da canção "Refavela", Gilberto Gil em Refavela (1977).....	52
Figura 12 - Um resumo da canção "Aqui e agora" (1977)	74
Figura 13 - Os acordes iniciais de "Aqui e agora" (1977).....	76
Figura 14 - Primeira manifestação da personagem em "Aqui e agora"	78
Figura 15 - A dúvida da personagem na transição de "Aqui e agora".....	86
Figura 16 - O aumento e a consolidação da dúvida da personagem a partir da sílaba "-ra" e as cordas presentes nas transições 2 e 3	88
Figura 17 – Anotações analíticas no segmento B de "Aqui e agora" (1977)	93
Figura 18 - O contorno melódico que se repete e a harmonia que retorna à tonalidade de Fá-maior.....	96
Figura 19 - Estrofe da canção "Refavela" (1977) em que Gilberto Gil assume a alegoria	103

Sumário

Introdução: abrindo a porta	11
A - Por fora da canção	19
Histórias que orbitam “Aqui e agora”	19
O aqui e agora em 1970	30
Entre Refazenda e Realce: acerca de Refavela	36
Etnias em Rotação	42
Combustível para Refavela	51
Transição: a personagem em “Aqui e agora”	60
Adjetivo, alegoria, mundo cancional	65
O espaço	68
B - Por dentro da canção	73
Introdução	75
Segmento A	78
Transição	86
Segmento B: possibilidades	91
Outros momentos: os segmentos B2 e B3	97
Coda	101
Conclusões: encostando a porta	102
Referências	109

“Aqui e agora”

Gilberto Gil, 1977

O melhor lugar do mundo é aqui e agora

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

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

O melhor lugar do mundo é aqui e agora

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

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

O melhor lugar do mundo é aqui e agora

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

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

O melhor lugar do mundo é aqui e agora

Introdução: abrindo a porta

Abri a porta
Apareci
A mais bonita
Sorriu pra mim

Naquele instante
Me convenci
O bom da vida
Vai prosseguir

Gilberto Gil e Dominguinhos
“Abri a porta”

Gilberto Gil é um dos cancionistas mais prolíficos de nosso país. Baiano de Salvador, mas de infância no interior, passou pelo acordeom, por Luiz Gonzaga, e o violão de João Gilberto o conquistou. Incorporando batidas do Brasil de maneira singular, encontrou sonoridades modernizantes, uma “coisa concrética” e “pop”. Semi-afastado de sua “formação rural” (GIL, 1972, p. 56), na década de 1960 devorou referências estrangeiras junto a frutos brasileiros. Porém, Gil diz para não se preocupar e ir ao assunto: “o que você quer dizer é que na verdade, eu já tinha o talento para ser um fazedor do tropicalismo” (GIL, 1972, p. 60). Sim! Esse é um dos pontos.

Assim como seus inventores, as canções também possuem histórias, uma espécie de biografia. Considerando esse fator, o presente texto aborda a canção “Aqui e agora” de Gilberto Gil. Tal canção foi regravada em diferentes momentos da carreira do cancionista baiano, sendo encontrada três versões em meio à sua discografia. A primeira foi lançada no álbum *Refavela* (Phonogram, 1977). Já a segunda, é uma versão em inglês intitulada “Here and now”, presente no álbum *Nightingale* (Elektra, 1979). Enquanto a terceira versão de “Aqui e agora” é uma gravação mais intimista, voz e violão, encontrada no disco *Gil Luminoso* (Biscoito Fino, 2006).

Antes de mais nada, para reouvir a canção, as três figuras a seguir nos mostram um traçado de “Aqui e agora”, a partir da versão de *Refavela*. Para efeito de descrição, tal canção pode ser subdividida em cinco partes: introdução, A, transição, B e coda. Na Fig. 1, a introdução de 4 compassos se inicia com uma inquietação: um acorde de **G7**, que, após quatro tempos, recai sobre o acorde de **G,7M**. A primeira manifestação verbal da personagem, o segmento A, consiste em um refrão, um verso cantado duas vezes sobre a área tonal de **Fá-maior**, o tom principal, ocupando oito compassos. A transição (Fig. 1, comp. 13) retoma o **G7**, mantém a duração da introdução, mas nos surpreende com a supressão do acorde de **G,7M**.

Introdução $G^{7(9)}$

8

F: (V/V) (SubV/bII)

G^b : SubV

$G^{b7}M$

A F^7M Gm^7 Am^7 Gm^7

5

8

o me - lhor lu - gar do mu - do é a - qui e a -

F: I ii iii ii

9

8

go - ra o me - lhor lu - gar do mun - do é a - qui e a -

F: I ii iii ii

8ª acima última vez

Ponte $G^{7(9)}$

13

8

go - ra

F: (V/V) (SubV/bII)

G^b : SubV

Figura 1 - Introdução, segmento A e transição em “Aqui e agora” (1977)

A Fig. 2 nos mostra o segmento B. Aqui, o acorde $G^{b7}M$ presente na introdução, um bII ou acorde napolitano de Fá maior, que foi suprimido na ponte, inaugura uma nova área tonal ganhando outra função na trama. Ao todo, a seção B possui 32 compassos, duas seções de 16 compassos com finais distintos. A harmonia estabelece seu movimento de acordo com essas seções: na Fig. 2, os compassos de 17 a 32 terminam em aberto, uma vez que o gesto melódico e os acordes A^{b7} e $D^{b7(b9)}$ anunciam que a personagem ainda cantará sobre a região de **Solb-maior**. A partir do compasso 33 (Fig. 2), o segmento se repete, mas com outro desfecho. Agora (Fig. 2., comp. 48), Gm^7 e $C^{7(b9)}$ ambientam a reinterpretação da nota lá na melodia, anunciando seu retorno ao melhor lugar do mundo: **Fá-maior**.

17 **B** G^b7M A^bm7 E^bm7

8 A - qui on - de in - de - fi - ni - do

F: bII

G^b : I ii vi vi

21 E^bm7 $D^b7(sus4)$ D^b7/C^b B^bm7

8 a - go - ra - que é qua - se quan - do

G^b : vi V (I) iii iii

25 B^bm7 D^bm7 $C7(\#11)$ C^b7M

8 quan - do - ser le - ve ou pe - sa - do

G^b : iii IV IV

29 C^b7M B^bm7 $A7(\#11)$ $A^b7(sus4)$ A^b7 A^bm7 $D^b7(b9)$

8 dei - xa de fa - zer sen - ti do

G^b : IV (V/V)

33 G^b7M A^bm7 E^bm7

8 A - qui de on - de o o - lho mi - ra

37 E^bm7 $D^b7(sus4)$ D^b7/C^b B^bm7

8 A go - ra que ou - vi - do es - cu - ta

41 B^bm7 D^bm7 $C7(\#11)$ C^b7M

8 o tem - po que a voz não fa - la

45 C^b7M B^bm7 $A7(\#11)$ $A^b7(sus4)$ A^b7 $Gm7$ $C7(b9)$

8 mas que co - ra - ção tri - bu - ta

F: $(SubV/ii)$

G^b : (V/V)

Figura 2 - Segmento B em "Aqui e agora" (1977)

Essas duas seções de 16 compassos (Fig.2) também organizam os versos no segmento B, pois, cada vez que esse segmento se repete, dois conjuntos de versos são cantados, duas quadras simples. Como B aparece três vezes durante a canção, “Aqui e agora” possui seis estrofes, por escrito, no total, são 24 versos heptasílabos. A coda, esboçada na Fig. 3, mostra que nos 10 compassos finais, na maior parte do tempo, a personagem canta em registro agudo, se equilibrando entre os acordes de **G7** e **G^b7M**, inquieto entre o acorde de **♭II** e tom de **Fá-maior** que, por fim, com a nota da dominante na melodia, se aquieta.

49 **G7** **G^b7M**
go - - - ra
F: (V/V) **bII**
G^b: SubV I

53 **G7** **G^b7M**
F: (V/V) **bII**
G^b: SubV I

57 **F7M**
F: I

Figura 3 - Coda em "Aqui e agora" (1977)

Essas e outras questões cancionais, a investigação da letra em correlação com as escolhas musicais, fazem parte da escuta de “Aqui e agora”, entretanto, essa dissertação também trata de outros pontos, de aspectos que circundam a canção e contribuem para defini-la enquanto objeto, enquanto manifestação. Digamos, há aquilo que está por dentro e aquilo que está por fora de uma canção como essa. E tais categorias sugerem alguns pontos desse texto.

É possível entender o por dentro das canções como algo invisível a olho nu, um mundo imaginado que apreendemos a partir do ponto de vista de uma personagem, nos casos em primeira pessoa. Ou ainda, nos casos em terceira pessoa, a partir da voz de uma personagem em perspectiva narrativa. “Aqui e agora” é uma canção que apresenta traços tanto de um caso quanto de outro.

Isso é, a personagem vive o espaço-tempo mencionado na letra, ou melhor, o aqui e o agora mencionado na letra traduzem o estado de alma da voz que canta. Ao mesmo tempo, em uma camada literal, quem se encontra em destaque na letra é o espaço e o tempo, a partir de observações enunciadas.

Já por fora das canções se refere àquilo que não necessariamente pode ser apreendido analisando ou apreciando as palavras cantadas. São informações e impressões que partem de cancionistas, produtores, analistas, arranjadores, intérpretes, instrumentistas e todos aqueles que se manifestam publicamente sobre determinada canção. Assim, as canções integram um contexto mais amplo, possuindo significação dentro da cultura a qual pertencem. É perceptível que tal contato com a cultura acontece ao menos de duas maneiras.

A primeira consiste em um diálogo entre diferentes formas de expressão. Como notado no livro “1964 – História do Regime Militar Brasileiro”, de Marcos Napolitano, o tropicalismo não se restringiu ao campo das palavras cantadas, mas também eclodiu nos “filmes” e “peças de teatro” (NAPOLITANO, 2014, p. 107), ou seja, ao olhar uma canção, também é possível buscar relações com outros meios e formas de expressão.

Em alguma medida, Gilberto Gil se coloca como popular, para tanto, para alcançar valores coletivos, o cancionista e suas invenções estariam sujeitos a um fenômeno chamado “mídiação”. De um modo geral, Afonso Romano de Sant’Anna (2017, p. 36) argumenta que, “a ‘mídia’ (jornais, revistas, televisão, rádio etc.) serve de elemento informador e conformador da opinião pública”. Trazendo esse pensamento para o foco desta dissertação, é notável que esses veículos estabelecem pontos de vista acerca das canções, inclusive, é esperado que tais ações estejam inclusas no pacote proposto pela máquina. Por outro lado, os cancionistas bebem palavras que flutuam pelas avenidas e becos da cidade, nos livros, mas também nos jornais e tradições populares.

A sugestão dessas duas categorias, por dentro e por fora, não quer dizer que as duas se encontram separadas. Isto é, as informações que vêm de fora frequentemente atingem o interior da canção, como corpos celestes que invadem a atmosfera ficcional e redirecionam o curso da história cantada para quem está fora (nós, humanos interdimensionais). Esse redirecionamento parece não atingir diretamente a personagem da canção. Diretamente porque, ao reproduzir um fonograma por vezes seguidas, a matéria sonora continuará a mesma, a personagem cantará as mesmas palavras e com a mesma interpretação. Seguindo com esse pensamento, toda a dimensão ficcional é passível de ser atingida indiretamente. Ao escutarmos uma determinada canção sem antes sabermos como é seu exterior, teremos determinadas impressões. Ao obtermos algumas informações sobre sua construção ou sobre seu contexto, surgem outras camadas de

sentido. Isso leva a pensar que a canção é formada a partir de si própria e das informações e escutas que a orbitam.

Em tempos românticos, a discussão acerca do alegórico e do simbólico lembra essas duas categorias. Xavier (1990), p. 20) diz que o romântico “oferece uma definição do ‘símbolo’ apta a servir de referência ao que os próprios [...] julgam seja o seu processo criativo”. Ou seja, o autor nos diz que, entre o alegórico e o simbólico, os românticos se encontram ao lado do segundo. Entre as distintas definições que eles propunham, um aspecto destacado por Xavier chama a atenção:

Entende-se que, no caso da alegoria, parte-se do conceito (universal) e busca-se a configuração sensível (particular) capaz de representá-lo; no caso do símbolo, uma experiência que se desdobra na criação de um elemento sensível (particular) que, organicamente, expressa uma ideia geral, oferece a intuição, sem conceito, de uma verdade universal através da experiência irreduzível da arte (ou do mito quando compreendido sem as reduções próprias à leitura alegórica) (XAVIER, 1990, p. 22).

A qualidade orgânica do símbolo, seu progresso, a vida que brota do discurso, nos remete ao por dentro da canção, em que, letra e música são suficientes enquanto objeto. Por outro lado, a alegoria sugere noções conhecidas previamente, remetendo ao que está fora da canção. Não tomando partidos entre o alegórico e o simbólico, essa dissertação perpassa aspectos de uma personagem que existe a partir de palavras cantadas, ao mesmo tempo que contorna o espaço cancional em busca de corpos celestes. Essa discussão também lembra uma conhecida questão que ronda a musicologia, a disputa entre música absoluta *versus* música conteudista.

O exercício da análise requer um ponto de partida, sendo assim, esse texto se inicia com as conversas acerca de “Aqui e agora”, colhendo histórias que remetem à sua construção, assim como, depoimentos sobre essa canção.¹ No entanto, considerando a perspectiva de Nascimento, a autoria da música popular será observada como coletiva, pois, “antes mesmo de ser comunicada ao público uma música já recebe várias contribuições autorais (mesmo sem receber esse crédito), que somadas codificam aquela nova obra como tal” (NASCIMENTO, 2011, p. 6). Ainda como observa Nascimento, uma parceria em que um constrói a letra e outro a música, “já implica uma ação coletiva”. Nesse mesmo “coletivo autoral”, outros agentes são acrescentados ao processo, como instrumentistas, arranjadores e intérpretes, configurando o “autoral em outro nível” (NASCIMENTO, p. 27). Assim, será considerado não só os depoimentos do cancionista, mas também de outros.

¹ Um recorte da presente dissertação foi aprovado, em novembro de 2021, para publicação no periódico Música Popular em Revista (UNICAMP) em artigo intitulado “Gilberto aqui e agora: lá fora de uma canção de Gil”.

A estrutura da dissertação segue o formato da canção estudada. *A – Por fora da canção* é pensada em três momentos. O primeiro, *Histórias que orbitam “Aqui e agora”*, inicia com a turnê do grupo Doces Bárbaros e sua tensa passagem por Florianópolis (SC), relaciona a canção “Aqui e agora” com um fato envolvendo Gilberto Gil e se encerra com comentários proferidos por diferentes vozes acerca dessa canção. Em *O aqui e agora nos anos 1970* foram observados jornais sem cores da época, a fim de encontrar sentidos para a expressão “aqui e agora”. Já em um terceiro momento desse capítulo, é problematizada a questão negra a partir da trilogia *Re*, mais especificamente, são trançadas relações entre Refavela, seu contexto e alguns pensamentos de Achille Mbembe (2018) e outros autores.

No segundo capítulo, *Transição: a personagem em “Aqui e agora”*, ferramentas utilizadas ao escutar a canção são expostas. A partir de um texto de Rosenfeld (2006), são comentados os gêneros narrativo, dramático e lírico, em seu significado substantivo e adjetivo. Com os significados adjetivos, a substância lírica da canção também revela possibilidades estilísticas narrativas e dramáticas. Assim, os “níveis narrativos” discutidos por Camargo (2018) são aproximados da canção. Os níveis narrativos viabilizam um mundo ficcional, isso é, um espaço-tempo. A discussão do espaço – num sentido amplo do termo – em “Aqui e agora” é um outro ponto levantado nesse tópico.

Em *B – Por dentro da canção*, são abordados aspectos que dizem respeito à relação entre letra e música. O fonograma comentado corresponde à terceira faixa do álbum *Refavela* (1977). Uma análise mais completa incluiria comentários a respeito das regravações de “Aqui e agora”, em 1979 e 2006. Isso até foi esboçado aqui, ao comentar a *Introdução*, entretanto, não se estendeu aos outros segmentos da canção. Os comentários analíticos seguem a manifestação da personagem em “Aqui e agora”, seu encontro com o mundo, a apreensão do externo e sua reverberação interna.

As dificuldades encontradas no caminho não impediram Gilberto Gil de se tornar imortal, e sua vida e obra vem sendo estudada ao longo dos anos, como mostram algumas dissertações, teses e projetos a seguir: Almir Côrtes Barreto, *Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973: voz e violão em contexto* (UNIRIO, projeto de pesquisa, 2019-atual); Ana Barbara Borges de Matos Sousa, *Gilberto Gil: entre a régua e a rua - um passeio pela cidade cantada e outros expressos* (UNEB, dissertação, 2016); Cássia Dolores Costa Lopes, *A poética e a política do corpo* (UFBA, tese, 2007); Clariézer Araújo dos Santos, *Música e fé: religiosidade popular na obra musical de Gilberto Gil, à luz da teologia da cultura de Paul Tillich* (EST, dissertação, 2004); Claudia Sisan Silva de Santana, *Infocanção - análise de canções a partir de redes semânticas: um estudo das canções sobre ciência e tecnologia do compositor Gilberto Gil para difusão do conhecimento* (UFBA, tese, 2019); Danilo Sérgio Sorroce, *Gilberto Gil: Canção e Poética na Tropicália* (Mackenzie, dissertação, 2003); Débora Dutra Fantini, *“O negro é a soma de todas as cores” A construção da africanidade na trajetória e obra de Gilberto*

Gil (1942-2008) (UnB, tese, 2016). Eliane Sarmento Costa, *Com quantos gigabytes se faz uma jangada, um barco que veleje: o Ministério da Cultura, na gestão Gilberto Gil, diante do cenário das redes e tecnologias digitais* (FGV, dissertação, 2011); Francisco José Neiva Lacerda, *Partículas em suspensão - estudo de temas contemporâneos na canção de Gilberto Gil* (dissertação, 1999); Kyoma Silva Oliveira, *O artista-mediador e sua atuação nos interstícios do território cultural: uma análise da trajetória de Gilberto Gil* (UFF, tese, 2015); Leandro dos Santos Fernandes, *"Refazendo tudo": Sociedade, política e cultura na Trilogia Re de Gilberto Gil (1975 - 1979)* (UEL, dissertação, 2021); Letícia Maria de Souza Pereira, *Gilberto Gil: que negro é esse no Ministério da Cultura?* (UFBA, dissertação, 2009); Luciana Volcato Panzarini Grimm, *Da Bossa Nova à Tropicália: a relação entre memória e atualidade a partir do estudo discursivo da canção Procissão, de Gilberto Gil* (UFRGS, dissertação, 2012); Marcelo Cardoso de Paiva, *O Brasil segundo o IPHAN: a preservação do patrimônio cultural brasileiro durante a gestão de Gilberto Gil no MinC (2003-2008)* (USP, tese, 2019); Marta Katarzyna Nowak, *Discursos del ministro Gilberto Gil en el contexto de los debates de la UNESCO. Un estudio de la retórica de la cultura en la política cultural de Brasil en los años 2003-2008* (UW, dissertação, 2015);² Paulo Mariano Eulálio Campos, *Estetizar a política e politizar a estética: as tensões entre arte e práxis político social na obra e ação política de Gilberto Gil* (UFMG, dissertação, 2012); Raiff Magno Barbosa Pereira, *"Mistérios sempre há de pintar por aí": manifestações do Sagrado na obra de Gilberto Gil* (UFRJ, tese, 2012); Rívia Ryker Bandeira de Alencar, *Será que dá samba? Mudança, Gilberto Gil e Patrimônio Imaterial no Ministério da Cultura* (UnB, dissertação, 2005); Samy Erick Ferreira Félix, *Práticas de performance de Gilberto Gil ao violão em Expresso 2222* (UFMG, dissertação, 2020). Tais títulos foram encontrados na plataforma do CNPQ, quando considerado o formato "artigo", muitos outros escritos podem ser encontrados.

Na segunda metade do século passado, as canções figuravam como um ponto-chave da cultura brasileira. Sabendo desse valor, esse trabalho almeja conversar com o leitor que se importa com a canção popular, assim como, aprender com esse fragmento da vida e obra de Gilberto Gil. As canções de Gil atravessam gerações, mares, amores, flora, fauna, rumores, cidadãos comuns, a história. A voz desse cancionista baiano se faz presente em diversos momentos desse exercício crítico e analítico, assim, também o pensamento do poeta sobre suas invenções também é valorizado.³ Olhar as experiências de Gil é também olhar para determinados momentos do Brasil, uma vez que, muitas de suas histórias e canções estão conectadas e nos conectam à dinâmica do país. Olhar para o passado de Gil, é também olhar para o nosso passado. Nosso passado, o quanto ainda está presente?

² Universidade de Varsóvia (UW) - Polônia.

³ Sobre o valor da história oral para o campo das artes, cf. Santhiago (2013).

A - Por fora da canção

Histórias que orbitam “Aqui e agora”

Rock é o nosso tempo, baby
 Rock and roll é isso
 Chuck Berry fields forever
 Os quatro cavaleiros do após-calipso,
 O após-calipso
 Rock and roll, capítulo um
 Versículo vinte, -século vinte
 Século vinte e um

Gilberto Gil, “Chucky Berry fields forever” (1977)

No ano de 1976, após confabulações iniciais entre Caetano Veloso e Maria Bethânia, se concretiza a formação do projeto Doces Bárbaros. Junto a Gilberto Gil e Gal Costa, traziam no repertório canções inéditas e algumas reinterpretações de outras épocas e regiões, como “Fé cega, faca amolada” de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, e “Atiraste uma pedra”, de Herivelto Martins. No programa das apresentações, disponível em Risério (1982, p. 121-123), encontra-se algumas palavras dos integrantes a respeito desse processo musical. Bethânia imaginava um espetáculo abarcando canções de suas carreiras individuais, mas achou “legal” um show com novas músicas. Gal, que já havia estado junto a Caetano e Gil no álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis* (1968), também parecia empolgada com o recomeço, com a “novidade”. Caetano disse que, “esteticamente”, não se propunham a nada novo, sendo a “única novidade”, o fato de que o espetáculo iria se realizar. Gil, a princípio se mostrava um tanto assimilativo, pois teriam que “descontinuar o trabalho”, suas carreiras individuais, a fim de se debruçarem “sobre essa oportunidade de estar junto de novo”. O fato é que, em meio a diferentes expectativas, o grupo saiu do papel e ganhou as estradas.

As apresentações aconteceram em diferentes regiões do Brasil, a começar por São Paulo no dia 24 de junho. Sobre a estreia do grupo, Wisnik (1982, p. 124) comenta que eles modulavam “entre a simplicidade, o humor, e a apaixonada entrega ao acontecimento”, assumiam “uma espécie de sinceridade desavergonhada tanto nas canções quanto nas posturas pessoais, nas danças improvisadas”. A intenção do grupo ultrapassava o discurso sonoro e atingia os corpos em cheio. Ao comentar sobre a performance de Gilberto Gil a partir do documentário *Doces Bárbaros* (1978), a professora de artes cênicas da UFBA, Cássia Lopes (2009, n.p.), diz que naquela época “o corpo assumia-se como local privilegiado das operações políticas de deslocamento de controle, tanto do

ponto de vista da categoria de gênero quanto do ponto de vista étnico”. Sobre o corpo, do ponto de vista étnico, algumas palavras de Fanon (2008, p. 142) podem ser lembradas: “é na corporeidade que se atinge o preto. É enquanto personalidade concreta que ele é linchado. É como ser atual que ele é perigoso”, ou seja, dado o contexto do Brasil, em algum grau, a melanina de Gil prenuncia o veredito sobre sua imagem pública. Do ponto de vista de gênero, uma pergunta do telespectador direcionada à Gil no programa *Roda Viva* (1987) da TV Cultura respondia à necessidade do corpo enquanto elemento político: “Por que você e Caetano tem um lado afeminado tão afluído? Hoje, como um homem público [à época, secretário de cultura de Salvador], você não deveria ao povo uma postura mais decente do que a que você tem?” (GAMBERINI apud GIL, 1987). Essa pergunta foi feita à Gil onze anos após às apresentações dos Doces Bárbaros.

Essa liberdade corporal pode ser percebida como um reflexo da contracultura, que, como nota Pereira (1983, p. 58.), também estava relacionada às religiões orientais, propondo “uma outra maneira de encarar” aspectos da vida, como “a natureza” e “o corpo”. Entretanto, nas apresentações dos Doces Bárbaros, os corpos se destacavam não só pelos movimentos, mas também pelas roupas com as cores de diferentes orixás. É importante sublinhar que, na década de 1970, os templos das religiões afro-brasileiras eram “as únicas instituições religiosas no Brasil com registro obrigatório na polícia” (NASCIMENTO, 1978, p. 104). A barbaridade dos doces baianos parece residir nesses elementos que chocavam a sociedade da época.

As cores transnacionais também tingiam a plateia, e, em meio ao público, era possível localizar “jovens de roupas coloridas, cabelos de todos formatos e cortes” figurando ao lado de “senhores e senhoras distintamente protegidos por agasalhos caros” (OS BAIANOS, 1976). Essa extensão do corpo, a vestimenta, também figura como um dos grilhões a serem quebrados pela contracultura. Segundo a pesquisadora e professora de comunicação da UFRB, Renata Pitombo Cidreira,

até os anos 60, havia uma maneira de vestir-se, com a qual homens e mulheres, seguindo-a à risca, mantinham acentuadas as diferenças de sexo. Até aquela década, também estava na roupa a diferença de algumas posições sociais. Particularmente o terno indicava situações de trabalho, status político e social, mas sobretudo uma condição masculina urbana. Com o aparecimento e expansão da moda hippie tudo começou a mudar: primeiro a redução das diferenças no vestuário de homens e mulheres; depois a adoção de todo um estilo informal de portar-se e vestir-se, com a perda da posição central do terno, sem mencionar a mudança nos cortes de cabelos masculinos, antes curtos, passando a cair sobre os ombros, em desalinho, entre outras alterações (CIDREIRA, 2008, p. 40).

O texto de Cidreira mostra que a diversidade das roupas não era apenas curtição. As diferentes cores estavam associadas a uma desobediência à norma, seja de gênero ou de classe. A figura masculina em roupas femininas, e vice-versa, era uma provocação explícita aos conservadores. Dessa forma, as roupas coloridas e os agasalhos caros presentes na estreia dos Doces Bárbaros parecem um excelente retrato de época, mostrando que o grupo baiano conseguia, ao menos momentaneamente, promover um encontro entre diferentes realidades sociais.

Após a capital paulista, o grupo passou por Campinas e Curitiba. Em uma matéria do Diário do Paraná, Gil diz que os quatro cavaleiros do após-calipso revelavam o que tinha “de mais *fresh*, mais agora, como cada um vê a coisa”, mas que, também existia uma linha que dava liga ao “trabalho: Bahia, cores, mundo negro, candomblé, orixás, filhos de Gandhi, afoxé, índios” (GIL apud XAVIER, 1976). Somando aos pontos levantados anteriormente, esse aglomerado de elementos citados por Gilberto Gil demarcam a trilha aberta pelas canções tropicalistas no final dos anos 1960.

A próxima parada foi em Florianópolis, capital de Santa Catarina. Alguns amigos dos baianos que residiam na cidade não concebiam a ideia de que o grupo se apresentaria em Desterro – um dos nomes da capital catarinense. Segundo Caetano Veloso, eles diziam coisas do tipo, “eu não acreditava que vocês viessem até que vi vocês aqui” ou “porque vocês incluíram Florianópolis no roteiro?!”. O próprio Caetano responde que a cidade só entrou na agenda por insistência sua e de Gil, pois, uma vez que possuía 180 mil habitantes, a produção não a considerava “uma boa praça” (apud SANTANA FILHO, 1982, p. 132). Não é possível afirmar o dia em que o grupo chega à Florianópolis, talvez, no dia 5 ou 6 de julho, uma vez que as apresentações em Curitiba aconteceram nos dias 1 a 4 do mesmo mês.

Já era noite e eles não notaram que estavam sendo observados, não pelo horário, e sim pela quantidade de pessoas que havia em uma festa da cidade. Após curtirem, seguiram em direção ao hotel onde estavam hospedados. Na manhã do dia 7 de julho os pássaros começavam a cantar quando os Doces Bárbaros, quarto-a-quarto, eram despertados pela polícia. Ao ser acordado, Caetano se desesperou e gritou por ajuda. Mas logo se desculpou pela atitude, pois julgava estar “sonhando”. Gal e Bethânia se tornaram suspeitas de serem afeitas ao pó, os policiais só não sabiam que era pó de pemba, material utilizado para a proteção espiritual em religiões afro-brasileiras. Gil, por sua vez, foi encontrado com uma pequena quantidade de maconha e assumiu a posse de imediato. O baterista que acompanhava o grupo, Chiquinho Azevedo, também foi pego com uma significativa quantidade do mesmo chá. Esses fatos são narrados por João Santana Filho. Comentando a injusta ação dos policiais, Caetano diz:

a polícia entrou no apartamento de Gal Costa, Maria Bethânia, Lea Millon, Eunice Oliveira, Maria Pia de Araújo, Guilherme Araújo, Chiquinho Azevedo, Djalma Correia, Arnaldo Brandão, Perinho Santana, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tuzé de Abreu, Mauro Senise, Tomás Imbrota, Daniel e, ainda, nos dos técnicos de som e luz, alegando ter recebido uma denúncia de Curitiba. Contra quem, contra todos esses nomes? (apud SANTANA FILHO, p. 132).

Os textos utilizados aqui neste artigo indicam que não havia uma denúncia, mas sim uma mentalidade conservadora da ditadura militar por parte do delegado que conduziu o caso. Em reportagem de Tarlis Batista (1976, p. 24-25), do Jornal Manchete, o autor diz que a intenção dos policiais não era prender os integrantes do grupo, mas sim, Beto Stodieck – jornalista de Florianópolis e amigo dos quatro baianos. Ainda como consta na reportagem, por não encontrar nenhuma ilegalidade no apartamento de Stodieck, os policiais seguiram ao hotel em que o grupo se hospedava.

De todos envolvidos na cena do hotel, foram conduzidos à delegacia, Gilberto Gil, Chiquinho Azevedo e o percussionista Djalma Corrêa – que dividia o quarto com Chiquinho. Assumidas as responsabilidades, Djalma foi liberado. No registro da ocorrência, Gilberto Gil teve seus direitos negados. Ele, que é “bacharel em administração de empresas”, não teve acesso a uma “prisão especial”, ficando “numa cela comum, medindo 2 por 4 metros” (BATISTA, 1976, p. 24-25). Quando Tarlis Batista pergunta a Gil sobre esse fato, ele responde que: “na hora em que o delegado fez a minha qualificação, revelei ser portador de um diploma universitário. Não adiantou nada. Acredito que ele estava querendo fazer-me passar pelas situações mais degradantes possíveis e não levou em consideração esse detalhe” (GIL apud BATISTA, 1976, p. 24-25). Mesmo com toda essa confusão, Gil e Chiquinho – que também havia ficado detido – conseguem ser liberados para a apresentação.

Diferentes reações frente à prisão dos músicos são escutadas. O delegado, figura responsável pela operação, estava apazado e relatou com empolgação à João Santana Filho como ocorreu a batida policial. O promotor público, que pediu a condenação do “criminoso Gilberto Passos Gil Moreira” (SANTANA FILHO, 1976, p. 127), estava receoso em relação à declaração do cancionista à imprensa, uma vez que seus filhos o admiravam. Por outro lado, o secretário de segurança do estado ficou “bastante irritado” (SANTANA FILHO, 1976, p. 129) com a operação policial, uma vez que não foi avisado sobre a mesma. Roberto Carlos “telefonou do México oferecendo seu advogado para cuidar dos assuntos de Gil” (BATISTA, 1976, p. 25). Enquanto o cantor e advogado Sílvio César se ofereceu para defender o cancionista. Em meio às informações e lacunas das matérias, tudo leva a crer que Gil e Chiquinho ficaram por dois ou três dias na prisão, sendo 7, 8, e talvez, 9 de julho.

Os dias em Florianópolis foram intensos para os músicos. Uma matéria do jornal O Globo informa que “ontem de manhã”, no dia 9, eles foram submetidos a uma avaliação psiquiátrica. Já à tarde, o resultado anunciado em uma audiência de apresentação, concluía que Gil e Chiquinho apresentavam “sintomas que recomendam o internamento”. Essa conclusão permitiu que os dois fossem transferidos para a Casa de Saúde São João, uma instituição privada, sendo as despesas arcadas pelos artistas (GILBERTO..., 1976, p. 6). Em visita aos músicos, o prefeito de Florianópolis, Esperidião Amin Helou Filho, disse que não tinha “nada a declarar sobre o problema de foro íntimo do artista. Estamos aqui em solidariedade e sabemos que oitenta por cento da população da cidade está revoltada com a prisão e vinte por cento indiferente” (SANTANA FILHO, op. cit., p. 130). As reações do prefeito e do secretário de segurança do estado, isso é, a não aprovação das autoridades superiores, reforçam a hipótese de coronelismo por parte do delegado.

O presidente do Brasil nessa época era o militar Ernesto Geisel. Apesar de não ter cessado as crueldades da ditadura, o governo Geisel (1974-1979) é marcado pela abertura política, isso é, o início de uma “transição para o governo civil” (NAPOLITANO, 2014, p. 231). Ainda segundo Napolitano, “o apoio direto à cultura ‘nacional’ cresceu à medida que a censura ficou mais branda (a partir de 1975)” (NAPOLITANO, 2014, p. 231). Pensando nesses elementos históricos, a desaprovação das autoridades estaria relacionada a essas novas políticas ou tais desagrvos são reflexos de uma admiração pela figura de Gil? Sabendo que o prefeito da capital de Santa Catarina e o presidente à época pertenciam ao Arena – que, junto ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), compunham os dois partidos legais no Brasil entre o período de 1966-1979 –, a reprovação das autoridades demonstraria uma preocupação de que a imagem do governo fosse atingida? Mesmo não sabendo tais respostas, as palavras de Caetano mostram que os baianos já cogitavam a possibilidade de haver confusões durante o percurso:

saímos por aí sem a intenção de criar ou resolver problemas, esmiuçar polêmicas ou aceitar provocações [...] Gal não queria [passar por Florianópolis] e Bethânia teve um quase pressentimento de que nossa ida lá não seria boa. Quando os policiais interromperam o nosso sono e nossa alegria, eu disse a Gal: “Parece que ter vindo a Florianópolis foi um gesto livre demais e isso subiu à cabeça do delegado” (CAETANO apud SANTANA FILHO, p. 132).

Gil também não descartava a possibilidade de ocorrer algo, como ele disse: “o artista é um laboratório, a sociedade experimenta na gente o que vai dar certo ou errado. Bem ou mal, abrimos caminho. Alguns terminam em fogueiras, outros na prisão. Sempre foi assim e por isso mantive a minha lucidez, a minha tranquilidade” (GIL apud CONY, 1976, p. 26). Essa tensão presente nas

declarações de Gil e Caetano mostram que, mesmo havendo uma abertura política, o clima no Brasil ainda era nublado.

Como se pode assistir no documentário *Os Doces Bárbaros* (1978), ocorre uma audiência para definir o destino de Gil. A sentença do juiz determinava “a internação do denunciado Gilberto Gil no Instituto Psiquiátrico São José” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 133), localizado na região metropolitana de Florianópolis. A cidade de São José, que dá nome ao instituto, também foi o destino de Chiquinho Azevedo, “onde ficaram uns dez dias” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 206). Inicialmente o cancionista ficou “muito chocado”, pois estar naquele ambiente era como um exercício de enxergar a “normalidade” naquilo que é considerado “anormal” (GIL apud SANTANA FILHO, 1976, p. 140-141). Mas no dia seguinte, já “tava mais relaxado porque já tinha experimentado, já tava sabendo o que era passar” por aquela situação. João Santana Filho, da mesma Bahia que Gilberto Gil, acompanhou de perto a situação de seu coestadano e disse que “não ouve nada de anormal, salvo para nós, constatar a estranha normalidade no mundo dos loucos” (SANTANA FILHO, 1976, p. 140-141). Otto Lara Resende, ao comentar o internamento, disse que “quem sabe não é o caso de a todos internar, para que, cá fora, nós outros, modelos de virtude e sanidade mental, possamos ser êmulos joviais e farisaicos de Simão de Bacamarte, o alienista. Até descobrir um dia que os loucos somos nós, que não sabemos cantar, nem compor, nem embelezar o mundo e interpretar a sua dor” (RESENDE apud SANTANA FILHO, p. 136). Talvez a versão real do conto citado por Otto ainda não tenha chegado ao fim. Talvez tal loucura ainda possa ser descoberta.

Em nenhum momento Gilberto Gil negou ou tentou evitar sua responsabilidade, nem sobre a maconha e nem sobre a sentença. Isso não quer dizer que Gil foi passivo diante de toda a situação, mas sim, que buscava o diálogo, o entendimento. O juiz disse ter ficado “impressionado com a humanidade do cantor”, uma vez que Gil “reconhecia sua transgressão e admitia, publicamente, seu erro praticado” (apud BATISTA, 1976, p. 25). Embora o cancionista pudesse concordar com o excelentíssimo no que diz respeito à transgressão, parece que ele não concordaria que fosse um erro. Como ele mesmo assume em um trecho da reportagem feita por Batista, sabia que portar maconha era um crime, mas não sabia que fumá-la também era. Com isso, estaria dizendo que, naquilo que é chamado de lei dos homens, entendia o limite transpassado, mas no que concerne à sua opção, enquanto indivíduo, via o atraso. Esse tom é encontrado em outro trecho de sua declaração: “tenho que aceitar as coisas como elas estão se apresentando. Acho, no entanto, que já era tempo de começar um estudo mais profundo da questão [drogas]” (GIL apud Batista, 1976, p. 25). Como é possível a partir de Gil e Zappa (2013, p. 198), no período em que ficou exilado na

Inglaterra, Gil já havia consumido outras substâncias, como LSD, mescalina e ácido, demonstrando assim, entusiasmo e sintonia com seu tempo.

Após o Instituto São José, Gilberto e Chiquinho tiveram de continuar a experiência psiquiátrica em outro estado. Eles “saíram para o Rio de Janeiro, no dia 20 de julho, para se submeterem a tratamento no Sanatório Botafogo” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 206). Isso fez com que as apresentações dos Doces Bárbaros fossem congeladas por um mês, até que voltassem a se apresentar no Canecão, famosa casa de shows da capital carioca.

Em uma espécie de reciclagem do espaço-tempo, esses momentos conturbados na carreira de Gilberto Gil se transformam em combustível para novas canções. Conversando com sua filha, Bela Gil, o cancionista comenta sobre uma canção feita durante sua prisão em 1968, logo após o AI-5: “Futurível’ eu fiz na prisão, aqui, quando eu fui preso pela ditadura militar, eu fui parar num quartel do exército do Rio de Janeiro. E lá, enfim, em situação de reclusão, de confinamento, acabei dando tratos à bola. O mundo material próximo, terrestre, geográfico e etc., estava restringido. Eu, um pouco, comecei a especular sobre o espaço, o além” (GIL, 2020):



Figura 4 - Fragmento da canção "Futurível" (1969)

Nesse período, como lembra Gil à Bela, havia a guerra fria, a corrida espacial. É possível notar que, quando Gil canta que o corpo “vai se recompor” no “espaço”, a letra sugere a chegada do homem à lua. Cancionalmente, o corpo de Gil também é transportado da cela da prisão para o espaço da canção, para o mundo cancional de “Futurível”. O ato de construir uma canção como um meio de enfrentar a prisão. Em 1976, a situação de Florianópolis resultou em ao menos quatro

canções, três presentes no álbum *Refavela* (1977). Uma delas, intitulada “Sandra”, conta sobre os momentos e as mulheres que Gil conheceu durante sua passagem no instituto São José:

Em7
Ma-ri-a A-pa-re - ci-da por-que a-pa-re-ceu na vi - da

Em7 D7(11)
Ma-ri - a se-bas - tia-na por-que Deus fez tão__ bo-ni - ta

G C Bm
Ma-ria-a de Lour - des Por-que me pe-diu__ u-ma can-ção pra e -
(Ma - ri-a de Lourdes)__

Am
- la__

Figura 5 - Fragmento da canção "Sandra" (1977)

A segunda, consiste na canção “Chiquinho Azevedo”. Gravada em 1997, no álbum *Quanta*, conta como o seu companheiro de cela e de internamento salvou um garoto em uma praia do Recife, talvez, uma maneira de homenagear quem passou por situações difíceis ao seu lado:

G Gm7 Am7
Chi - quin ho A-ze - ve - do Ga - ro-to de I-pa - ne - ma

Cm7
Já - sal-vou um me - ni - no na__ pra-ia no__ Re - ci - fe

Am7 G7 F7 Em7
Nes - se di - a Mo-mó tam bém es - ta - va__ com a - gen - te

Figura 6 - Fragmento da canção "Chiquinho Azevedo" (1996)

A terceira, “Gaivota”, é uma faixa bônus que foi construída nessa época e que não está presente no disco de 1977, mas sim, na remasterização de 2003.⁴ É uma canção que “fala dos pássaros da ilha de Santa Catarina, onde está localizada Florianópolis. É uma metáfora sobre o voo, a possibilidade de voar e serem alcançados, lá no alto, o sonho, a leveza e a amplidão” (GIL apud BATISTA, 1976b, p. 156):



Figura 7 - Fragmento da canção "Gaivota" (2003)

Já a quarta canção é “Aqui e Agora”, que, como disse Gil em uma entrevista a Ana Maria Bahiana,

é uma música bem típica do lado manifesto, digamos assim, é a música ideologia do disco, é assim, como ‘Retiros Espirituais’ no lp ‘Refazenda’. Tem a mesma função de manifestar o mais nítido do meu momento como pensador, como homem de reflexão. É uma música que quando fiz eu pensava muito nos presos, na prisão, como um lugar, uma dificuldade pra uma pessoa. Como realizar a tranquilidade, a mansidão, o bem-estar interior estando numa prisão? Como poder dizer ‘o melhor lugar do mundo é aqui e agora’ dentro de uma prisão? Essa imagem da prisão se sobrepunha a todo instante, nos degraus da criação, criticamente, no sentido de negar aquilo que eu estava afirmando nos versos e na música. “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”, numa prisão, será que eu conseguiria dizer isso? Será que eu conseguiria encontrar essa leveza, esse descompromisso com o tempo e o espaço, mesmo estando preso? Eu conseguiria esse nível de liberdade que permite dizer, “quando ser leve ou pesado deixa de fazer sentido”, como diz a música? Quer dizer, eu conseguiria estar realmente contente com a vida mesmo estando preso? Num lugar onde eu não pudesse me movimentar à vontade, onde o uso dos meus sentidos estivesse gradeado? Coisas desse tipo. É a música mais política desse disco nesse sentido (GIL, 1977, p. 144).

⁴ É possível obter informações sobre a remasterização de *Refavela* na página: [Gilberto Gil – Refavela \(2003, CD\) - Discogs](https://www.discogs.com/Gilberto-Gil/Refavela-2003/).

Importa destacar alguns pontos nesse depoimento de Gil. Na perspectiva do cancionista, tal canção ocupa uma posição de destaque no álbum *Refavela* (1977), tendo seu valor equiparado à “Retiros Espirituais” (1975), uma vez que as duas parecem trazer a espiritualidade, a reflexão, Gil enquanto pensador. Entretanto, se a canção imprime uma reflexão, essa reflexão aparece ancorada em uma situação: o cerceamento da liberdade.

Outro ponto consiste nas ideias e imagens mencionadas pelo cancionista. Por um lado, mansidão, tranquilidade, bem-estar interior, descompromisso, felicidade (contente), liberdade, leveza. Por outro, prisão, presos, dificuldade, sentidos gradeados se “sobrepunha a todo instante, nos degraus da criação”, como uma negação sobre o primeiro verso da canção: “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”. Mas o que dizem as outras vozes acerca dessa canção?

Associando “Aqui e agora” ao episódio vivenciado por Gil em Florianópolis, Castro diz que:

“Aqui e agora” é justamente uma música sobre a busca pela paz interior numa situação limite e desesperadora, a de estar aprisionado. A canção é muito importante para Gil, no disco, para pensar sobre essa questão. [...] O que pode parecer uma questão existencialista, na verdade expõe um sistema carcerário punitivo. A violência do cárcere não permite que os presos tenham uma paz de espírito que lhes possibilite refletir sobre a prisão, além de a paz ser a condição para qualquer busca individual ou espiritual (CASTRO, 2017, p. 79-80).

Já em um terceiro depoimento, para o documentário *Refavela 40* (2018), o filho de Gilberto, Bem Gil, diz que:

Quando ele canta que ‘O melhor lugar do mundo é aqui e agora’, é do ponto de vista de quem tá preso, de quem tá numa cela. No caso dessa música, ele compôs por conta do episódio de Florianópolis. Mas a grande angústia que ele passou em relação à privação da liberdade, de estar numa solitária, de estar num espaço de confinamento, foi um pouco antes desse show aqui em 1969 [despedida de Caetano Veloso e Gil antes de ir para o exílio], quando eles ficaram detidos lá no Rio [1968-1969]”.

Carvalho apresenta outra interpretação acerca dessa canção:

A continuidade da temática proposta em *Retiros espirituais* e *Meditação* reaparece em *Aqui e agora* (1977), música do álbum *Refavela*. A percepção do mundo se transforma pela prática na afinação entre a interioridade e a exterioridade, conforme a explicação do próprio autor [...] A letra de *Aqui e agora* descreve a experiência dialógica entre exterior e a interioridade, fruto tanto dos fluxos do pensamento quanto da visão e sensações. [...] A música principia pelo refrão em que ao *aqui* se sucede uma pausa para que o intérprete enuncie o *agora* num efeito de deslocamento: *O melhor lugar do mundo é aqui... e agora*. O sentido da canção aponta tanto para uma experiência coletiva, na medida em que há outros

elementos em perspectiva além do observador. [...] quanto individual, já que é o observador quem formula sua percepção única do mundo à sua volta, feita de sensações e sentimentos (CARVALHO, 2013, p. 231).

Essa conversa acerca de “Aqui e agora” permite levantar algumas convergências e diferenças. O depoimento de Gil sobre a prisão ecoa tanto nas palavras de Castro como nas de Bem Gil, uma vez que essa imagem pode ser encontrada nas três declarações. Enquanto Gil fala sobre “bem-estar interior”, Castro fala de uma “busca pela paz interior”. Por outro lado, o cancionista fala da “dificuldade”, o autor do livro sobre *Refavela* comenta de uma “situação limite e desesperadora”, já Bem Gil, cita a “angústia”. A análise feita por Carvalho tem como ponto de partida outro depoimento de Gilberto Gil: “Aqui e agora é de uma sensorialidade tanto física quanto álmica, quer dizer, fala de como ver, ouvir, tocar as superfícies do que é sólido e do que é etéreo, denso e sutil; de uma visão voltada para dentro, o farol dos olhos iluminando a visão interior” (GIL apud CARVALHO, 2013, p. 231). Dois depoimentos do cancionista, e duas vias de interpretação, uma mencionando a prisão, e, na outra, a personagem parece se encontrar livre.

Com base nesse levantamento, algumas perguntas podem ser elaboradas: se não soubéssemos dessas histórias e interpretações que envolvem a canção, quais aspectos percebidos pelos depoentes poderiam ser encontrados em “Aqui e agora”? Na canção, qual é o papel da música nesse processo de identificação do sentido? Isto é, se a canção é constituída por letra e música, como os elementos musicais poderiam contribuir para determinada leitura da canção? É necessário considerar esse fator, uma vez que, como diz o próprio cancionista, o álbum *Refavela* é “temático”, e, o mote do disco não consiste só na representação de fatos vividos por Gil, mas sim, como ele resume:

o disco ficou muito assim sobre o conceitual de Refavela mesmo, essa coisa de arte dos trópicos, comunidades negras contribuintes para a formação de novas etnias e novas culturas no Novo Mundo, Brasil, Caribe, Nigéria, Estados Unidos..., todas essas coisas, essas culturas emergentes como presença forte do dado negro (GIL, 1977, p. 143).

Dessa forma, também é desejável que “Aqui e agora” seja analisada à luz do “universo de *Refavela*” (CASTRO, 2017, p.59). Isso implicaria em entrar dentro da canção. Todavia, “Aqui e agora” está localizada em um espaço-tempo, possuindo significações relativas a esse período. Como diz Sant’anna,

achar que se pode colar à obra ‘qualquer’ interpretação é um risco, um equívoco analítico. Os signos têm significado dentro de uma determinada cultura. Quem é cristão sabe o que significa a cruz. Se fosse possível imaginar um marciano que visse a cruz pela primeira vez, ele veria apenas duas linhas que se cruzam. Logo, não resta

dúvida de que cada época, cada cultura, engendram um código artístico determinado. Isso é legítimo, é esperado (SANT'ANNA, 2017, p. 21).

Assim como a cruz, é possível dizer o mesmo de expressões populares e regionais, isto é, tais expressões significam de acordo com cada cultura, em uma perspectiva territorial ampla ou reduzida. Como chave para o próximo tópico do capítulo, outras questões florescem ao redor da década de 1970: quais significados podem ser atribuídos à expressão “aqui e agora”? Tais significados estariam relacionados à canção de Gil ou a canção estaria apartada de seu contexto?

O aqui e agora em 1970

Na virada da década de sessenta, o setor artístico-cultural, já atingido pelo golpe civil-militar, sente um forte baque com o AI-5. Inaugurando os “anos de chumbo”, o Ato Institucional de 1968

teve um efeito de suspensão do tempo histórico, como uma espécie de apocalipse político-cultural que atingiria em cheio as classes médias, relativamente poupadas da repressão que se abatera no país com o golpe de 1964. A partir de então, estudantes, artistas e intelectuais que ainda ocupavam uma esfera pública para protestar contra o regime passariam a conhecer a perseguição, antes reservada aos líderes populares, sindicais e quadros políticos da esquerda (NAPOLITANO, 2014, p. 94-95).

Nesse momento em que diversos músicos e cancionistas se sentem ameaçados, o caminho ao estrangeiro se mostra a luz no fim do túnel brasileiro. No caso de Gil e Caetano,

os chamamentos contra a censura e seu intenso questionamento dos valores da sociedade da época, em comportamento estético e político, fizeram com que também fossem hostilizados pelos militares, o que os levou à prisão dias após a edição do AI-5” (PEZZONIA, 2019, p.5).

De acordo com informações do livro “Gilberto Bem Perto” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 156), o primeiro a ser detido foi Gil, que, no desaconchego do camburão, assistia ao desenrolar da história. Após prenderem o cancionista baiano, os policiais passaram pela casa de Geraldo Vandré, que não pôde ser encontrado. Obrigado a subir no camburão, o próximo personagem desse drama foi Caetano Veloso. Os dois foram encaminhados ao Rio de Janeiro, sendo transferidos a Salvador após dois meses de encarceramento. Enquanto cumpriam prisão domiciliar na capital baiana, receberam um recado enviado pelas forças armadas, um sinal de que a hora de ir havia chegado.

Portugal foi o primeiro local por onde passaram, ficando “pouco menos de dez dias em Lisboa”. Após, se dirigiram à França, “mas o constrangimento que sofriam por serem estrangeiros”

fez com que ficassem “menos de um mês” em Paris. Por fim, se instalaram na Inglaterra, em Londres, que naquele momento era “o principal polo da música contemporânea na Europa” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 168). Por lá ficaram até meados de 1971.

A experiência do exílio reflete de maneira diferente em cada um daqueles que deixam sua antiga terra. A Caetano, em um primeiro momento, o abandono forçado de laços afetivos e a pausa de sua carreira em ambiente tupiniquim o levou a momentos de “quase morte”, um “sonho obscuro” (VELOSO apud PEZZONIA, 2019, p. 10). Gil diz que o exílio também “foi sinônimo de oportunidade, aprendizado e autoconhecimento” (PEZZONIA, 2019, p. 10). Na entrevista concedida a Hamilton de Almeida, o cancionista conta que a experiência fora do país ampliou sua perspectiva sobre a música de outras regiões do mundo, um processo de amadurecimento (GIL, 1972, p. 91). Não que não houvesse o peso da saudade, mas sim que, o momento exigia outra postura.

Se por um lado a ditadura afastava os tropicalistas do Brasil, por outro, a Inglaterra permitiu que Gil e Caetano vivessem diferentes experiências. Em um festival de música ocorrido na ilha de Wight, em 1971 uma espécie de “*Woodstock*, com duzentas ou trezentas mil pessoas na ilha inglesa”, Gil e Caetano se apresentaram ao lado de Gal Costa e da “banda de rock brasileira A Bolha”, além de outros que lá estavam (GIL e ZAPPA, 2013, p. 197). Essa apresentação ocorreu de maneira um tanto inusitada. Em entrevista a Fabio Maleronka e Sergio Cohn, o produtor cultural Claudio Prado conta como conseguiu encaixar os brasileiros em meio às atrações do festival:

Tomei o meu Orange Sunshine, que era o ácido californiano, de fina estirpe [...] de repente, baixou em mim a consciência profunda de que eu tinha que descer, juntar a turma toda e botá-la no palco do Festival da Ilha de Wight. Eles tinham que tocar lá. Isso não me criou nenhuma ansiedade, nenhuma dúvida. Continuei curtindo a terra, respirando as plantas. Fui na direção das barracas, onde a gente estava montado. Cheguei lá, o pessoal estava se juntando para fazer um som. Peguei um gravador cassete, enorme, que era tecnologia de pontíssima na época, e pus para gravar. Eu tinha uma tumbadora, que eu brincava de batucar, e a gente tocou lá durante uma hora: Gil, Caetano, Gal, todo mundo. Eu estava de sunga vermelha. Obviamente, pus o gravador lá para gravar o som que eu queria levar para o palco, para a turma topa botar aqueles caras no palco (PRADO, 2010, n.p.).

Após gravar o grupo, a missão do pretendo produtor era entregar o áudio ao apresentador do festival. E assim o fez, foi em direção à parte de trás do palco e pediu a alguém que entrava no *backstage* para repassar a gravação ao apresentador. Após negociação, Prado consegue encaixar os brasileiros em meio à programação do evento. Um dos argumentos utilizados por ele foi que os músicos eram exilados políticos e não podiam se apresentar em seu país de origem. Com autorização para quinze pessoas subir no palco, o produtor driblou a organização e colocou trinta pessoas para se apresentar. Prado também relembra uma resenha sobre o festival que saiu na

revista *Rolling Stone* à época, em que apontava a apresentação dos brasileiros como sendo “a única coisa acústica que valeu a pena no Festival da Ilha de Wight” (PRADO, 2010, n.p.). Em meio a uma viagem de ácido, Claudio Prado promoveu um espetáculo, colocando os brasileiros em um dos festivais “mais importantes” (PEREIRA, 1987, p. 7) do mundo naquele momento, ao lado de Woodstock e do polêmico Altamont.

No último dia de festival, Miles Davis se apresentaria ao pôr do sol. Acompanhando o jazzista estadunidense, estava o percussionista brasileiro Airto Moreira, que, avistando os baianos na plateia, se comunicou em gestos. Além de Miles, Airto também os apresentou a Jimmi Hendrix, com quem tiveram “uns cinco minutos” de prosa (GIL e ZAPPA, op. cit., p. 193). Outro desses momentos na trajetória dos baianos.

Nesse mesmo período da Inglaterra, Gilberto Gil teve diferentes experiências com as drogas. Segundo Zappa, “drogas eram também uma forma de contestação. ‘Sexo, drogas e rock ’n’ roll’” era um dos jargões “do movimento da contracultura que marcou as décadas de 1960 e 1970” (GIL e ZAPPA, op. cit., p. 198). Assim, as apresentações dos Doces Bárbaros e a prisão de Gil em 1976 estão embebidos pelo espírito dessa época, em que a juventude instaurava um novo modo de vida e contestava valores dominantes.

Aproveitando essa paisagem invocada pelo exílio dos baianos, um “provérbio inglês” mencionado pelo filósofo da educação George Snyders (1993, p. 42) ilustra parcialmente esse momento da vida de Gil:

O que interessa na vida é ser feliz
O lugar de ser feliz é aqui
A hora de ser feliz é agora

Esses três versos lembram um solilóquio, uma espécie de movimento interno, uma manifestação de autoconfiança, um tom que pode ser notado nas palavras de Gil ao comentar sobre o exílio:

então eu fui sendo de repente bafejado por esses sentimentos afirmativos, quer dizer, em nenhum momento eu recuava... aquele negócio da mágoa. Eu trabalhava com o dado ‘vamos lá’. Vambora precisa isso, aquilo. Era voltar à disposição que eu já tinha em épocas anteriores que eu não tava esperando precisar de novo, a disposição para reconstituir, pra reorganizar, a disposição pra ter disposição de fazer as coisas (GIL apud PEZZONIA, 2019, p. 10).

Diante de um novo aqui e agora, a resistência ao banzo do exílio é o combustível que permite o cancionista apreciar o momento com mais leveza. Essa postura diante do mundo parece surgir

de sua aceitação enquanto exilado, da aceitação do seu presente. Um ato de desobediência perante o estado imposto, afetivo e geográfico. Um ato de obediência a si próprio, sua vontade de viver.

Nesse mesmo período em que Gilberto Gil estava exilado, a partir de 1969, surgiam diferentes periódicos que se opunham à ditadura. Enquanto o governo e seus aliados buscavam alinhamento com as maiores empresas de comunicação, a chamada “imprensa alternativa” ou “jornais nanicos” foram um dos espaços para a manifestação de oposição no país. Segundo Napolitano, os veículos

O Pasquim e Opinião podem ser consideradas as duas matrizes dos jornais ‘nanicos’. Tomada como contraponto à grande imprensa liberal – seus interesses políticos e diretrizes comerciais – a imprensa alternativa fez história nos anos 1970 não conseguindo sobreviver com o mesmo vigor à virada da década” (NAPOLITANO, 2014, p. 225)

O Pasquim foi um jornal que abrigava diferentes manifestações.⁵ O veículo carioca trazia “temas comportamentais, a visualidade ousada, a sátira política e o humor”, conquistando “um público jovem bem mais amplo do que os densos textos de análise de conjuntura dos jornais mais politizados” (NAPOLITANO, 2014, p. 226). O conteúdo sobre contracultura contava com colunas assinadas por Caetano Veloso e Luis Carlos Maciel – considerado um “guru da contracultura” no Brasil. Em uma edição d’O Pasquim, Maciel numera “Conselhos a mim mesmo”, uma maneira de compartilhar os valores da contracultura:

12. Não adies tuas decisões. Não antecipes suas decisões. Decide sempre aqui e agora, na hora madura da decisão. Age sempre aqui e agora – esse é o único momento que tens para agir. A voz do passado é a voz de um morto. A voz do futuro é a de alguém que ainda não nasceu. A única voz que conta é a do presente – a tua própria voz (MACIEL, 1970, p. 10).

Aqui nesses conselhos, o locutor é Maciel, entretanto, a expressão “aqui e agora” não se refere ao seu texto e nem ao local em que estava quando escreveu esses conselhos. O “aqui e agora” aparece como o “presente”, como demarcação das possibilidades em vida. Dentro desse mesmo ambiente da contracultura, o professor da Escola de Comunicação da UFRJ, Carlos Alberto Messeder Pereira (1987, p. 5), escreve que “Aqui e Agora” são palavras de ordem, assim como “Paz e Amor. Paradise Now. Desbunde. Desrepressão. Revolução Individual. You Are What You Eat. [...] É Proibido Proibir. A Imaginação Está Tomando o Poder. Flower Power. Turn on, Turne in and Drop out”. Ou seja, são expressões comuns a determinado campo social.

⁵ Sobre Luiz Carlos Maciel, cf. CAPELLARI, 2007.

Por outro lado, como demonstração do jogo de forças, O Pasquim trazia um personagem inventado pelo cartunista Henfil, o Cabôco Mamadô, que “‘chupava o cérebro’ e colocava no seu ‘cemitério dos mortos vivos’ vários artistas e intelectuais que não se identificassem com uma postura crítica ao regime militar” (LOPES, 2009, p.3). A um só tempo, esse veículo carioca abriga tanto a esquerda ortodoxa quanto os libertários.

Dois momentos d’O Pasquim durante a década de 1970 valem a pena serem destacados. Em um primeiro momento, da fundação em 1969 a 1971, a editoria do jornal é assumida por Tarso de Castro. De acordo com as palavras de Luiz Carlos Maciel, “Caetano começou a escrever lá n’O Pasquim porque o Tarso, como editor, agia com autonomia, e agia corajosamente” (NUNES; GUSMÃO, 2020, p. 38). Já a partir de 1971, quem toma a frente da editoria é Millôr Fernandes. Segundo o mesmo Maciel, “o sentimento do Millôr era muito conservador, muito reacionário, ele odiava a contracultura, o tropicalismo, todas essas manifestações juvenis e libertárias da época. Ele detestava e contaminava os outros com esse ponto de vista” (NUNES; GUSMÃO, 2020, p. 38). Quando Millôr assume a frente do jornal, as críticas ao tropicalismo e aos baianos se tornam mais enérgicas, resultando na expulsão do escritor Jorge Mautner, que naquela época, iniciava a amizade com Gil e Caetano. Mautner diz que “escrevia para O Pasquim. Aí, depois, de repente, começou uma campanha racista contra os ‘baihunos’. Millôr Fernandes, vários deles” (NUNES; GUSMÃO, 2020, p. 42). “Baihunos” foi a maneira que membros do Pasquim encontraram para insinuar que os baianos eram bárbaros, no mal sentido da palavra. Seria o nome Doces Bárbaros uma ressignificação desse apelido? Se sim ou se não, essa relação conflituosa entre O Pasquim e os baianos é uma amostra dos diferentes binarismos que simplificam o campo artístico-cultural dessa época: esquerda ortodoxa e libertários, “patrulhas ideológicas” e “patrulhas odaras” (LOPES, 2009, p. 2), cultura e contracultura, engajados e alienados.

Outro jornal alternativo de destaque foi o Opinião, que, junto ao Movimento, “foram espaços plurais do ponto de vista das várias facções e partidos de esquerda na maior parte de sua existência” (NAPOLITANO, 2014, p. 227). O quadro de funcionários comportava estudantes e professores, constituindo assim, a “fina flor da intelectualidade brasileira de esquerda” (NAPOLITANO, 2014, p.227). Em diferentes formatos, a imprensa e outros setores do entretenimento estão presente no dia-a-dia das civilizações, contribuindo substancialmente para o jogo social e político dos territórios.

Aproveitando esses veículos, vejamos alguns usos da expressão “aqui e agora” ao redor da década de setenta. A expressão em questão consiste na junção de dois “dêiticos”, termo utilizado para nomear palavras que se referem tanto a um sujeito, como ao tempo e espaço em que ele se

situa. Nessa mesma categoria estão palavras como eu, tu, você, ali, lá, depois, entre outras. Nesse sentido, tais palavras podem ser enxergadas como “signos vazios”, e, esses signos só se tornam “plenos” quando “o locutor os assume no discurso” (BENVENISTE apud KOELLING, 2003, p. 2).

Em diferentes edições de jornais da época é encontrado as palavras “aqui” e “agora” como marcadores do texto em que estão presentes, como os seguintes enunciados: “o ponto de partida, aqui e agora, é o comentário de...” (CIRNE, 1976, p. 26), ou ainda, “aqui e agora, a palavra dos médicos brasileiros” (TEIXEIRA, 1978, p. 14). Porém, quando localizado em um campo social, a expressão “aqui e agora” ganha contornos mais definidos, se desfazendo de sua condição intratextual.

Percorrendo as páginas do Opinião, encontramos a expressão “aqui e agora” em outro contexto. Em uma matéria sobre a atuação de um segmento da Igreja Católica no Brasil, pode ser lido o seguinte trecho: “é importante não perder de vista a eternidade ao enfrentar os problemas terrenos, mas tendo presente também que a eternidade começa aqui e agora” (IGREJA..., 1974, p. 3). Aproveitando essa perspectiva religiosa, convém sair do âmbito das “religiões proféticas” e ocidentais e visualizar uma perspectiva pertencente a uma “religião mística” (CORREIA, 2012, p. 82) e oriental. Em uma entrevista concedida por Odete Lara ao jornal O Pasquim, a atriz e cantora comenta sobre “o que vem a ser o Zen-Budismo”:

O Zen não tenta ausentá-lo da terra para, além desta, encontrar o paraíso. Ele lhe ensina, isto sim, que a forma de encontrar o paraíso é estar na terra por inteiro e consciente ao aqui e agora. Segundo o Zen, uma das causas do nosso sofrimento é justamente estarmos sempre com a mente voltada para além do lugar e do tempo em que nos encontramos, isto é, vivendo no futuro ou no passado, deixando de viver o presente. Como disse John Lennon: “vida é aquilo que acontece enquanto você está ocupado fazendo planos”. Eu diria antes que Zen é a arte de viver em harmonia consigo mesmo, com seu semelhante e com o universo (LARA, 1985, p. 11).

Mesmo que essa declaração a respeito do Zen tenha acontecido em meados da década de 1980, nela ecoa décadas passadas, uma vez que, como já visto, elementos orientais também estavam presentes em meio aos ideais e contradições da contracultura: por um lado, traziam o lema “sexo, drogas e rock’n roll”, por outro, “drogas não se coadunavam com a atenção plena, enfatizada nas meditações, estas conhecidas como zazen”, é o que aponta o monge e pesquisador Francisco Handa (2009, n. p.). Desse ponto de vista, a declaração de Odete Lara não se limita aos anos oitenta.

Em outra edição do jornal Opinião, é possível encontrar a tradução de uma crítica ao controle das ideologias em países de baixo desenvolvimento econômico, assinada pelos

estadunidenses Richard Barnett e Ronald Muller. Propondo um paralelo com a religiosidade, os economistas falam do aqui e agora em relação ao mercado:

a ideologia do mercado tem um impacto político sobre os problemas neste século, que não é diferente do impacto que teve a Igreja nos séculos passados. Mas enquanto a Igreja pode ter pacificado os miseráveis da Terra prometendo-lhes o céu numa vida futura, as agências de publicidade mundiais vendem o alívio graças ao consumo “aqui e agora” (BARNETT; MULLER, 1974, p. 18).

Longe de esgotar os significados da expressão “aqui e agora”, os trechos acima mostram alguns sentidos adquiridos de acordo com cada área exposta. É notável que o uso dessa expressão na década de 1970 ganha sentidos mais ou menos convergentes. O aqui e agora do mercado aparece delimitado pela compra, enquanto o aqui e agora daquele segmento da Igreja Católica, do Zen Budismo de Odete Lara e da contracultura na visão de Maciel, são definidos pela vida aqui na terra. A contracultura renega o passado e o futuro em prol do momento. Já a Igreja, mantém o futuro em seu horizonte, regulando o presente coletivo. No Zen, o aqui e agora remete a um presente em “harmonia” com o universo. Ainda nesses contextos, pode-se observar que o “aqui” não é um espaço específico, como uma cidade, uma casa, ou mesmo, um texto. O tempo representado pelo “agora” também não é quantificável, não é determinado, a não ser, pelo “presente”. Em suma, a expressão “aqui e agora” possui uma significação aberta, mas que se fecha ao ser localizada em um determinado campo.

Para fechar essa seção, vale a pena comentar sobre o público dos Doces Bárbaros. Sabendo que as roupas podem funcionar como demarcadores de classe, pode-se inferir que a plateia era composta por diferentes camadas sociais. Mas vai além, as diferentes realidades sociais possibilitam alguns apontamentos acerca de “Aqui e agora”. Imaginando que o público dos doces baianos é semelhante aos ouvintes que comprem os discos de Gil, é necessário considerar que, há ali, quem siga as ideias da contracultura e, possivelmente, alguns simpatizantes do zen budismo. Por outro lado, se estamos falando de Brasil, é provável que uma parcela desses ouvintes professe o catolicismo. Isso não esgota o assunto, mas indica que aqueles que escutarem essa canção partirão de condições distintas, gerando assim, diversas imagens. Ao mesmo tempo, essa polissemia da canção funciona como um atrativo.

Entre Refazenda e Realce: acerca de Refavela

RE FA VE LA
 RE VE LA
 FA LA
 VE

Os anos setenta foram de suma importância para a carreira de Gilberto Gil. Após sua volta do exílio, trouxe novas sonoridades para essa terra redescoberta por Cabral. A partir de 1975, a Trilogia Re, formada pelos álbuns *Refazenda* (Phillips, 1975), *Refavela* (Phonogram, 1977) e *Realce* (Elektra, 1979), retomou e projetou questões, afetividades e sonoridades. Num episódio do programa Som do Vinil, intitulado “Gilberto Gil e a Trilogia Re (Realce, Refazenda e Refavela)”, o cancionista fala sobre esses discos em sua carreira:

Resumidamente, eu acho que eles me deram meu assentamento definitivo nos gêneros que mais significam elementos de formação básica da minha formação, pra minha vida musical. Esses três discos são a versão amadurecida desse compromisso meu com as vertentes importantes da minha base musical, a da infância, a da adolescência e a da vida madura, pós-exílio (GIL, 2011).

Gil coloca a trilogia às vezes mais distante, como em sua infância, às vezes mais próxima, pós-exílio. Quando ele diz “minha base musical”, também é possível entender como sua base cancional, apontando não só para as sonoridades de suas invenções, mas também para aquilo que traz a letra, o que é dito pelo personagem, seus afetos, os lugares por que passa, mira, aquilo que busca representar. Paralelamente aos aspectos musicais, o compromisso mencionado por Gil parece estar nesse enfrentamento poético da representação do país. Em outro momento do programa Som do Vinil, ele reforça esse compromisso cancional ao comentar Refazenda:

Há vários elementos que convergem para o desejo e o gesto do Refazenda. Primeiro as minhas origens propriamente ditas lá na infância, não é? No sertão da Bahia, na região da caatinga. Vivendo profundamente essa cultura do homem sertanejo, do couro, da vida catingueira, da música folk nordestina, tudo isso lá na minha origem primeira. Uma grande admiração, um grande encantamento com Luiz Gonzaga, com todos os mestres da música nordestina. Depois, o desembocar disso tudo no tropicalismo. O tropicalismo teve uma vertente... Torquato era de origem nordestina, Capinam... todo mundo catingueiro, tudo sertanejo. Então, muito do trabalho, já no meu primeiro álbum, pré-tropicalista, e isso tá muito claro, Louvação, Procissão, as canções todas... Então, essa vertente, ela sempre foi a principal na minha expressividade. Havia, portanto, nesse trabalho do Refazenda, uma vontade de retomar o tropicalismo interrompido e contribuir, digamos assim, com as novidades todas do mundo rock, do mundo pop, para uma visão renovada da música nordestina (GIL, 2011).

Buscando dar unidade às próprias invenções, Gil menciona diferentes aspectos dessa vida sertaneja. Para além das escolhas musicais, o espaço, caatinga e sertão da Bahia, e os costumes e

crenças locais, representados em versos como “Vou fazendo a louvação louvação louvação” ou “Olha lá vai passando a procissão”, são sons e imagens que figuram em suas canções. Há também o encontro com os grandes centros urbanos, com o rock e o pop mencionados na fala do cancionista. Ou seja, dado o contexto do Brasil ao alcance de Gil, podemos pensar que *Refazenda* (1975) é lançado em um presente imperfeito, a partir de um olhar para o passado, mas também com vistas para o futuro. Gilberto Gil traz a admiração por tudo que Luiz Gonzaga é ou foi, mas também vislumbra uma transformação da música chamada nordestina.

O nome Luiz Gonzaga, como podemos ver no estudo *A invenção do Nordeste e outras artes* de Albuquerque Jr. (2011: 171-185), é emblemático para um seguimento da música popular em nosso país, tendo sido uns dos personagens que popularizou a partir da canção, uma leitura do Nordeste brasileiro. Ao longo do século XX, diferentes fatores, como a precariedade econômica e a migração de seus filhos para o Sul, fizeram com que o Nordeste fosse tido como “o espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas”, mas também “para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011: 171). Nesse processo o rádio falou alto, pois, levou sua voz para diferentes regiões do país e, ao mesmo tempo, foi um instrumento que modificou a música e seu consumo, seja a partir de seu poder de “mediação” (SANT’ANNA, 2017: 36),⁶ uma vez que filtra o que será consumido, seja por ser uma nova tecnologia que gerou transformações na produção e na escuta. No começo dos anos quarenta a rádio impulsionou a música de Gonzaga na região sul – assim como, ele também impulsionou a rádio –, aproveitando a massa proletária formada por migrantes como o próprio sanfoneiro. Segundo Albuquerque Júnior:

Luiz Gonzaga assume a identidade de “voz do Nordeste”, que quer fazer sua realidade chegar ao Sul e ao governo. Sua música “quer tornar o Nordeste conhecido em todo o país”, chamando atenção para seus problemas, despertando o interesse por suas tradições e “cantando suas coisas positivas”. Condizente com a visão populista que dominava a política brasileira neste momento e muito próximo da visão tradicional da política na região, Gonzaga se coloca como o intermediário entre o “povo do Nordeste” e o Estado, que deseja saber quais são os problemas deste povo, cabendo ao artista torná-los visíveis. A seca surge no discurso de Gonzaga como o único grande problema do espaço nordestino. [...] agenciando claramente enunciados e imagens do já quase secular discurso da seca (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011: 178).

⁶ De um modo geral, Sant’Anna (2017, p. 36) argumenta que, “a ‘mídia’ (jornais, revistas, televisão, rádio etc.) serve de elemento informador e conformador da opinião pública”.

Assim como Gonzaga, Gil canta o Nordeste em canções como “Tenho sede”, em que a voz de uma personagem cansada, implora por um “copo d’água” e pelo “olhar” da pessoa amada, e “Lamento Sertanejo”, que, como diz Carvalho (2013: 157), a personagem “não se adapta à vida urbana, saudoso de suas referências culturais-territoriais-existenciais”. Nessas canções, Gil não só retoma a temática da seca de Luiz Gonzaga, mas também expõe a dificuldade do sertanejo em viver, seja no contexto em que nasceu, seja para onde migrou. Ao mesmo tempo, a canção que dá nome ao disco, “Refazenda” (Fig. 1), mostra a reconexão do homem com a natureza.



Figura 8 - Versos iniciais da canção "Refazenda, Gilberto Gil em Refazenda (1975)

Carvalho, que também nota essa reconexão, diz que o disco Refazenda “reflete a busca pela reconstrução da sociedade inspiradas nas comunidades alternativas, a exemplo do que ocorria nos Estados Unidos e na Europa” (CARVALHO, 2013: 133). A ida ao exterior, seguida por um retorno, traz valores outros, não só sonoridades, mas também modos de vida – é possível lembrar das roupas, cortes de cabelos, cores, ideologias, a busca pela liberdade, que, no caso de Gil, encontra algumas de suas fontes na contracultura, desafiando conservadores a torto e a direita, a reta e a esquerda. Segundo Napolitano (2014: 161-162), de 1968 a 1973, é um momento de expansão econômica no Brasil, e, nesse sentido, conexões com elementos musicais internacionais, como no caso da Trilogia Re, também podem ser escutados como parte desse processo de expansão. Ampliando a cena, Gil faz não só de sua canção, mas de si mesmo, uma imagem em movimento do Nordeste e do nordestino que não se prende ao baião, digerindo diferentes expressões e sonoridades populares, essas, pautadas em distintas diásporas.

Seguindo a linha temporal da trilogia, os próximos comentários seriam acerca de *Refavela* (1977). Entretanto, o álbum *Realce* (1979) será abordado antes, uma vez que a periferia é o disco central nesse texto. Sobre Realce, Gil diz:

Eu estava fazendo a excursão do *Refavela*, ainda nos Estados Unidos, já me preparando para gravar o disco [*Realce*] em Los Angeles com o Mazzola. [...] Mas eu ainda não tinha exatamente qual era o “re”. E aí durante a excursão, numa daquelas estradas ali dos Estados Unidos, naquele ônibus, eu comecei a rabiscar o *Realce*. [...] *Realce* trata disso, dessa visibilidade feérica que as grandes populações urbanas têm. Esse salário-mínimo de cintilância a que todos têm direito no trajeto

entre a casa e o metrô, entre o metrô e o trabalho, entre o trabalho e o cinema, na diversão noturna, toda essa coisa, era para dar conta disso, para dar conta dessa dimensão cultural, do entretenimento, das subjetividades em ebulição nas ruas, nos lugares, enfim, coletivos, multidões, mais indivíduos (GIL, 2011).

Se em Refazenda o urbanismo elétrico e eletrônico do rock e do pop alcançam o espaço rural, e vice-versa, em Realce, o espaço mencionado por Gil é a urbanidade das grandes metrópoles. Quando ele fala na cintilância presente no dia a dia, é possível lembrar das cores nos letreiros luminosos espalhados pela cidade, cores essas, também presentes nas discotecas. Nos Estados Unidos, Gil se encontrava no epicentro da *disco music*. O *funk*, a *black music*,⁷ *soul music*,⁸ o *disc jockey*, a dança, os *collants* coloridos, o cabelo *black power*, em geral, expressividades e objetos frequentemente associados às comunidades afro-urbanas estadunidenses e que também estão ligados a atuações emblemáticas, como a de um John Travolta em *Saturday Night Fever* (Os embalos de sábado à noite). No Brasil, a *disco music* pode ser percebida a partir de outros cancionistas negros da década 1970, entre eles, Tim Maia, Cassiano e Jorge Ben – com esse último, no mesmo ano de Refazenda, Gil lançou o álbum Gil & Jorge: Oxum/Xangô (1975). Nas telas, a Rede Globo retorceu alguns desses aspectos em novelas como *Dancin' Days* (1978), trazendo atores de renome como Sonia Braga, Antônio Fagundes e Ary Fontoura.⁹ Essas menções são insuficientes para retratar o que foi essa movimentação em torno de Realce, mas ajudam a ver que Gilberto Gil não estava sozinho.

Segundo Napolitano, nessa altura, momento de abertura política,

As várias leituras do que significava democracia e os vários projetos de transição política que elas encerram eram pontos de tensão dentro da sociedade. Para as associações profissionais identificadas com a tradição liberal, como a OAB e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), democracia era o “estado de direito”, marcado pelo império da lei, pelo equilíbrio dos poderes de Estado, pelas liberdades civis (reunião, manifestação e expressão) e pela igualdade jurídica entre os indivíduos. Para os movimentos sociais de esquerda, era isso e algo mais, configurando a chamada “democracia substantiva”, marcada pela efetiva participação popular nas decisões dos governos, pela construção de políticas de distribuição de renda e limites ao direito de propriedade. Para setores ainda mais à esquerda, de tradição marxista, era a realização da democracia popular de massas, de caráter delegativo e calcada mais em direitos sociais do que propriamente políticos (NAPOLITANO, 2014, p. 248).

⁷ Sobre a problematização do termo *black music*, c.f. Tagg (1989).

⁸ Em seu Vocabulário de Música Pop, Roy Shuker comenta sobre a *soul music*: “originalmente, foi uma versão secular da música gospel. O soul era a principal forma de *black music* dos anos de 1960 e 1970. No princípio era considerado pelos músicos de jazz e por seus ouvintes sinônimo de música autêntica e sincera. Durante sua evolução nos anos de 1960, o soul representou uma fusão entre o estilo de canto gospel e os ritmos *funk*. Nos anos de 1950, usou-se o termo *funk* para designar uma forma de jazz moderno, que se concentrava no ‘suingue’; nos anos de 1960, designou tanto o *rhythm’n’blues* como a música soul, principalmente as gravações de James Brown, o ‘Soul Brother Number One’” (SHUKER, 1999: 265).

⁹ Sobre a novela *Dancin' Days* e seu contexto, ver Wajnman e Marinho (2006) e Silva (2017).

Como mais uma dimensão entre as diversas definições de democracia em discussão, é necessário nomear aqui, a chamada democracia racial. Vale lembrar que no repertório de Gil, o *funk* não é um balanço específico de Realce, dois anos antes, chega pelos ares no contexto de *Refavela*. Em “Samba do avião”, de Tom Jobim, Gilberto Gil já o havia empregado, balançando valores da referida canção. Castro (2017, p. 90) diz que “foi justamente essa canção ícone da Bossa Nova que Gil escolheu para impor uma levada funk, suingada, pontuada pelo baixo preciso de Rubão Sabino”. A tensão na voz de Castro ao dizer “justamente”, demonstra que a atitude cancional e corporal de Gil foi uma mediação arriscada. O cancionista diz:

Eu peguei o “Samba do Avião” e funkeei. Uma heresia. Um standard da Bossa Nova, de Tom Jobim, e fiz um funk com ele. Cometi essa heresia, mas cometi conscientemente. Cometi em nome disso, dessa necessidade profunda de recuperar, trazer para a superfície da visibilidade média, da admissão social, essas questões negras que estavam escondidas, estavam no *underground*, estavam no... enfim (GIL, 2011).

Então, esse enegrecimento de “Samba do avião” foi uma maneira de problematizar uma ampla gama de questões da época. Em artigo acerca do álbum *Refavela*, Ribeiro nos diz que, num primeiro momento, a regravação dessa canção “impactou – no sentido negativo, já que a mesma foi sinalizada como prova inequívoca da rendição de Gilberto Gil à indústria cultural americana – e sinalizou as intenções de Gil para um público mais amplo, ocasionando uma repercussão para seu projeto *Refavela*” (RIBEIRO, 2019, p. 106). Afinal, transformar um “samba-exaltação” (GIL, 2011) ou bossa-exaltação em *funk*, em um país onde a democracia racial fazia parte da ideologia oficial, foi um ato social, musical e mercadológico corajoso. Nesse ato, importa destacar essa projeção das questões negras mencionadas na fala de Gil, uma vontade de mostrar o que estava ocorrendo em lugares marginais.

Por mais que, no texto que aqui se escreve, a democracia racial esteja relacionada ao contexto das últimas décadas do século XX, as teorias sobre a identidade brasileira, como se sabe, remetem ao século XIX. Escutando relações entre o trabalho de Gil e a história do Brasil, é válido visualizar o negro ao menos em três momentos: segunda metade do século XIX, primeira e segunda metade do século XX. Ir de encontro a textos que buscam definir o negro, é também encontrar parte aquilo que o pensador camaronês Achille Mbembe chama de “razão negra”. Podemos apreender essa noção a partir de duas dimensões: “consciência ocidental sobre o negro” e “declaração de identidade” (MBEMBE, 2018, p. 60-63). A primeira dimensão, como o próprio nome sugere, consiste no discurso construído sobre os africanos ao longo da história do ocidente:

À primeira vista, a razão negra consiste, pois, num conjunto de vozes, enunciados e discursos, de saberes, comentários e disparates, cujo objeto são a coisa ou as pessoas "de origem africana" e aquilo que se afirma ser seu nome e sua verdade (seus atributos e qualidades, seu destino e suas significações enquanto segmento empírico do mundo). Composta por múltiplos estratos, essa razão vem desde, pelo menos, a Antiguidade. Suas fontes gregas, árabes ou egípcias, e até mesmo chinesas, foram objeto de inúmeros trabalhos. Desde suas origens, consiste numa atividade primal de fabulação. Trata-se essencialmente de extrair vestígios reais ou comprovados, urdir histórias e compor imagens. (...) Nesse contexto, a *razão negra* designa um conjunto tanto de discursos como de práticas - um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática (MBEMBE, 2018, p. 60-61).

Diante desse "juízo de identidade" (MBEMBE, 2018, p. 62) evidenciado pelo pensador camaronês, diversas perguntas são direcionadas à "primeira pessoa do singular: 'Quem sou eu?'; 'Serei eu, de verdade, quem dizem quem sou?'; 'Será verdade que não sou nada além disto – minha aparência, aquilo que se vê e diz de mim?'". A essas perguntas, surge o que Mbembe chama de declaração de identidade: "o negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensado" (MBEMBE, 2018, p. 62). Em um mundo em que o discurso ocidental sobre o negro compõe o pano de fundo, a declaração de identidade revela uma não concordância em relação ao que é dado como verdade, por vezes, sustentadas a partir de dados pseudocientíficos.

Etnias em Rotação

Em busca de traços que possam compor aquilo que Mbembe chama de "razão negra", um texto que marcou época foi o "Como se deve escrever a História do Brasil" (1845), do alemão Karl Philipp von Martius,¹⁰ vencedor de um concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). O texto de Martius, como outros que reiteram sua visão, propõe um Brasil construído a partir de três raças, "a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica" (MARTIUS, 1845, p. 382), que, sem um debate profundo sobre a violência instaurada em sua formação, traz uma perspectiva acerca da colonização brasileira.

Enfrentando esse tipo de visão, Ortiz destaca que, na segunda metade do século XIX, diferentes "teorias explicativas do Brasil" mostram um implausível "contorno claramente racista" (ORTIZ, 1986, p. 13). Entre essas teorias estava o evolucionismo, partindo do pressuposto de que as

¹⁰ O artigo de Ganzer (2012) se propõe a comentar o texto de Martius e seu impacto na sociedade brasileira.

sociedades simples ou primitivas deveriam ascender ao estágio das sociedades complexas – tendo como matriz, as sociedades europeias. Desse ponto de vista, ao mesmo tempo em que buscava se afirmar, o Brasil também tinha de justificar seu atraso. Aliando o evolucionismo aos conceitos de “raça” e “meio”, escritores como Sílvio Romero e Euclides da Cunha escreveram sobre a formação nacional. Essa discussão é conhecida e gerou falas como a de Abdias do Nascimento (1977, p. 71): “teorias científicas forneceram suporte vital ao racismo arianista que se propunha erradicar o negro. Nas palavras do escritor Sílvio Romero (1851-1914): ‘A minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir, ao branco’”. Procurando resumir tais pensamentos, e notando a singularidade do nordeste a partir de escritos de Euclides da Cunha sobre Canudos, Ortiz expõe como o ambiente era uma condição para entender a população do país:

O nordestino só é forte na medida em que se insere num meio inóspito ao florescimento da civilização europeia. Suas deficiências provêm certamente desse descompasso em relação ao mundo ocidental, sua força reside na aventura de domesticação da caatinga. Procura-se dessa forma descobrir os defeitos e as vicissitudes do homem brasileiro (ou da sub-raça nordestina) vinculando-os necessariamente às dificuldades ou facilidades que teria encontrado junto ao meio ambiente que o circunda (ORTIZ, 1986, p. 18).

Enquanto a geografia era parte explicativa dos traços da população, a racialidade que compunha a face brasileira ainda não estava definida. Frente a essas prescrições sobre como escrever a História do Brasil, vale ter em mente o esforço de Gil em relação aos estereótipos atribuídos ao nordeste e ao nordestino. Ainda com Ortiz, nota-se que, o indígena foi aceito como “elemento nativo” e popularizado por escritores como Gonçalves Dias e José de Alencar a partir de “um modelo de índio civilizado, despido de suas características reais” (ORTIZ, 1986, p. 19). Entretanto, o sociólogo destaca, o negro ainda não era parte da identidade antes das tensões que culminaram na abolição da escravatura. O negro:

Será considerado pela sociedade como um cidadão de segunda categoria; no entanto, em relação ao passado tem-se que a problemática racial torna-se mais complexa na medida em que um novo elemento deve obrigatoriamente ser levado em conta. O negro aparece assim como fator dinâmico da vida social e econômica brasileira, o que faz com que, ideologicamente, sua posição seja reavaliada pelos intelectuais e produtores de cultura. Para Sílvio Romero e Nina Rodrigues ele adquire uma importância maior que a do índio (que se acredita estar fadado ao desaparecimento), ou, como dirão alguns: “o negro é aliado do branco que prosperou” (ORTIZ, 1986, p. 18).

Sendo assim, antes da abolição, o negro era um escravizado, acorrentado a cumprir funções nas casas dos senhores, vivenciando condições sub-humanas. Quando livre, deveria alcançar

cidadania, mas sem direito à reparação. Com os negros, a identidade brasileira preconizada por Martius em 1844 parece ganhar preenchimento mais sólido no final do século XIX. Ao mesmo tempo, os ex-cativos começam a se organizar em prol daquele salto que, como dirá Gilberto Gil, “o preto pobre tenta dar”. O pesquisador Petrônio Domingues mostra algo desse esforço ao expor e comentar algumas “dezenas” de organizações negras que surgiram em diferentes pontos do Brasil nesse momento pós-abolição:

Em São Paulo, apareceram o Club 13 de Maio dos Homens Pretos (1902), o Centro Literário dos Homens de Cor (1903), a Sociedade Propugnadora 13 de Maio (1906), o Centro Cultural Henrique Dias (1908), a Sociedade União Cívica dos Homens de Cor (1915), a Associação Protetora dos Brasileiros Pretos (1917); no Rio de Janeiro, o Centro da Federação dos Homens de Cor; em Pelotas/ RG, a Sociedade Progresso da Raça Africana (1891); em Lages/SC, o Centro Cívico Cruz e Souza (1918). Em São Paulo, a agremiação negra mais antiga desse período foi o Clube 28 de Setembro, constituído em 1897. As maiores delas foram o Grupo Dramático e Recreativo Kosmos e o Centro Cívico Palmares, fundados em 1908 e 1926, respectivamente. De cunho eminentemente assistencialista, recreativo e/ou cultural, as associações negras conseguiam agregar um número não desprezível de “homens de cor”, como se dizia na época (DOMINGUES, 2007, p. 103).

Dentre os movimentos da primeira metade do século XX abordados por Domingues, um marco da luta étnico-racial foi a Frente Negra Brasileira (FNB), fundada em 1931 na cidade de São Paulo:

A FNB foi a mais importante entidade negra do país. Com “delegações” – espécie de filiais – e grupos homônimos em diversos estados (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Bahia), arregimentou milhares de “pessoas de cor”, conseguindo converter o Movimento Negro Brasileiro em movimento de massa (DOMINGUES, 2007, p. 106).

Do outro lado da ponte, procurando personagens que contribuíram para marcar negativa e indelevelmente o negro no país, podemos contar com referências da primeira metade do século XX já apontadas por Abdias do Nascimento (1977). Tais como Gilberto Freyre e Monteiro Lobato, autores que possuem ligações com canções de Gilberto Gil. Para ilustrar como tais ligações são percebidas, recorre-se à intervenção de um jornalista que participava do programa Roda Viva da TV Cultura. Esse jornalista estabelece uma relação entre o pensamento de Gilberto Freyre,¹¹ e a canção “Hino da Figa” de Gil.

¹¹ Sobre Gilberto Freyre, Ortiz (1986: 40) diz que: “Gilberto Freyre representa continuidade, permanência de uma tradição, e não é por acaso que ele vai produzir seus escritos fora desta instituição ‘moderna’ que é a universidade, trabalhando numa organização que segue os moldes dos antigos Institutos Históricos e Geográficos”. Já Nascimento (1977: 42) diz: “A teoria luso-tropicalista de Freyre, partindo da suposição de que a história registrava uma definitiva incapacidade dos seres humanos em erigir civilizações importantes nos trópicos (os “selvagens” da África, os índios do Brasil seriam documentos viventes deste fato), afirma que os portugueses obtiveram êxito em criar, não só uma altamente avançada civilização, mas de fato um paraíso racial nas terras por eles colonizadas, tanto na África como na América”.

Apontando diretamente para a segunda estrofe (Fig. 9), o jornalista diz à Gil:

Há uma referência nesse “Hino da Figa”, que é uma referência, me parece, quase que explícita ao pensamento do Gilberto Freyre, quer dizer, aquela união carnal entre benfeitor e escravo, que é uma utopia quase literária que o Gilberto Freyre criou, mas que foi acusada muito violentamente sempre pelos pensadores mais profundos [...] de ser altamente ideológica e quase que criminosa nesse sentido, por falsear a realidade do confronto. O que você acha sobre isso? (apud GIL, 1987).



Figura 9 - Segunda estrofe da canção "Hino da Figa", Gilberto Gil em Jorge Mautner e Gilberto Gil, o poeta e o esfomeado (1987)

Ao passo que o cancionista formula uma resposta que é chave para várias de suas falas e canções, além de mostrar que Gil está atento à história de seu país:

Eu acho que eles podem ter razão até certo ponto, quer dizer, eles podem identificar no panorama da sociedade brasileira, algo, digamos assim, que não afirme a integralidade desse conceito utópico. (...) Não há necessariamente esse paraíso do encontro perfeito, tranquilo e constante, (...) do senhor com o escravo – em vários níveis. A nível da própria realidade histórica e a nível dos outros simbolismos todos de senhor e escravo que você pode encontrar em tantas outras instâncias da vida, né? Claro, não é assim, mas no fundo nós temos sim uma sociedade que se diferencia em características de genéticas (...). Muitas de quase todas as outras sociedades contemporâneas com as quais a gente vive hoje no planeta, nesse sentido da formação de uma interracialidade que é específica no Brasil. É preciso levar em conta sim, que o senhor se deitou com a escrava sim. E isso foi irremediável, quer dizer, não há remédio. Embora a má consciência talvez, (...) e os estranhos compromissos que uma certa elite, digamos assim, advinda... que herda (...) o universo do senhor, tente defender (...) uma separação, um “não ter se envolvido”, digamos assim: “não. Eu não tenho nada com isso. Eu deitei com ela, mas o mulato que saiu daí não é responsabilidade minha” – está entendendo? – “Enfim, a gente deu a liberdade aos escravos, impusemos essa liberdade selvagem a eles e nós não temos responsabilidade nenhuma com os desdobramentos futuros disso”. Mas na verdade tem, não adianta, está ali, são frutos. Quer dizer, tem um povo todo mestiço no Brasil (GIL, 1987).

Oralmente, Gil confirma que a mistura, a miscigenação perpetuada por escritores citados anteriormente, está presente na canção, assim como na história de nosso país. Entretanto, como ainda destaca, isso não quer dizer que tais relações são democráticas, consensuais ou harmoniosas,

que o Brasil é um paraíso racial. Gil também comenta que uma parcela dos herdeiros dos senhores busca se desvencilhar de suas responsabilidades na formação social do país. Essa canção, “Hino da Figa”, foi lançada no álbum ao vivo Jorge Mautner & Gilberto Gil, *O Poeta e o Esfomeado* (Discobertas, 1987), e explicita a intenção do movimento Figa, cujos idealizadores eram os próprios Mautner e Gil. Como se pode ler no texto-manifesto, publicado no *Jornal da Tarde* e disponível no portal de Mautner, o movimento

Figa Brasil é uma convocação para nos comunicarmos de novo. Que venham todos os de boa vontade. Só estão barrados os racistas e os belicistas, pois até os conservadores esclarecidos são bem-vindos. Falando sobre o povo brasileiro, Julian Marias disse que “a maior riqueza do povo é o próprio povo. Existe um sonho que não foi destruído em cada um, que resiste”. O Gil sempre tocou isso para seu grande público, e eu para meus fiéis seguidores. Vamos sair dos pequenos feudos do Brasil, chegar ao Brasil grande. No Brasil, inteligente é quem tira vantagem, idealista virou sinônimo de bobo. Mas não estou desencantado. Acredito em modernizar o país, acredito em ler, escrever, estudar. Acredito na paixão de resgatar a história real, a história do sambista, do feirante, do Filho de Gandhi. Essa história tem sido cerceada pela direita e pela esquerda – que cerceou Gilberto Freyre, por exemplo. Essa universidade paralela proposta pelo Figa Brasil está além da esquerda e direita, sua matéria-prima é a preocupação humanista que resiste em todos os lugares, desde a favela (GIL; MAUTNER, 1987).

Em alguma medida, o manifesto do movimento Figa contribui para compreender a posição de Gilberto Gil naquele momento, no ano da Assembleia Nacional Constituinte. Uma delas é a visão positiva do país. Mautner e Gil estavam falando de integração da sociedade, das diferentes classes, etnias e crenças, ou seja, até ali, em 1987, para eles, a sociedade não era integrada, é possível ler: não havia uma democracia dos sonhos, pois se houvesse, manifestações como o Figa Brasil não seriam necessárias. Como visto a pouco, a menção direta ao senhor e à escravizada aparece na segunda estrofe do “Hino da Figa”, e, quando diz que o senhor “crava seu cravo de afeto”, a imagem do verso não é pacífica. Antes mesmo, a primeira estrofe da canção (Fig. 10) já descartava o grilhão a tais pensamentos.

O meu ges - to po - lí - ti - co fi - ga es - te é meu ges - to_ meu ges - to_ de a - mor E - le não

faz par - te de u - ma dou - tri - na E - le não per - ten - ce a nen - hum sen - hor

Figura 10 - Primeira estrofe da canção "Hino da Figa" (1987)

Esses versos (Fig. 10) permitem questionar: ao insinuar ligações mais profundas entre Gil e Freyre, o jornalista teria escutado a canção atentamente ou seria mais uma dessas perguntas preguiçosas ao qual o cancionista tem de se sujeitar?

Resgatando uma frase do manifesto Figa – “Gil sempre tocou isso para seu grande público” – podemos voltar ao assunto inicial: a Trilogia Re também nasce dessa vontade de pensar o Brasil, captando e expondo diferentes momentos e regiões do país, não de maneira formalmente histórica e quase precisa, mas sim, de maneira cancional. Isso é, as canções de Gil geralmente não trazem palavras de ordem, ou ainda, não são canções de protesto – no sentido estrito do texto. Mesmo assim, trazem uma politicidade inerente a qualquer gesto, se entendermos, com Xavier (1990, p. 12), a política como “manifestação de conflito de poderes em circunstâncias históricas determinadas”.

Sem mais atrasos, abordemos algo da relação de Gil com uma série televisiva produzida a partir de histórias de Monteiro Lobato. Esse sítio nasce em livro e ganha diferentes releituras televisivas, assim, dispensa maiores apresentações e pede uma problematização mais ampla do que a que se faz aqui. Na remasterização de *Refavela*, em 2003, encontramos como faixa-bônus a canção “Sítio do Pica-Pau Amarelo” composta por Gilberto Gil para a abertura da série exibida pela TV Globo entre os anos de 1977 e 1986. Em sua leitura, Silva (2020) argumenta que a série infantil perpetua visões eugenistas lobatianas e, dessa forma, questiona:

O que a música de um autor negro, militante e internacionalmente reconhecido enquanto porta-voz da cultura afro-brasileira estaria fazendo nesse contexto literário e televisivo eugênico? A resposta que apontamos neste trabalho é: transgredindo. Ao se apropriar de um pedaço da obra, Gil age como Exu, que demanda para si uma parte de tudo aquilo que é feito e servido. (...) Tal subversão, entendida em termos lacanianos, é aquela que funda o sujeito. Nisso, o cogito laciano aponta que, ao contrário de pensar e, logo existir, é justamente onde não pensa que se é, na dimensão do ato, e é justamente naqueles elementos que transcende aquilo que é falado, dando sentido a uma performatividade capaz de ressituar o sujeito como porta-voz de si a partir de dentro de um contexto racializado e racista, irrompendo enquanto aquele que rouba o que lhe foi roubado, sua voz. É preciso ler Lobato a partir do contexto em que Gil o coloca: em seu álbum *Refavela*, em franca crítica social à aparente inocência com a qual o racismo mortífero se prolifera (SILVA, 2020, p. 153-154).

Não que os estereótipos das personagens desapareçam, mas é como se Gil, ao enegrecer o sítio, inserisse o dado negro disputando o espaço afro que a imagem das três raças tristes promete. A transgressão praticada por Gil, essa cogitação laciana mencionada por Silva, se assemelha à resposta dada pelos negros frente ao discurso ocidental que o fundou. A “declaração de identidade”

destacada por Mbembe (2018, p. 62-63), a transgressão frente o pano de fundo social racista, se encontra também na atitude de Gil. Se o lugar do negro na série televisiva era destinado aos estereótipos, Gil lança outra resposta a essa questão, fazendo com que sonoridades escuras iluminem a sala de televisão daqueles que assistem à série.

Ainda sobre a identidade brasileira, Xavier (1990, p. 36) lembra “o fato de, historicamente, o discurso da identidade nacional como totalidade orgânica ter sido muitas vezes acoplado à crítica da ideia de progresso a partir da noção de caráter nacional”. Pensando com Xavier, um organismo é, por metáfora, algo em harmonia, tal qual pregam alguns autores citados anteriormente, a identidade brasileira enquanto um paraíso tropical. O orgânico e o progresso mencionados na fala de Xavier também evocam o aspecto teleológico, como se, ao dar um novo passo em sua história, o organismo se beneficiasse como um todo.

Xavier aponta um possível remédio frente ao nacionalismo ufanista, que aparece na “estratégia alegórica” utilizada pelos modernistas ao relacionar arte e identidade nacional. Tal estratégia é pensada a partir de dois aspectos: “o da descrição da textura e estrutura da obra e o da discussão da postura do artista diante da sociedade” (XAVIER, 1990, p. 7). Conforme o autor, é possível entender a alegoria como uma maneira de ler e/ou criar um discurso, pressupondo um caráter mecânico em oposição ao todo orgânico, sendo marcada por lacunas que poderão ser completadas pelo interlocutor – analista/ouvinte. A crítica à alegoria se polariza “entre o defender o alegórico como resposta lúcida frente à experiência contemporânea e o atacar o alegórico como insuficiência, como sensibilidade para a crise que exprime contradições, mas não vê claro”. Ao comentar a experiência modernista no Brasil, Xavier diz que:

[O modernismo,] quando trabalha a questão do ‘caráter nacional’ – tema recorrente no pensamento social e estético –, faz com todas as ironias de Mário de Andrade em *Macunaíma*. Quando formula a estratégia antropofágica de libertação frente às amarras coloniais e beletristas, afasta-se da postulação de uma organicidade onde o autêntico e nacional se vincula à ideia de pureza de raízes. Embora o ideário de Oswald de Andrade apresente ainda uma dose de regressão mítica, esteja cheio de contradições, se apegue a uma antropologia precária, sua tática fundamental de deglutição cultural não implica em discriminações (puro/impuro) e vê o processo histórico da produção cultural se fazendo de interseções, de trocas, equívocos, conflitos, releituras, choques que impedem uma concepção da cultura nacional como resultado de um crescimento orgânico segundo a metáfora da raiz pura que desabrocha e se explica como totalidade. A antropofagia vê como impossível essa miragem de integridade e olha com espírito lúdico para o jogo incessante de contaminações (XAVIER, 1990, p. 37-38).

Esse fragmento extraído de Xavier convida a enxergar na alegoria outra maneira de encarar o país, uma possível alternativa para a leitura romântica de autores citados anteriormente, como

Silvio Romero e Gilberto Freyre. Comentando esse período, Lígia Ferreira (2006, p. 168-169) diz que o termo “negro” era tido como um “anátema racista”, mas que, haviam vozes que buscavam reverter o sentido pejorativo da palavra, como a voz de Vicente Ferreira, “um orador popular e original do meio negro paulistano”:

Para ele, negros e mulatos deveriam compreender que não havia nada de pejorativo em ser chamado de “negro”, mas que seria degradante encorajar o uso de “preto”, “homem de cor” ou “moreno”. Ousar legitimar a palavra “negro” e se autodesignar como tal representava uma atitude, antes de qualquer coisa, política (FERREIRA, 2006, p. 169).

Ainda que nessa época a palavra “negro” possuísse conotação explicitamente racista, e, o termo “negritude” só veio a ser utilizado em solo brasileiro anos mais tarde, o “sentimento da negritude já existia ali antes da palavra. [Quando surge], o termo Negritude iria apenas cristalizá-lo” (BASTIDE apud FERREIRA, 2006, p. 164). No Brasil, Ferreira diz que esse termo começa a florescer em meados da década de cinquenta.

Nos anos quarenta, após arrefecimento do movimento negro devido à ditadura do Estado Novo em 1937, surgem outras organizações. Dentre estas, Domingues (2007, p. 108-109) destaca organizações como o “Uagacê” (UHC, 1943) em Porto Alegre e o Teatro Experimental do Negro (TEN, 1944) no Rio de Janeiro. Sobre a primeira organização, ele aponta “que sua finalidade central era ‘elevar o nível econômico, e intelectual das pessoas de cor em todo o território nacional, para torná-las aptas a ingressarem na vida social e administrativa do país, em todos os setores de suas atividades’” (DOMINGUES, 2007, p. 108). Sobre o TEN, Domingues aponta que tal organização, para além de uma proposta teatral, oferecia diferentes cursos, como alfabetização, corte e costura. O Teatro Experimental do Negro ainda foi responsável pela fundação do Instituto Nacional do Negro e do Museu do Negro. Domingues conta que, “com a instauração da ditadura militar em 1964, o TEN ficou moribundo, sendo praticamente extinto em 1968, quando seu principal dirigente, Abdias do Nascimento, partiu para o autoexílio nos Estados Unidos” (DOMINGUES, 2007, p. 110). O movimento negro só viria a se reorganizar ao final dos anos setenta.

Um pouco antes dos anos oitenta, um texto de Abdias do Nascimento – *O genocídio do negro brasileiro* (1977) – problematiza a democracia racial a partir de uma perspectiva afro, trançando relações entre o momento que vivia e o passado do país:

[...] à base de especulações intelectuais, frequentemente com o apoio das chamadas ciências históricas, erigiu-se no Brasil o conceito da *democracia racial*; segundo esta, tal expressão supostamente remeteria a determinada relação concreta na dinâmica da sociedade brasileira: que pretos e brancos convivem

harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas. A existência dessa pretendida igualdade racial constitui mesmo, nas palavras do professor Thales de Azevedo, “o maior motivo de orgulho nacional” (...) “a mais sensível nota do ideário moral no Brasil, cultivada com insistência e com intransigência”. Na mesma direção laudatória, o *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, afirma: a maior contribuição que nós temos dado ao mundo é precisamente esta da nossa “Democracia Racial” (NASCIMENTO, 1977, p. 41).¹²

Esse texto de Abdias do Nascimento surge como resposta a uma situação ocorrida no 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra (FESTAC) que aconteceu em Lagos, na Nigéria. Para esse festival, uma comitiva brasileira foi escalada. Apesar de Abdias não participar da delegação, ele compareceu ao festival e ao colóquio como professor visitante da Universidade de Lagos. Seu texto *Democracia Racial’ no Brasil: Mito ou Realidade?* foi negado para o colóquio sobre Civilização e Educação Negras. Abdias diz que seu texto estava de acordo com as exigências do colóquio e que, por trás da negação, havia a relação governamental entre os dois países mais negros do mundo, Nigéria e Brasil. A presença da comitiva brasileira no festival foi uma ação oficial, isso é, guardava intenções e anseios. Conforme Abdias, “os membros deste Colóquio recomendam que em vista do forte protesto do professor Nascimento, uma investigação seja feita sobre as condições dos negros no Brasil, para se verificar se há ou não discriminação contra os negros e a cultura africana” (NASCIMENTO, 1977, p. 31). O autor ainda destaca que essa recomendação foi a única “que mereceu a atenção e resposta dos delegados oficiais brasileiros” (NASCIMENTO, 1977, p. 32), dizendo que “o professor Nascimento não é um delegado oficial neste Colóquio, por esta razão não pode fazer nenhuma proposta. Se esta recomendação, de sentido político, for aprovada, ela criará complicações e dificuldades nas relações entre o Brasil e Nigéria” (ALAKIJA apud NASCIMENTO, 1977, p. 32). Tão sensível quanto uma colmeia, mas não tão doce, esses recortes extraídos do texto de Abdias expõem uma questão conflituosa: se o governo afirma que no Brasil há uma democracia racial, por que não pode haver uma investigação acerca da condição a qual os afro-brasileiros estão submetidos?

Ainda que o FESTAC tenha sido marcado por esses e outros choques, e, parte da delegação brasileira tenha sido alvo de críticas, Abdias destaca a participação positiva de algumas figuras:

E outros encontros aconteceram, outras alegrias emergiram dos corredores, dos salões, dos restaurantes, do imenso Teatro Nacional. E então chegou a vez de

¹² Vale lembrar que o *Jornal do Brasil*, que afirma haver uma democracia racial, também publicou a “senha” para o golpe de 1964. Segundo Napolitano (2014: 45), “na sua edição de 13 de setembro de 1963, o então influente *Jornal do Brasil* publicou um editorial cujo título era ‘Basta’, anunciando a palavra de ordem que seria a senha para a derrubada de Jango alguns meses depois”.

acontecer Ernest Crichlow, o excelente pintor norte-americano, deslumbrado com a sabedoria de certo Babalaô de Abeocutá; e aconteceu Ola Balogun carregando no calmo olhar inquieto todos os sonhos do cinema nigeriano; e houve, e aconteceram os brasileiros, o sax extraordinário de Paulo Moura; o "papo" transado em ritmo sutil-irônico de Gilberto Gil e Caetano Veloso; a ânsia trancada na seriedade de Rubem Confete... (NASCIMENTO, 1977, p. 39)

Durante o festival, Gil foi acompanhado pela *Brazil Very Happy Band*, grupo formado pelos músicos Perinho Santana, Rubão Sabino, Cidinho Teixeira, Djalma Corrêa e Robertinho Silva. Como mencionado no documentário *Refavela 40* (2018), eles se apresentaram em um teatro chamado *The Crown*, um espaço inaugurado com o FESTAC. Além de Lagos, os músicos também foram à cidade de Benim, mas não revelam se houveram outras apresentações. Outro lugar bastante frequentado pelos brasileiros foi o *shrine* do Fela Kuti, “o pagode” do Fela, como brinca Gil no documentário. Nesse período do festival (1977), a Nigéria havia conquistado sua independência a pouco tempo – em 1960 –, sendo que em 1965 “o país sofreu um golpe de estado” (CASTRO, 2017, p. 46) e foi governado “predominantemente por regimes militares entre 1966 e 1999” (LOPES; NASCIMENTO, 2017, p. 291). Ainda sobre esse período da Nigéria, Gil comenta que:

Então, foi um festival de um mês e, no dia que terminou, no dia que nós saímos de Lagos, no aeroporto, nós vimos uma nuvem de fumaça forte, grossa nuvem de fumaça. Perguntamos o que era, nos disseram: “tocaram fogo no *shrine* do Fela”. Ali começou as grandes dificuldades que iriam marcar o resto da vida do Fela, não é? Nas disputas terríveis com o governo, com a ditadura, enfim, nigeriana... com o duro governo nigeriano. A luta democrática que ele teve, enfim, o sentido libertário que ele sempre incorporou ao trabalho dele. Naquele dia queimaram a casa dele, deram uma surra na mãe dele, prenderam ele (GIL, 2018).¹³

Essa última imagem salta aos olhos, os brasileiros aproveitam uma brecha oficial para se aproximar de sua ancestralidade e, em solo nigeriano, se deparam com outro regime militar. Assim, entre fatos e experiências, como confirmam as declarações e ações de Gil pós FESTAC, a densa viagem inflamou a chama afro dos músicos.

Combustível para Refavela

De volta ao Brasil, Gil diz que o festival foi marcante por diferentes motivos: “olha, eu acho que o que essa viagem mais fez comigo, foi me dar a consciência plena da afrodescendência, né? De que eu sou realmente e que, nós brasileiros, somos descendentes africanos” (GIL apud RIBEIRO, 2018, p. 100). No que diz respeito à criação cancional, a viagem também foi combustível para *Refavela*:

¹³ Sobre Fela Kuti, c. f. Silva (2015).

Refavela surgiu de uma experiência na África, mais especificamente em Lagos, na Nigéria, onde Gil participou, junto com Caetano, do 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, no começo de 1977. A viagem durou um mês e rendeu inspiração. Gil disse ter reencontrado a “paisagem sub-urbana dos conjuntos habitacionais surgidos no Brasil a partir dos anos 1950, tirando muitas pessoas das favelas e colocando-as em locais que, em tese, deveriam recuperar uma dignidade de habitação, mas que, por várias razões, acabaram se transformando em novas favelas” (GIL e ZAPPA; 2013, p. 212-213).

O comentário de Gil revela mais que semelhanças, se constitui enquanto denúncia de um estado negligente. Essa questão é poetizada na canção “Refavela” (Fig. 11), faixa que abre o álbum.

A re-fa-ve - la re-ve-la o sal-to que o pre-to po-bre ten - ta dar

Quan-do se ar-ran ca do seu bar-ra-co prum blo-co do Bê e - ne a - gá

Figura 11 - Segunda estrofe da canção "Refavela", Gilberto Gil em *Refavela* (1977)

Na concepção do observador que canta, ir para um desses blocos de apartamentos ou casas financiadas através do Banco Nacional de Habitações (BNH),¹⁴ é sinal de dignidade social. No

¹⁴ Segundo o arquiteto Mendonça (1989: 61): “Desde a segunda metade dos anos 60 e, mais intensamente, a partir da década de 70, os conjuntos habitacionais financiados pelo Sistema Financeiro da Habitação (SFH), via Banco Nacional da Habitação (BNH), e promovidos pelo Instituto de Orientação às Cooperativas Habitacionais (INOCOOP) ou Habitação

entanto, o espaço por si só não é algo que garanta a dignidade de quem projeta o salto, e isso se revela quando ouvimos que o movimento não se completou, evidenciado pela tentativa e pelo neologismo que dá nome à canção. A voz em terceira pessoa ainda nos conta sobre um “povo chocolate e mel”, sobre o samba, sobre a agitação cultural da *black* rio, sobre a alegria, mas também sobre a dor, a miséria, a marginalização social. Refavela exhibe a falta da reparação social pós-escravidão, a dificuldade material e a força daqueles que vivem nesse contexto, e por isso, por essa força inexplicável, o observador cai em espanto e maravilha ao vê-la no refrão: “A refavela, a refavela, ó / Como é tão bela, como é tão bela, ó”. Essa primeira canção é como um chamamento ao universo de Refavela, nos fala de seus habitantes, de suas expressões e intercâmbios culturais, como demonstrado em outros versos: “Brasileirinho pelo sotaque / Mas de língua internacional”. Os aspectos mencionados também aparecem no Manifesto publicado no encarte do disco:

Refavela, como refazenda, um signo poético.
 Refavela, arte popular sob os trópicos de câncer e de capricórnio.
 Refavela, vila/abrigo das migrações forçadas pela caravela.
 Refavela, como Luiz Melodia.
 Refavela, etnias em rotação na velocidade da cidade/nação.
 Não o jeca, mas o zeca total.
 Refavela, aldeia de cantores, músicos e dançarinos pretos, brancos e mestiços.
 O povo chocolate e mel.
 Refavela, a fraqueza do poeta; o que ele revela;
 o que ele fala, o que ele vê.

Ao dizer que a refavela é constituída por etnias em rotação, Gilberto Gil inclui os pretos, brancos e mestiços. Sendo assim, ao considerarmos Refavela um “manifesto negro” (GIL, 2007, p. 254), em algum grau, devemos encará-lo como um álbum que celebra não só o afro, mas também a vida daqueles que se encontram subjugados perante um sistema urbano predatório. Para compreender esse modo de ver o negro, enquanto uma condição que se estende para além da cor da pele, podemos recorrer às palavras de Achille Mbembe em “A Crítica da Razão Negra”: o termo “negro” passa a abarcar outro aspecto para além da “raça”, e, diante de um neo-modelo econômico, “os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas” (MBEMBE, 2018, p. 17). Essa ampliação do termo é chamada por Mbembe de “devir negro do mundo”, atingindo “inclusive a Europa, onde vem surgindo uma nova classe de homens e mulheres estruturalmente endividados” (MBEMBE, 2018, p. 19). Mbembe está falando do século XXI e

e Urbanização da Bahia S.A. (URBIS) passaram a constituir-se em elementos integrantes do processo de expansão urbana de Salvador”.

destaca que esse fenômeno alcança o berço do mundo ocidental, e se pensarmos o contexto brasileiro, esse fenômeno vem sendo notado e dita uma condição que se estende aos dias de hoje. Devido a alegoria étnica e as desigualdades do Brasil, certamente haverá corpos “mulatos ou outros, quase brancos que são tratados como pretos só pra mostrar aos outros quase pretos (e são quase todos pretos), e aos quase brancos pobres como pretos, como é que pretos, pobres e mulatos, e quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados”, como podemos ler nesses desconfortáveis versos de Caetano Veloso e Gilberto Gil na canção “Haiti”, de 1993. E como “aqui ninguém é branco”, como explícita Liv Sovik (2009), isso não exclui a complexidade das discussões em torno da questão racial e das demais questões chamadas identitárias.

Novamente recorrendo à oralidade, o documentário *Refavela 40* (2018) começa com a reprodução de um discurso de Gil, registrado à época da turnê do álbum, em 1977. Em determinado momento desse antigo-atual discurso, ele diz: “Um menino lá em Passo Fundo, eu li uma crítica de um jornal de Passo Fundo sobre o meu disco, entre outras coisas, ele dizia assim: ‘*Refavela* é um disco negro para todas as cores’. E eu assumo”. Por mais que Gil assumisse essas questões, o disco não foi poupado de críticas, seja por causa de sua acentuação étnica, seja pelos elementos estrangeiros, no interior ou na capital. Antes mesmo do lançamento do álbum, em uma coluna sobre música do Jornal de Caxias (RS), lê-se:

Gilberto Gil lança no próximo dia 2 o seu novo elepê, *Refavela*, uma mistura de som de discoteca (para quem ainda aguenta esse gênero) e experiências formais, resultado de sua viagem à África. Até o final do ano, Gil fará uma excursão pelo Rio Grande do Sul e Caxias do Sul está incluída em seu roteiro. Quem vai levar? (MÚSICA, 1977^a, p. 29)

Nessa coluna escrita em junho de 1977, além de resumir toda uma movimentação negra urbana que ocorria naquele período à “som de discoteca”, o autor que não assina, também se baseia em seu gosto para demonstrar sua desconfiança ao perguntar quem irá comprar a *Refavela*. Junho desse ano, também foi o mês em que Gilberto Gil se apresentou para um público jovem em um colégio de São Paulo, sendo confrontado por alguns estudantes e jornalistas que estavam na plateia. O cancionista narra o episódio em uma entrevista a Ana Maria Baiana:

Foi em São Paulo, no colégio Equipe, eu fui fazer um show, assim, com o violão, sozinho. E foi na semana que tinha havido uma passeata, tinham ocorrido muitas prisões de estudantes em São Paulo, todas aquelas coisas de novo: gás lacrimogêneo, e correria, e aquela coisa toda. [...] Todo mundo conhece a tradição do Equipe como um lugar de vida estudantil muito intensa e bonita, muito bonita, é um dos lugares mais bonitos de São Paulo como colégio, como reunião de jovens. E eles, alguns, assumiram exatamente a atitude de porta-vozes dessas áreas de

contestação ao meu trabalho, áreas de discussão. Alguns tentaram abrir uma discussão aberta no meio do show comigo, uma discussão política no sentido de exigir de mim posições em relação a essas coisas, quer dizer, em relação ao movimento estudantil, em relação à repressão do sistema, em relação à ineficácia dos planos econômicos do governo, um bocado de coisa, que eu estava ali pra isso. 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. Essa é que era a minha função ali e eu tentei mostrar isso, que a minha função era essa. E aí houve discussões muito grandes, e provocações, e insatisfação de alguns na plateia e alguns jornalistas que também eram, digamos assim, representantes desse tipo de atitude, no dia seguinte abriram páginas contra mim me acusando de nazista... Bom, primeiro me acusando de todas essas outras coisas, escapismo, conformismo, e, já com uma certa novidade semântica, assim, uma coisa de ditador, de nazismo, que eu estaria utilizando técnicas nazistas de domínio da plateia, coisas assim bem desesperadas, por eu tentar levar o público a cantar as coisas que eu cantava, eu tentar exatamente reproduzir uma atmosfera ritualística, de disposição de todos para estarem juntos de uma coisa, ou seja, o dado religioso que é exatamente uma coisa que eu persigo, que eu gosto, que eu busco, e que eles identificavam como nazismo. Daí surgiu essa coisa (GIL, 1977, p. 149-150)

Esperando encontrar a leveza da convivência humana, Gilberto Gil foi surpreendido pelo peso da desconfiança. Segundo o próprio site do colégio, “o Equipe teve início no final de 1968, inicialmente como curso preparatório para vestibular, formado por professores saídos do Cursinho do Grêmio da Filosofia, da USP”.¹⁵ Ao se apresentar enquanto cancionista e não como político profissional, talvez Gil pensasse que encontraria a liberdade de manifestação em um colégio fundado por pensadores, numa data tão sugestiva para a liberdade de expressão quanto foi o ano de 1968, o ano do AI-5. Ao invés, encontrou pessoas desconfiadas de suas canções, pessoas que sugeriam que o cancionista estava tentando hipnotizar a plateia, uma afirmação absurda, e que também evidencia que teorias conspiratórias não nasceram no Brasil de hoje em dia. A entrevistadora diz a Gil que o artista tem um papel político, e ele concorda, mas ressalta que “o papel dele [artista] não é particularmente político, como o papel de todo mundo não é” (GIL, 1977, p. 151). Ana Maria baiana faz a ressalva junto a Gil, de que o artista alcança mais pessoas que outros cidadãos, ao passo que Gil cirurgicamente completa sua resposta:

Sim, mas que é um dado que apenas modifica a intensidade do fato, não a essência. O artista está mais intensamente, digamos assim, ligado que as outras pessoas. Ele está tão ligado quanto as outras pessoas. A não ser em casos específicos de artistas que são doublés de artistas e políticos também. Aí já é uma outra coisa. São artistas que fazem a arte, mas que são políticos, ou seja, fazem política e utilizam a música ou a arte que fazem como um instrumento auxiliar desse trabalho político. O que não é o meu caso (GIL, 1977, p. 152).

¹⁵ <https://www.colegioequipe.g12.br/a-escola/historia/>

Em um só tempo Gil explica sua atitude e faz a crítica àqueles que escutam sua música como mais um produto, uma importação barata. Esse momento vivido por Gil no colégio Equipe, pouco antes do lançamento de *Refavela* (1977), evoca uma famosa frase proferida por Caetano no 3º Festival Internacional da Canção (1968), realizado no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA): “Se vocês [juventude] em política, forem como são em estética, estamos feitos”. Os baianos foram e voltaram do exílio, e parece que o público não entendeu a proposta. O álbum *Refavela*, assim como os dois discos da trilogia, pavimenta parte de uma jornada cancional que vinha sendo empreendida desde os anos sessenta, acumulando embates.

Após o lançamento do álbum em julho, aquele autor da coluna caxiense, que no mês anterior desconfiava de Gil, parece não ter comprado o *Refavela*, uma vez que suas críticas se baseiam na figura do cancionista e não em suas canções:

Simpatizante do presidente Geisel, contrário à participação dos estudantes na vida política do país, ignorante político – essas e outras posições têm deixado bastante insatisfeito o público do cantor e compositor Gilberto Gil. Lançando seu último disco (*Refavela*) este mês, Gil atualmente é um poço de contradições. E a crítica, decepcionada, também não tem poupado críticas ao seu trabalho e ao de Caetano. Débil, comercial e pobre de intenções. Apenas uma fase ruim ou o fim dos bahianos? (MÚSICA, 1977b, p. 54)

Há situações que, nesse tempo, parecem mal interpretadas. De fato, Gil (1979, p. 225) fala do presidente Geisel, como numa entrevista ao jornalista Luís Claudio Garrido: Gil destaca a situação do Brasil que estava vivendo, se mostrava incrédulo de que o cenário piorasse àquela altura, sendo assim, a promessa de abertura política parecia ir de encontro ao desejo do cancionista, o desejo de um Brasil mais justo. No que concerne à sua opinião sobre os estudantes, a citada declaração de Gil acerca do colégio Equipe parece contra responder a afirmação da coluna do jornal caxiense. E as críticas continuam, já no mês de agosto, no jornal O Pasquim, Roberto Moura se propõe a comentar *Refavela*:

[...] é um trabalho redundante, reacionário e inoportuno. O melhor lugar do mundo não é “aqui e agora”; “Ilê Ayê” é racista e ruim, apesar de ingênua; seu autor, Paulinho do Camafeu, conheço bem, é completamente intuitivo; Gil pegou a música e carregou de conotações. Deve ter sido composta em berimbau, que é o que Paulinho toca. Mas é apresentada em arranjo Black Rio. E que “Era Nova” é esta, anunciando que “só você poder me ouvir agora já significa que dá pé”. Dá pé pra quem, Gil? (MOURA, 1977, p. 21).

A coluna de Moura revela a insatisfação com seu tempo, ao negar e questionar as canções “Aqui e agora” e “Era Nova”. Já a canção “Ilê Aiyê” foi tida como racista, provavelmente pela

acentuação do negro e pelos versos: “Branco, se você soubesse o valor que o preto tem / Tu tomava banho de piche, ficava preto também”. Essa canção surge no contexto carnavalesco da Bahia, durante a década de setenta, quando um “mundo negro” começava a emergir, como diz a própria letra de Paulinho Camafeu. Assim, a autoafirmação do negro, vista com desconfiança por grande parte da sociedade na primeira metade do século XX, agora é entoada como um grito de orgulho. A valorização de elementos afros, como as religiões, as músicas e os idiomas foi parte dessa movimentação que Antônio Risério chamou de “reafricanização” (CASTRO, 2017, p. 18). O comentário de Moura também revela traços de sua visão política, uma vez que, ao criticar canções que exaltam o valor do negro, o jornalista parece acreditar que Gil propunha uma ruptura da democracia racial. E para Gil, o projeto do álbum era outro:

O que eu gostaria de evitar, gostaria de esclarecer como não necessariamente intencional no meu trabalho, nessa escolha de repertório e tudo, é uma coisa política no sentido de uma política de negros contra brancos ou qualquer coisa. (...) o Continente Africano especificamente, pra mim é uma reserva, mas não uma reserva no sentido de uma coisa que quer ter o seu momento particular para si (Gil, 1977, p. 146).

Assim como o negro em *Refavela* transcende a questão racial, talvez seja possível pensar que o “branco” também aponte para algo além da cor da pele. Ao trazer a *black music*, o *Refavela* também estava ameaçado por aqueles que buscavam uma reconexão com valores negros a partir do samba. Em 1977, como nos conta Castro, Candeia participa do Quatro Grandes do Samba, e no encarte desse álbum lê-se: “Candeia está aqui... com um recado – ‘Sou mais o samba’ – aos jovens que um novo modismo importado, um ‘tal de soul’, pretende envolver” (ANDRADE apud CASTRO, 2017, p. 34). Ainda que o sambista não esteja apontando diretamente para o trabalho de Gil, seu recado mostra que aqueles ligados à música popular urbana nacional, disputavam território com sonoridades estrangeiras.

No ano seguinte ao lançamento de *Refavela*, uma matéria sobre Gil no jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, relembra o tom do disco: como o próprio compositor define, “*Refavela* foi um manifesto político de raça, um trabalho forte e que chocou muito a princípio” (GILBERTO..., 1978, p. 9). Na mesma matéria, Gil diz:

O disco mexeu com o resto de racismo, os resquícios de paternalismo da sociedade brasileira. Se não viram nada de político no trabalho é porque muitos acham que político é o que está dentro das cartilhas distribuídas pelos partidos. A má receptividade do disco teve como causa principal o reacionarismo político, moral de muitos (GILBERTO GIL em GILBERTO..., 1978, p. 9).

Ao olharmos pela janela, vemos que ao dizer “resto de racismo” e “resquícios de paternalismo”, Gilberto Gil parece mais otimista do que a força do tempo nos permite. Por outro lado, seu depoimento aponta o atraso e a realidade racial que enfrentava naquele momento.

Pelas misturas que compõem suas canções, Gil e outros tropicalistas foram acossados quase como traidores da nação. Comentando a questão do nacionalismo exacerbado, Xavier (1990: 36-37) diz que, “da defesa de um suposto caráter, passa-se à exaltação das raízes (origem deste) e as metáforas organicistas estabelecem o critério de autenticidade da produção cultural. Quando a nação vira organismo, há espaço para um tipo de nacionalismo muito perigoso”. O embate aos elementos estrangeiros a respeito da Trilogia Re vem lembrar que outros já haviam feito movimentos semelhantes e também foram perseguidos: “o poema chama-se Black Rio, vai ser escrito, está por ser escrito, e todo mundo já está condenando o negócio... É preciso deixar que se escreva o poema. A mesma coisa foi Bossa Nova, a mesma coisa foi Jovem Guarda, foi Tropicalismo. Eu digo que Black Rio é coirmão deles todos” (GIL, 1977, p. 148). A “assimilação”¹⁶ de elementos transnacionais é um aspecto que compõe os movimentos citados por Gil. Os elementos musicais de outros países são ressignificados na canção brasileira, assim como, de outra forma, estão ressignificados naquela outra música produzida no Brasil: o título “Bachiana Brasileira”, sintetiza um processo transcultural, tal qual um título como “Black Rio”. Como os modernistas, os tropicalistas também adotaram um modo mecânico de olhar o país. Comentando sobre a alegoria tropicalista a partir de Roberto Schwarz, Xavier escreve que

O tropicalismo traz um inegável alento desmistificador (...). Seu processo de montagem alegórico, corrosivo, grotesco, traz uma psicanálise desconfortável à sensibilidade tradicional própria a um nacionalismo conservador: o resultado de suas combinações disparatadas é “estridente como um segredo familiar trazido à rua”. Nessa dimensão desmistificadora, o tropicalismo opera uma verdadeira traição de classe (XAVIER, 1990, p. 42).

Ou seja, o tropicalismo aparece como uma possibilidade de remédio ao nacionalismo exacerbado de seu tempo, portanto, suas críticas atingem, em diferentes níveis, gregos e troianos. Atingem inclusive, os próprios tropicalistas, visto que, como o próprio Gil conta em diferentes entrevistas, ele cresceu em uma família de classe média que alternou entre Salvador e o interior da Bahia, em Ituaçu, na Serra Geral. Sobre a vida em Salvador e sua forma de pensar as questões sociais durante esse período, o cancionista diz:

¹⁶ Cf. Tatit (2004: 207-212).

Salvador é uma cidade já muito misturada. Vivi a infância e a adolescência no bairro de Santo Antônio, que é médio por excelência. Quer dizer, um bairro onde convivem árabes, negros, espanhóis, brancos, mestiços, mulatos, cafuzos, gente do sertão... e todos de classe média, com casa e profissão liberal. E a média é a média. Vivi ali, na média das coisas, sem perceber os polos. Só fui perceber o racismo quando comecei a ir ao colégio Marista, de pequenos burgueses, na maioria brancos. Mas sempre voltava pro meu bairro, onde não havia preto nem branco, nem rico nem pobre. Todos tinham uma bicicleta, algumas famílias tinham automóvel, mas todo mundo andava de transporte coletivo, ia ao cinema, jogava futebol... O carnaval, as cerimônias religiosas e cívicas, o desfile de Dois de Julho, tudo passava por ali. Santo Antônio era central, a parte histórica da cidade. Por isso, eu não tinha noção dessa profunda divisão racial e muito menos cultural. Os blocos eram afros, mas incluíam todo mundo! Era a própria cidade de Salvador, como nós, mulatos (GIL, 2007, p. 253-254).

Ao falar sobre o bairro que viveu em Salvador, Gil fala das misturas, das diferentes etnias, onde todos eram mais ou menos, lembrando a condição de *Refavela*. Por outro lado, falar do transporte coletivo, cinema, futebol, evoca a descrição do cancionista do álbum *Realce*, um salário-mínimo de cintilância, de prazer, de consumo. Ainda assim, Gil (2007: 254) diz que as questões raciais floresceram com mais vida “durante o exílio”. Entendendo que o Nordeste do país frequentemente é subestimado pelos irmãos de baixo, é possível dizer que há, mesmo que a discriminação seja complexa, diferenças entre a classe média paulista e a baiana. Ainda sobre a temática, Xavier comenta que

Roberto Schwarz quer sublinhar o caráter circunscrito dessa “traição de classe” incapaz de ultrapassar o horizonte dessa mesma classe (dominante). No seu aspecto fecundo, o tropicalismo se instala no terreno das contradições fundamentais do tempo, pois a coexistência do antigo e do novo, nos países subdesenvolvidos, é central e “tem força de emblema” – dentro do método crítico de Roberto é nuclear, essa caracterização da homologia entre a estratégia formal das obras e o desacerto histórico real. A alegoria tropicalista encontra, em sua análise, um fundamento histórico concreto, mas ele lembra o quanto este permanece opaco à representação artística que, preferindo a composição em mosaico ao todo orgânico, não dá conta das mediações necessárias que permitem captar o movimento concreto da história, resvalando para uma visão atemporal do descompasso que denuncia (XAVIER, 1990, p. 42).

Junto às questões histórico-sociais, a alegoria tropicalista também impacta no modo de fazer canção. Pensando que disputavam espaço com canções engajadas, a crítica à alegoria tropicalista ultrapassa a dimensão da letra, do que é dito nas canções, e atingem a estrutura da mesma, o modo como representam o mundo, em que, devido à incompletude de seu caráter mecânico, seria mais fraca enquanto mediação efetiva da história. Então, se por um lado Gil trai sua classe, por outro, ele parece se declarar à classe negra.

Transição: a personagem em “Aqui e agora”

Na qualificação da presente dissertação, em meio a uma discussão acerca de personagens e narradores, espaço-tempo e mundo ficcional, Walter Garcia, não exatamente com essas palavras, sublinha que a natureza do cinema é narrativa, isso é, as câmeras exibem o olhar do diretor, de alguém que não se encontra na ficção do filme, mas sim, distante de seu tempo e espaço, e consequentemente, dos acontecimentos fictícios. Na mesma oportunidade, disse que a canção é por natureza lírica e expressa a subjetividade da personagem, sendo que, o que apreendemos do mundo no qual essa personagem vive, passa por seu crivo. Na oportunidade, Walter indicou o primeiro capítulo do livro *O teatro épico* de Anatol Rosenfeld e, nesse estudo, o autor nomeia essa natureza dos gêneros de “significado substantivo dos gêneros”. Rosenfeld resume essa acepção substantiva:

Pertencerá à lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 2006, p. 16).

Para além da subjetividade da personagem em primeira pessoa, a “extensão menor” da lírica se adequa à extensão do que entendemos por canção popular urbana – em que, três minutos se faz modelo do mercado, se a princípio por uma questão tecnológica, posteriormente, por adequação ao tempo da máquina midiática. Entretanto, dizer que a canção é lírica, não apenas nos apresenta uma voz em primeira pessoa e fragmentos de personagens não nítidos, mas também que, essa ininteligibilidade se dá porque consiste na representação de um “estado de alma” (ROSENFELD, 2006, p.22). Ou seja, a lírica apresenta em sua materialidade aquilo que é inexato, os afetos. Continuando seu pensamento sobre o poema lírico, Rosenfeld comenta que:

Sendo apenas expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central (o Eu lírico que se exprime), nem outros personagens, embora naturalmente possam ser evocados deuses ou seres humanos, de acordo com o tipo do poema (ROSENFELD, p. 22).

Ou seja, no poema lírico menos importará “o mundo, a natureza, os deuses”, uma vez que esses “são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a

alegria da alma que canta” (ROSENFELD, 2006, p. 23). Assim, mesmo que a lírica não configure a personagem nitidamente, ele está ali, se fazendo presente a partir de sua voz e exprimindo seus sentimentos. Pensando que a lírica consiste em um gênero que exprime o interior de uma personagem, e que a canção por natureza é lírica, podemos perguntar: escutar a canção seria o mesmo que escutar “a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu em encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na épica e na dramática)” (ROSENFELD, 2006, p. 22)? Isso é, investigar a canção seria o mesmo que investigar a relação afetiva entre a personagem e seu mundo cancional?

Em um encontro ocorrido na plataforma Youtube no dia 2 de setembro de 2021, o professor e pesquisador Paulo Costa Lima (UFBA) disse que estava ali “para contar algumas histórias” e que iria comentar algumas canções sobre as quais ele já havia produzido vídeos em outras ocasiões. No início de sua fala, o pesquisador comenta algo de sua perspectiva sobre a canção:

Porque eu sempre digo que entrar numa canção, é entrar num mundo diferenciado, não é? A criação musical é, antes de tudo, invenção de mundos. Você inventa o mundo. Um mundo, na maior parte das vezes, sonoro. Então, inventa-se esse mundo, uma canção, e depois, a bordo desse mundo que é inventado, você pode olhar para tudo que está lá fora [...]. Todos os outros mundos [...]. Então eu estou dizendo que a invenção de mundos, cria uma perspectiva, cria uma forma de interpretar o mundo [...] Ao final das contas, eu estou dizendo que compor, que criar, é interpretar. Mas vai além, pois quando eu escrevo algo, esse algo se inscreve em mim. Então, por aí, a gente transita da invenção de mundos, para a interpretação de mundos, e para a identidade. Para a construção de identidade, né? A criação produz identidade, produz pertencimento e produz cultura. Repare que eu estou fazendo o caminho contrário, porque o discurso que a gente ouve quase todos os dias é que a cultura produz pertencimento, que a cultura produz criações. E tudo bem, também é verdade. Mas se você pegar a perspectiva da criação, a criação é que produz pertencimento, a criação é que produz cultura (LIMA, 2021).

Lima, ao dizer que a invenção de mundos também é invenção de uma perspectiva, leva a pensar em ao menos dois sentidos: o por fora e o por dentro da canção. Duas dimensões que, a rigor, não estão separadas. Por fora da canção, a perspectiva inventada exhibe o olhar do cancionista sobre o mundo. Já por dentro da canção, essa perspectiva nos mostra a personagem em contato com seu mundo cancional. Ao mesmo tempo, o comentário de Costa Lima nos convida pensar que, esse álbum, ao trazer questões negras, também contribui para o pertencimento daqueles que se encontram representados em suas faixas.

Se, como vimos no item *Combustível para Refavela*, a canção “Refavela” foi fragmentada a fim de expor relações entre aquilo que se encontra por fora e por dentro, agora, cabe uma escuta

livre e resumida, a fim de sintetizar aspectos cancionais de seu universo que contribuam para escutar “Aqui e agora”.

Em uma escuta não tão cuidadosa assim, apenas para efeito de contribuição contextual, “Refavela” é pensada em quatro partes: introdução, A – canto de celebração, B – versos, C – refrão. A canção apresenta uma introdução executada em arpejos de violão e um timbre médio de percussão. Esse arpejo inicial se repetirá durante a maior parte da canção, menos no refrão.

Introdução	
A Canto de celebração	Iaiá, kiriê Kiriê, iaiá
B Versos	A refavela Revela aquela Que desce o morro e vem transar O ambiente Efervescente De uma cidade a cintilar
	A refavela Revela o salto Que o preto pobre tenta dar Quando se arranca Do seu barraco Prum bloco do BNH
C Refrão	A refavela, a refavela, ó Como é tão bela, como é tão bela, ó
B Versos	A refavela Revela a escola De samba paradoxal Brasileirinho Pelo sotaque Mas de língua internacional
	A refavela Revela o passo Com que caminha a geração Do black jovem Do black-Rio Da nova dança no salão
A Canto de celebração	Iaiá, kiriê Kiriê, iaiá
	A refavela Revela o choque Entre a favela-inferno e o céu

	Baby-blue-rock Sobre a cabeça De um povo-chocolate-e-mel
	A refavela Revela o sonho De minha alma meu coração De minha gente Minha Semente Preta Maria Zé João
C Refrão	A refavela, a refavela, ó Como é tão bela, como é tão bela, ó
B Versos	A refavela Alegoria Elegia alegria e dor Rico brinquedo De samba enredo Sobre medo segredo e amor
	A refavela Batuque puro De samba duro de marfim Marfim da costa De uma Nigéria Miséria roupa de cetim
A Canto de celebração	Iaiá, kiriê Kiriê, iaiá

Logo após a introdução, ao som do violão e percussão que chamam a canção, no segmento A, o canto de celebração, as primeiras palavras enfatizam o tom do disco. Cantando alternadamente, *iaiá* – “sinhá” em ioruba – e *kiriê* – “senhor” em grego –,¹⁷ a voz da personagem junto a um coro feminino destacam a pluralidade linguística e fazem ecoar duas grandes imagens da época escravocrata – um canto de liberdade, mas que também evoca um passado de sofrimento. Ao mesmo tempo, há de se perguntar, por que essas duas palavras e por que essas duas línguas? Considerando o fato da figura feminina ser evocada a partir de um idioma pertencente ao antigo

¹⁷ Mais informações acerca de *imagens discursivas do negro nas canções de Gilberto Gil*, cf. Lima (2017). Sobre as palavras “iaiá” e “Kiryê”, a autora diz: no âmbito do código linguístico, observamos uma característica bastante recorrente nas canções de Gilberto Gil, que é o fato do artista convocar em suas letras tanto o plurilinguismo exterior, quanto o plurilinguismo interior. No que se refere ao plurilinguismo exterior temos a presença de termos ligados ao lorubá, ao Grego e ao Inglês. Com o uso da expressão “Alaiá kiriê/ kiriê, iaiá”, que é oriundo do iorubá e do grego e que, em tradução livre para o português significa “sinhá, senhor– senhor, sinhá”. O termo em português “iaiá” é uma variação do termo em língua iorubá “yaya” e tem relação com um tratamento muito usado na época da escravidão, e hoje quase abolido de nossas falas, dado às moças, meninas e senhoras brancas que tinham escravos ao seu dispor na época da escravidão. Já o termo “kiriê”, significa em grego “senhor” (LIMA, 2017, p. 49).

continente africano e a figura masculina a partir do antigo ocidente, uma leitura possível apontaria para o encontro inter-racial? Uma “iaiá” afrodescendente enquanto imagem da covardia de um senhor que lhe crava seu cravo de afeto?

O segmento B da canção, os versos, apresenta um plano geral da refavela, descreve os costumes, personagens em trânsito e “que vem transar”, o choque entre “o inferno e o céu”. Observando os compassos 1 e 2 da Fig. 11, percebe-se que o arpejo que se repete ao violão, desde a introdução, possui sua artesanidade, retorcendo o acorde G_7^9 . No grave, esse arpejo se inicia com um movimento das notas **fá** para **ré**, **7ª** e **5ª** de um acorde maior, o G_7^9 que, idiomáticamente e incessantemente, em cordas soltas, repete as notas **sol** e **si**. Assim, o arpejo de “Refavela” guarda algo de um acorde menor: Dm_{6}^{11} . Entretanto, a linha melódica confirma a cor mixolidia da canção, pois as notas **fá** e **sol** na voz da personagem (“A refavela / Alegoria”), em contraponto com a linha do baixo elétrico, formam uma trama que não deixa dúvidas quanto ao papel fundamental da nota **sol**. Já o segundo acorde (compassos 3 e 4 da Fig. 11) pode ser lido como um C_6^9 . Os acordes de G_7^9 e C_6^9 se equilibram, cada um com valor de dois compassos e, quando ouvimos “elegia alegria e dor”, sugerem uma (re)solução convencional: **V** para **I** na tonalidade de **Dó-maior**.

No refrão, segmento C, a personagem muda seu foco, ameniza a posição de narrador-descriptivo, e passa a expressar seu espanto-maravilhado, sua subjetividade: “A Refavela, a Refavela, ó / Como é tão bela, como é tão bela, ó”. Aqui o ritmo harmônico se transforma, se intensifica, as trocas passam a acontecer de um em um compasso: $||: G_7^9 | A7 | F7M | G_7^9 :||$. O acorde G_7^9 assume protagonismo nesse segmento e revela uma ambiguidade: afinal, o acorde G_7^9 se constitui como o centro tonal ou como **V** de **Dó maior**?

Ao trazer um panorama do álbum, a canção “Refavela” pode ser escutada como uma espécie de prólogo, em que a personagem apresenta os principais elementos de seu universo. Se o álbum Refavela é um universo, então, esse nos é apresentado e limitado a partir de sua personagem principal, a voz que se manifesta. É através dos olhos dessa personagem que podemos adentrar à Refavela. Isso também nos revela que a personagem dessa canção, aquela que se encontra no mundo ficcional, funciona como uma espécie de câmera, expondo o que vive e o que narra a partir de imagens cancionais – a projeção resultante do encontro entre letra e música. Pensando que as canções do álbum expõem um pouco da vida dessa personagem, o que pode ser escutado em cada uma dessas faixas? Essa pergunta não encontra sua resposta aqui.

Adjetivo, alegoria, mundo cancional

O álbum *Refavela* expõe diferentes misturas e, entre essas, encontra-se também a mistura de gêneros. Tal estratégia inventiva encontra sua justificativa na alegoria tropicalista, também cultivada já na primeira canção do disco, “*Refavela*”. Esses gêneros misturados também são encontrados em “*Aqui e agora*” e, para ler tais misturas, recorre-se ao que Rosenfeld nomeia como “significado adjetivo dos gêneros”:

A segunda acepção dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo, refere-se a traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo). [...] Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica (epopeia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterá, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça que não haja alguns momentos épicos e líricos (ROSENFELD, 2006, p. 18-19).

Com isso, podemos dizer que, enquanto o significado substantivo aponta para a natureza lírica da canção – isso é, a projeção dos afetos de uma personagem em encontro com o mundo –, o significado adjetivo mostra outras possibilidades. Em “*Refavela*”, a subjetividade e/ou estado de alma da personagem pode ser escutado em diferentes aspectos e momentos. É destacado assim, os versos da canção, um recorte narrativo e expositivo de *refavela* (“O ambiente efervescente / De uma cidade a cintilar”; “Quando se arranca do seu barraco / Prum bloco do “BNH”), a apresentação de um cenário que, por si só, já consiste em expressão subjetiva, uma vez que o olhar da personagem seleciona o que conheceremos desse ambiente. Já seu estado de alma, a incredulidade espantosa e maravilhada pode ser escutada no refrão. Assim, ao misturar dois gêneros, “*Refavela*” é escutada aqui como uma canção lírico-narrativa. Ainda sobre essa possibilidade adjetiva, Rosenfeld comenta:

Nesta segunda acepção, os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a situações extraliterárias. Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. Neste sentido amplo esses termos da teoria literária podem tornar-se nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida. Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vive-lo

liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações (ROSENFELD, 2006, p. 19).

Ou seja, o significado adjetivo, além de sugerir diferentes gêneros na letra de canções como “Refavela” ou “Aqui e agora”, também possibilita ouvir a sonoridade de tais canções como lírica, dramática ou épica. Voltemos ao personagem. Anteriormente, com Rosenfeld, lemos que a lírica não configura um personagem nítido, uma vez que diz respeito ao seu interior, aos seus afetos. Porém, os significados adjetivos dos gêneros amenizam essa condição, permitem ao personagem sair desse estado ensimesmado e contemplar o mundo. Assim é possível falar em narratividade e dramaticidade, isso é, traços estilísticos que, em meio à lírica, reposicionam a personagem de “Aqui e agora”.

Escutamos isso em “Refavela”, em que o segmento B se configura como observações de um personagem que, em terceira pessoa, se coloca em condição narrativa. Já o segmento C, consiste na expressão de um estado de alma. A canção “Refavela” mostra a mistura de gêneros de maneira horizontal, isso é, os versos em terceira pessoa, cedem lugar ao estado de alma em primeira pessoa no refrão.

Necessário destacar que, essa mistura de gêneros parece contribuir para a textura alegórica, para a organização interna do discurso. Isso é, se a alegoria é marcada por um discurso opaco, com suas fraturas e seus choques, os significados adjetivos consistem em um recurso valioso, um desafio para o analista e para aqueles que gostam de desvendar canções. Como ilustração desse desafio, vejamos uma estrofe da canção “Aqui e agora”:

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

Escutando tais versos, nota-se que a personagem adota uma perspectiva narrativa, uma vez que, ela fala de um “aqui”, observando o local onde se encontra no momento. A cor clara do segundo verso poderia remeter a algum elemento de seu mundo, a água, o céu, o sol, enfim, diferentes possibilidades. Bruscamente, como traço alegórico, nos diz que apesar de ser um lugar claro, quando ouvimos o verso, tal lugar se encontra escuro. Ela olha para a vida em outros locais, como Guadalajara e traz a imagem do “figo maduro” enquanto um lugar doce para se estar.

Em uma segunda leitura, em que o mundo se encontra dentro da personagem, é possível entender o lugar claro, como seu âmago. Se o lugar “agora” se encontra “escuro”, isso evidencia que a personagem se encontra atordoada. A partir dessa perspectiva lírica, se a voz deseja estar em

Guadalajara ou em outro lugar que lhe seja aprazível, esse não é propriamente o ponto, a questão é que tal pessoa não desejaria estar na condição em que se encontra, mas sim, conectada com a natureza (“figo maduro”), em um local onde seu âmago pudesse encontrar a doçura.

Como um parêntese: enquanto “Refavela” exhibe uma mistura de gêneros horizontal, isso é, uma mistura que se alterna ao longo da canção, que “Aqui e agora” apresenta uma mistura de gêneros vertical, superposta?

Duas escutas sobre o mesmo fragmento de “Aqui e agora”, uma narrativa, outra lírica. Aceitando a escuta narrativa como uma possibilidade, não custa lembrar que essa montagem do espaço é dirigida pela personagem, isso é, o que apreendemos de seu mundo é captado por sua visão, audição e sentir, é limitado por sua subjetividade. Na escuta lírica, percebe-se uma pessoa entre a cor clara no aqui e a cor escura no agora. Entretanto, os motivos dessa tensão não são expostos. Há de se pensar que, ao mesmo tempo que a lírica abre sentidos em “Aqui e agora”, a chave narrativa também.

Desse ponto de vista, onde aceitamos uma personagem como ponto de partida da canção, é possível parafrasear um pensamento de Antônio Cândido (1968, p. 52) ao comentar sobre a personagem do romance: a canção se baseia num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Em seu estudo sobre *a personagem de ficção*, Cândido descreve de modo “empírico” algumas afinidades e diferenças entre “o ser vivo e os entes de ficção” (1968, p. 52). O autor divide o ser vivo em dois: externo e interno. O primeiro é apreensível pelo olhar, então, diante desse “ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias” (CÂNDIDO, 1968, p. 53). Ou seja, ao contrário da aparência, os estados de alma, as várias configurações internas do sujeito, consistem em

um domínio infinito, pois a sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui. Daí concluirmos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário (CÂNDIDO, 1968, p. 53).

Entendendo que a lírica se trata do estado de alma, daquilo que também é interno à pessoa, esse comentário de Cândido alerta para a complexidade de lidar com tal gênero. Ao mesmo tempo, ao falar em incompletude e “fragmentário”, Cândido nos lembra da alegoria. Assim, se aquilo que é interior não é apreensível em sua completude, pode-se pensar que, do ponto de vista da verossimilhança, a alegoria é uma ótima estratégia para a representação desse estado interior, os

afetos e a psicologia da personagem, sua subjetividade. Dessa forma, é válido lembrar de Carvalho (2013, p. 231) quando diz que “a letra de ‘Aqui e agora’ descreve a experiência dialógica entre exterior e a interioridade, fruto tanto dos fluxos do pensamento quanto da visão e sensações”. Em “Aqui e agora”, é a personagem quem vivencia a experiência dialógica entre o exterior e o interior, é ela quem colhe no mundo os elementos que dialogam com seu estado de alma.

Ao mesmo tempo, quando Carvalho nos diz que tal experiência dialógica nos chega a partir da visão e das sensações, o pesquisador flagra a personagem de “Aqui e agora” trazendo o exterior e manifestando-o em canção, ou melhor, flagra a personagem em pleno uso dos sentidos. Constatando a possibilidade de expressar seus sentimentos a partir do gesto ver/sentir e narrar o momento que vive, a personagem em “Aqui e agora” se torna um pouco mais nítida, uma vez que, utilizando a verossimilhança como critério, ela não pode “existir separada das outras realidades que a encarna, que ela vive, que lhe dão vida” (CÂNDIDO, 1968, p. 52). Dessa forma se importar com o mundo cancional em “Aqui e agora”, sua letra e sua música, é também olhar para a personagem, uma vez que o ente fictício e o contexto estão interligados.

O espaço

Mesmo possuindo relação com a música desde criança, Gil é graduado em Administração, passou pelo teatro – como conta em entrevista à Hamilton de Almeida (GIL, 1972, p. 70-71) –, mas também teve suas canções aproximadas de uma visão cinematográfica no livro *Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos:

Da mesma forma que a excelente letra de Gilberto Gil para *Domingo no Parque*, a de Caetano Veloso tem características cinematográficas. Mas, como me observou Décio Pignatari, enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisensteinianas, com seus *closes* e suas “fusões” (“O sorvete é morango — é verme-lho / ôi girando e a rosa — é vermelha / Oi girando, girando — é vermelha / Oi girando, girando — Olha a faca / Olha o sangue na mão — ê José / Juliana no chão — ê José / Outro corpo caído — ê José / Seu amigo João — ê José”), a de Caetano Veloso é uma “letra-câmara-na-mão”, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual “por entre fotos e nomes” (CAMPOS, 1974, 153).

Vê-se que, na canção “Domingo no parque”, Augusto de Campos está também apontando para a fragmentação, para seu caráter mecânico, sua montagem.¹⁸ As cores “vermelho” e “vermelha” ressaltam os *closes* no “sorvete de morango” e na “rosa” e, mais a frente, tal cor se

¹⁸ Sobre a canção “Domingo no parque”, cf. Brito e Jáuregui (2010).

funde com o “sangue” que mancha a letra e respinga no ouvinte. A expressão “oi girando, girando”, se confunde com o movimento da “roda-gigante” – presente na letra e não destacada nessa passagem de Augusto de Campos –, mas também com o movimento dos corpos envolvidos na confusão. Após a facada, nota-se a dramaticidade nos *backing vocals*. As vozes cantando “ê José”, aparecem como reação dos cidadãos e cidadãs que se encontravam no parque e que presenciaram o crime passionai envolvendo José, João e Juliana. Entretanto, o comentário de Augusto de Campos, entrecortado pela voz de Pignatari, capta a letra da canção, não mencionando as combinações e sucessões de alturas, o “ambiente rítmico” (LIMA, 2021), a instrumentação que compõem o mundo cancional de “Domingo no parque”. Tais apontamentos aquecem a curiosidade, tornando tudo mais vivo: para além da visão cinematográfica, tal canção também traria uma audição cinematográfica? Isso é, como a música colabora para essa perspectiva imagética cancional? A música concreta adotada na produção de “Domingo no parque” lembra o procedimento utilizado pelos *Beatles* em gravações da década de sessenta, mas também evoca procedimentos utilizados por Ennio Morricone em suas parcerias com o diretor de cinema Sergio Leone.¹⁹ Nessa canção de Gil, já na introdução, os sons previamente gravados lembram os ruídos do “parque” sugerido no título da canção.

Essa perspectiva cinematográfica é assumida por Gil quando questionado por Hamilton de Almeida sobre as características de seu *pop*. O cancionista responde:

Flash, visão cinematográfica, essa coisa do jornal e as pessoas lendo, comprando revistas, a Editora Abril [...] de repente lançando mil coisas, folhetos, e fazendo revistas diferentes, especializando-se, pegando áreas da cultura e dedicando uma imprensa especial a ela, popularizando por isso mesmo, jogando informações na praça (GIL, 1972, p. 55).

A textura fragmentada da resposta de Gilberto Gil não deixa dúvidas quanto à colagem *pop* de seu discurso, quanto à alegoria. Ao mesmo tempo remete à velocidade tecnológica de sua época, à industrialização. Sobre esse aspecto cinematográfico, o cancionista assume que a princípio “não tinha consciência”, mas que a cidade de São Paulo lhe deu conhecimento sobre “essa coisa”, lhe deu um nome a parte de seu processo inventivo: visão cinematográfica. Em outro item da presente dissertação, *Entre Refazenda e Realce*, Gil diz que a Trilogia dos Res se configura como uma continuidade de uma proposta tropicalista. Então, se Refavela guarda um R de tRopicalismo, quais aspectos dessa visão/audição cinematográfica – que, no entender de Gil, consiste em estratégia útil

¹⁹ Sobre a música concreta em Morricone, ver Carreiro (2011, p. 84).

a ele mesmo, enquanto “um dos fazedores do tropicalismo” (GIL, 1972, p. 60) – poderiam ser eficazes na escuta de “Aqui e Agora”?

Ao sair atrás de um mundo cancional, somos remetidos ao interior da personagem da canção, um local em que o mundo perto ou distante se transforma em estados de alma, afetos, mas que também possibilita destacar sua psicologia e como o mundo se inscreve nela. Ainda aproveitando as comparações entre o ser humano e a personagem da canção, como chamar esse espaço onde ocorre a ação interior? Seguindo o mesmo caminho “empírico” utilizado por Cândido ao falar da personagem, pode-se pensar que o local interior consiste em nossa mente, nosso âmago, ou qualquer outra palavra que dê conta de indicar esse lugar. No caso da canção, como chamar esse interior da personagem? Isso é, uma vez que personagem e canção se confundem, como chamar esse espaço cancional?

A partir da teoria dos gêneros apresentada por Rosenfeld, destaca-se uma relação que perpassa tanto a lírica quanto a narrativa e a dramática: a da personagem com o mundo. Na lírica, a voz em primeira pessoa confunde o mundo com seu interior. Na narrativa, o mundo ganha destaque – com certo distanciamento (como em “Refavela”, em que a descrição do lugar pode ser a lembrança da personagem)²⁰ ou mais próximo (como em “Aqui e agora”, em que a personagem apresenta informações dos lugares que passa ao longo da canção). Já na dramática, Rosenfeld comenta que o mundo “se apresenta autônomo, absoluto, não relativizado a um sujeito”, ou seja, o mundo se apresenta sem a intervenção subjetiva da personagem.

Por um momento, nos atentemos ao cinema. Ainda que seja um meio de expressão cuja substância é narrativa, não é difícil notar seu desenrolar dramático. Para além da interação entre os personagens, o “mundo autônomo” nos é apresentado a partir das câmeras – objeto que traduz o olhar narrativo do diretor. Uma forma de explicar esse mundo é a partir da *diègesis*, que, segundo Camargo, consiste num “conceito que suporta qualquer universo paralelo ao nosso mundo real. Logo, quadrinhos, games, cinema, novelas, livros, peça de teatro, até mesmo um concerto de música, usufruem da reflexão e possibilidades apresentadas por ele” (CAMARGO, 2018, p. 19). Se anteriormente o termo *diègesis* consistia no ato de narra ou contar algo, a partir do fim do século XX, ganha sentidos mais amplos:

Sua atribuição enquanto narração e exposição foi reinterpretada na década de 80 com a inclusão da subdivisão denominada narrative levels (“níveis narrativos”) desenvolvida pelo literato Gérard Genette, que contempla três categorias, a saber:

²⁰ Desse ponto de vista, a canção “Refavela” também aceita outra interpretação: os versos funcionam como o olhar de uma personagem que caminha pelo local, como alguém que, ao passar por um ambiente harmônico e dissonante, capta no olhar (B – versos) aquilo que inscreve em si, que a marca.

extradiegetic, diegetic, metadiegetic. Por meio dessa interpretação Claudia Gorbman, em 1987 no livro *Unheard Melodies*, transpõe os níveis narrativos para o cinema que por sua vez, nos permitiu utilizá-los nos games (CAMARGO, 2018, p. 19).

Ou seja, após Genette e Gorbman, passa-se a concebê-lo como um dos níveis narrativos. Uma revisão e comparação do conceito de *diègesis* na área da literatura e do cinema ainda é uma tarefa a ser feita, mas apoiado na interpretação de Camargo, lê-se que

A subdivisão de níveis narrativos proposta por Genette (diegético, extradiegético, metadiegético) foi incorporada no ambiente cinematográfico com a teórica Cláudia Gorbman (GORBMAN, 1987) que usufrui da mesma terminologia para analisar filmes. No entanto, Gorbman modificou a perspectiva da terminologia considerando que a música “pode ser diegética (ex: músicos tocando dentro da história, um rádio ligado) – chamado no comércio como source music – ou não diegético (ex: uma orquestra toca enquanto cowboys perseguem índios no deserto)” (GORBMAN, 1987, p. 3). Para a autora, a definição de metadiegético é o nível narrativo “supostamente narrado ou imaginado por um personagem do filme (GORBMAN, 1987, p. 22). (CAMARGO, 2018, p. 21).

Se em Genette a discussão sobre níveis narrativos localiza a personagem em relação à *diègesis*,²¹ em Gorbman, não só as personagens são questionadas, mas também qualquer ruído, música ou fala: em que espaço se encontram? Como a pesquisa de Camargo está relacionada aos *games*, o pesquisador adota o conceito de *diègesis* a partir de uma perspectiva cinematográfica, de Gorbman e não de Genette, uma vez que *games* e filmes “suportam um estímulo audiovisual constante” (CAMARGO, 2018, p. 21). Mas uma perspectiva que advém do cinema também é útil para escutar “Aqui e agora”? A canção também suporta estímulos áudio-imagéticos?²²

A voz de Gilberto Gil é importante a essa dissertação, uma vez que aqui também se discute a “postura do artista diante da sociedade” (XAVIER, 1990, p. 7), assim, a visão cinematográfica desse cancionista baiano incentiva experiências de aproximação entre canção e cinema. A canção é constituída por uma matéria híbrida. Ao falar dessas linguagens híbridas, tidas como modos de comunicação, Carrasco diz que

quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significava. No caso do texto poético, todo o universo significativo do texto é associado à música, assim como a música confere ao texto uma nova dimensão significativa. Tratando-se de uma obra de arte, a significação continua a possuir um grau de abertura, seu significado nunca será único e inquestionável. Apesar disso, a interação entre as linguagens estabelece novos limites significativos para ambas,

²¹ Sobre a perspectiva de Genette, Costa e Píer dizem que os “níveis narrativos, dispostos de baixo para cima, são extradiegético (ato narrativo externo a qualquer diegesis), intradiegético ou diegético (eventos presentes na narrativa primária) e metadiegético (narrativa incorporada dentro do nível intradiegético)” (COSTA & PIER apud CAMARGO, 2018, p. 20).

²² Sobre a relação entre música e imagem, cf. Hippertt (2018).

ou seja, surge uma nova poética resultante dessa combinação, a qual possui convenções próprias, diferentes das que regem uma ou outra individualmente. Em princípio, uma música pode receber qualquer texto, assim como qualquer texto pode ser modificado, porém a obra artística que surge dessa combinação é única. A substituição do texto de uma canção por outro gera outra canção, a música ouvida sem o texto é outra obra, assim como uma leitura do texto sem a música (CARRASCO, 2003, p. 21).

Considerando essa interação significativa, é possível entender que a canção “Aqui e agora” possui determinado valor enquanto letra, mas só se constitui como canção quando as palavras se encontram com o canto e nos alcançam. Nota-se que Carrasco também está dizendo sobre a mecanicidade da canção ao comentar a possibilidade de substituição de um texto por outro e da readequação de sentidos. Assim, a perspectiva de Gorbman, ao considerar não só o visual, mas também o som como elemento significativo, pode ser útil à discussão da canção?

Dizer que a *diègesis* viabiliza um mundo ficcional é também dizer que esse conceito viabiliza um espaço-tempo. Entretanto, como o tempo da lírica consiste no tempo presente, discutiremos o espaço. Segundo Camargo (2018, p. 22), “o espaço diegético é o local que comporta ações provenientes de objetos e personagens existentes no universo espaço-temporal”. O pesquisador ainda nos fala de outros dois espaços: extradiegético e metadieético. O espaço extradiegético consiste na “informação que atinge apenas o espectador, ou seja, não existe em qualquer espaço ou tempo” (CAMARGO, 2018, p. 24), enquanto que “o espaço metadieético é constituído por informações provenientes exclusivamente de um personagem. Esta é representada, normalmente, pelo seu pensamento” (CAMARGO, 2018, p. 26). Expostos esses espaços provenientes do conceito de *diègesis*, há de se perguntar: em qual espaço a canção se encontra?

A experiência dialógica trazida por “Aqui e agora”, em que exterioridade (espaço diegético) se converte em interioridade (espaço metadieético) a partir do sentido e sensações da personagem, mostra que a ação ocorre dentro da mente desse ser fictício, mostra a “plasmação imediata das vivências intensas de um Eu em encontro” (ROSENFELD, 2006, p. 22) com o espaço diegético que o constitui. Uma vez que acumula sentimentos, tempo psicológico, sentidos (ver, ouvir, cantar) e movimentos internos de uma personagem, o mundo lírico-cancional em “Aqui e agora” pode ser aproximado do espaço metadieético que, parafraseando Gorbman, consistiria em um nível supostamente narrado, imaginado ou vivenciado pela personagem dessa canção. Ou seja, o espaço metadieético consiste em um campo designado à expressão subjetiva da pessoa, em que a personagem interpreta o mundo externo e ressignifica-o em mundo interno.

B - Por dentro da canção

Na primeira gravação, para o disco *Refavela* (1977), o cantor Gilberto Gil também atua como violonista e como um dos arranjadores da faixa. Perinho Santana (Péricles Bastos Santana) é responsável pelo timbre espacializado da guitarra, que, utilizando efeitos como *phaser* e *chorus*, e, somados aos fragmentos pentatônicos, nos remete a uma sonoridade hendrixiana menos distorcida. Para além, Perinho, junto a Gil, se encarrega do arranjo desse mundo cancional. Contribuindo com essa textura, o *rhodes* controlado por Cidinho Teixeira (Milcíades Teixeira) alterna entre frases curtas e blocos de acordes. O baixo de Rubão Sabino (Rubens Sabino da Silva) caminha em relativa sincronia à calmaria expressada pela bateria de Paulinho Braga (Paulo Braga) e a percussão de Djalma Corrêa (Djalma Novaes Corrêa). O naipe de cordas é o último a aparecer, mas não menos importante, contribui para a acentuação dos sentidos dos segmentos de “Aqui e agora” e, também, para o estranhamento do programa. De todas as faixas do disco, “Aqui e Agora” é a única que possui cordas como parte dos timbres, não sendo possível identificar os músicos que a gravaram. Isso faz com que haja um contraste instrumental em relação àquelas canções do álbum que utilizam os metais e os instrumentos de sopro, sendo que, esses últimos aparecem em várias faixas do disco e possuem os nomes dos instrumentistas creditados.

Se a instrumentação da canção pode nos revelar algumas informações sobre o mundo cancional, por sua vez, a letra direciona os ouvintes ao encontro de imagens mais ou menos nítidas. Através das palavras, a personagem nos guia por espaços e tempos, que ora são desejados pela voz, ora são evocados como ilustração de sua condição lírica. Sobre a letra de “Aqui e Agora”, Gilberto Gil diz que os versos consistem em “uma colagem de manifestações mentais não necessariamente associáveis: dissociadas” (1996, p. 196). Então, contando com os comentários que acompanham as figuras 1, 2 e 3 na *Introdução* e visando demarcar alguns aspectos, um gráfico analítico é proposto aqui, como uma espécie de resumo da canção (Fig. 12).

Como vimos, o formato de “Aqui e Agora” pode ser descrito por introdução, segmento A, transição, segmento B e coda (em destaque na Fig. 12). A introdução possui quatro compassos, sendo pouco movimentada e de predominância rítmico-harmônica. O segmento A é constituído por oito compassos e é repetido quatro vezes durante a canção. Considerando o ritmo harmônico estabelecido nesse segmento A, escuta-se a tonalidade de **Fá-maior** em um movimento harmônico que vai e volta, junto à leve condução de uma balada.

Formato:

Figura 12 - Um resumo da canção "Aqui e agora" (1977)

A transição marca a passagem do segmento A ao segmento B, ocupando quatro compassos, se assemelhando à introdução. O segmento B possui oito versos ambientados na área tonal de **G_b-maior**, momento de maior discursividade da personagem, dividido em dois grupos de quatro versos. Esses grupos são delineados por uma harmonia semelhante, ou seja, como vimos na Fig. 2, os quatro primeiros versos iniciam e fecham um ciclo harmônico que se repetirá no segundo grupo de versos. A coda de dez compassos deixa em aberto o mundo cancional de “Aqui e Agora” com um suspiro melódico da personagem.

Ainda na Fig. 12, diferentes descritores auxiliam na leitura de “Aqui e agora”. Na pauta superior, em clave de sol, destaca-se aspectos melódicos. Já na pauta inferior, em clave de fá, realça-se a movimentação dos acordes. Conforme o “gabarito para pré-análise de planos tonais” proposto em Freitas (2010, p. 293), em relação à tonalidade principal, as regiões que adicionam bemóis à armadura de clave são representadas por cores frias, enquanto as regiões que adicionam sustenidos, são representadas por cores quentes. Nesse grafismo, percebe-se então, a conhecida convenção que Chafe (apud FREITAS, 2010, p. 31) contrasta com os termos de “*flatness*” (quando a harmonia se desenvolve a partir de uma região que adiciona bemóis a armadura de clave) e “*sharpness*” (quando a harmonia se direciona à uma região que adiciona sustenidos a armadura de clave). No caso de “Aqui e agora”, as regiões *sharpness* não aparecem, assim, o gráfico (Fig. 12) destaca as relações entre o tom principal (**Fá-maior**) e a área tonal de **Sol_b-maior**, um ambiente *flatness* que adiciona cinco bemóis à trama. Tais contrastes harmônicos estimulam uma série de metáforas a partir de práticas que associam música e texto.

Introdução

O início reside na provocação ao imaginário do ouvinte, que, enquanto espera a personagem se apresentar, pode colher pistas sobre a história que será cantada nesses sons iniciais. Pensemos na introdução cinematográfica, em que, junto aos créditos e as imagens iniciais de determinado filme, pode-se ouvir o principal tema musical. Tal tema inicial pode dizer muito acerca da história que será contada. À sua maneira, cumprindo uma função introdutória, a sonoridade inicial de uma canção também pode ressaltar elementos que serão encontrados em seu percurso. Isso leva a pensar que, ao trazer elementos que estão no meio da canção, a introdução guarda algo de uma figura retórica denominada prolepse,

mediante a qual se adianta o enunciado de um epíteto, um argumento ou uma ação, como se já tivesse ocorrido a circunstância (substantivo, ideia, evento) que

lhes diz respeito e que necessariamente os precederia. (...) Reposto em uso pela retórica moderna, o termo corresponde ao *flashforward*. Caracteriza-se pela breve interrupção do presente da narrativa por meio da antecipação de um evento futuro (MASSAUD, 2013, p. 381-382).

Para o teórico e crítico da literatura, Gerard Genette (1989, p. 65), em uma narrativa, a prolepse ou *flashforward* designa a “antecipação” de determinado evento da história. Nos casos citados por Genette, a antecipação é anunciada por meio do código verbal, possibilitando a formação de expectativas mais nítidas a respeito da história. Já na introdução de “Aqui e Agora”, o código é sonoro, a antecipação é musical e resulta em uma espécie de prolepse oculta. Sabendo da importância da introdução e guardando um pouco de suspense pelo que vem a frente, vejamos o início de “Aqui e Agora”.



Figura 13 - Os acordes iniciais de "Aqui e agora" (1977)

O acorde G_7^9 , marcado pela peculiar abertura e pelo dobramento da sétima, é o primeiro acorde que soa na canção (Fig. 13). Como esse é um acorde de tipo dominante, e nele está presente a nona maior, podemos supor que, em princípio, o lugar de chegada esperado aqui é o acorde de **C**. Mas valendo-se das ambiguidades da sonoridade maior com sétima menor, a harmonia segue um caminho diferente, movendo-se para **G $\flat$ 7M**. Ao manter o **fá** como a nota mais aguda da posição, o **G $\flat$ 7M** ressignifica a nota **fá** presente no acorde anterior, transformando o que antes era uma sétima menor, em sétima maior, mostrando a expressividade dessa nota nesse gesto harmônico. Tal gesto, caracterizado pelo semitom descendente na voz mais grave, permite interpretar o primeiro acorde, **G7**, não mais como um **V7** de **C**, mas sim, como um **SubV7** que prepara **G $\flat$ 7M**.

É válido lembrar que, à época da “trilogia dos Res”, tal **SubV7** – acorde que entremeia os segmentos B – não era uma figura harmônica estranha à chamada “música popular tortuosa” (TAGG, 2004, p.2) – um modo de fazer música que se arrisca em meio à sonoridade dos acordes diminutos e meio-diminutos, menores com sexta, acordes com nona, matizes dominantes a partir da escala alterada, tendências modais, dominantes substitutas, “dominantes disfarçadas” (GUEST apud FREITAS, 2010, p. 209), blues notes, “dissonância melódica enfatizada” (TAGG, 2004, p. 10)

etc. Esses elementos musicais se associam aos mais variados programas, encontrando a possibilidade de uma integração significativa:

tais características, *grosso modo*, em diferentes doses e medidas, em diferentes sotaques e dialetos, estão associadas ao *jazz*, ao novo tango, ao samba bossa-nova, ao choro-novo, ao *third stream*, aos estilos que se nutrem das fusões entre o *jazz* e as músicas populares afro-cubanas, afro-brasileiras etc. Cabem em determinada “música instrumental” produzida no Novo Mundo e na Europa e, também, em um setor da chamada “canção popular” (brasileira, latino-americana, norte-americana, europeia etc.). Podemos encontrá-las em determinados cenários do *pop* e nas músicas associadas a imagens no cinema, televisão, games, publicidade etc. (FREITAS, 2010, P. XXXIV).

O fato desses elementos musicais associativos atravessarem diferentes regiões do mundo, nos mostram que os seus usos não se restringem a um único campo musical, cultural ou étnico. Isso quer dizer que, mesmo havendo particularidades nesse diálogo intercontinental, tais sonoridades podem ser reconhecidas à distância. Sabendo que esses elementos musicais estão presentes em diferentes setores da máquina cultural, o que poderia ser dito desse momento inicial de “Aqui e Agora”?

O comentário sobre a introdução nos revela possibilidades de sentidos, assim, vale escutar a introdução de outra versão. A introdução da versão em inglês, “*Here and now*”, presente em *Nightingale* (1979), se difere da introdução de “Aqui e agora” presente em Refavela (1977). Em “*Here and Now*”, os acordes I-ii-iii-ii na tonalidade de **Fá-maior**, junto ao fragmento melódico tocado pelo *rhodes* e dobrado pelo assovio de Gil, adiantam aspectos do próximo segmento, o segmento A. Então, se a introdução de “Aqui e agora” (1977) propõe uma incógnita, a introdução de “*Here and now*” (1979) propõe continuidade. Pode-se dizer que, assim, a introdução de “Aqui e agora” guarda a persuasiva figura prolepse ou *flashforward*, enquanto a introdução de “*Here and now*” a dispensa.

Essas introduções que adiantam o segmento seguinte e propõe continuidade são um traço comum em algumas das canções em Refavela, como “Refavela”, “Ilê Ayê”, “Sandra” e “Era Nova”. Nas três primeiras, acontecem um movimento de adensamento da textura da canção: começam com poucos instrumentos e, com o passar dos compassos, outros vão se fazendo ouvir. Já em “Era Nova”, os instrumentos começam mais ou menos juntos, antecidos apenas por um fragmento melódico na guitarra em dueto com o *rhodes* que acontece em dois tempos. Deixando uma questão para ser olhada em outra oportunidade: a diferença entre as introduções, uma que propõe uma incógnita *versus* a outra que propõe continuidade, pode preparar o ouvinte de maneira diferenciada para a escuta da canção? Já na versão de “Aqui e agora” presente em Gil Luminoso (2006), a canção não possui introdução. Essa versão já começa no segmento A, já começa no “melhor lugar do mundo”.

Segmento A

No Zen, eles dizem: Se algo está entediante após dois minutos, tente por quatro. Se ainda continuar chato, tente por oito, dezesseis, trinta e dois, e assim por diante. Eventualmente, descobrirá que nada é chato, mas muito interessante.

John Cage, *Silêncio: Leituras e Escritos* (2011)

A personagem entra em cena, canta uma linha melódica apoiada nas cinco primeiras notas do tom. Tudo aqui é simples e complexo (Fig. 14). Pode-se dizer que o segmento A possui um único verso, consistindo em um refrão. Mas musicalmente, ouvimos uma pausa que divide a frase: “o melhor lugar do mundo é aqui ||*inspiração*|| e agora”. As pausas podem cumprir funções importantes numa determinada canção. Aqui, talvez possamos entendê-la como uma inspiração que, ao experimentar o ar do local, pode confirmar sua qualidade.

5 Fmaj7 Gm7 Am7 Gm7

o me-lhor lu gar_ do mu - do é a-qui e a-

F: I ii iii ii

9 Fmaj7 Gm7 Am7 Gm7

go - ra_ o me-lhor lu gar_ do mun - do é a-qui e a-

Figura 14 - Primeira manifestação da personagem em "Aqui e agora"

Esse trecho é cantado duas vezes e, ressaltando a comunhão entre a personagem e o lugar em que se encontra, tal lugar está na tonalidade de **Fá-maior**, que, em estrito diatonismo, acolhe tanto a combinação das tétrades ||: **F7M-Gm7-Am7-Gm7** :|| quanto o contorno da melodia. Observemos alguns aspectos melódicos.

A tessitura utilizada pela personagem alcança uma quinta justa. Começando com um salto de terça (o me-lhor), o desenho melódico apoia-se em um movimento descendente **dó-sib-la-sol-fá** (me-lhor lu-gar do), retoma uma terça acima com o intervalo **fá-lá** (mun-do), e a partir dos graus conjuntos **lá-sol-fá** (mun-do é a-gui), repousa sobre o acorde de **Am7**. Já o segundo fragmento é marcado pelos graus conjuntos **sol-lá-sol-fá** (e a-go-ra). Para realçar a ligação entre aquilo que é sugerido pelo contorno da melodia e o sentido das palavras cantadas, os números arábicos assinalados por acento circunflexo – **5-4-3-2-1** – na Fig. 14, procuram ressaltar uma das três configurações da “linha fundamental” (*Urlinie*), estrutura nomeada por Schenker para designar

uma linha melódica que, podendo ter como ponto de partida tanto a terça [3] quanto a quinta [5] ou a oitava [8], realiza um movimento descendente por grau conjunto em direção à tônica [1] [...] tal movimento é também chamado de movimento de passagem primordial. Segundo a sua origem, algumas das notas da linha fundamental funcionam como uma representação das notas do acorde da natureza, as consonâncias, enquanto as outras, aquelas que preenchem os espaços entre as notas do arpejamento desse acorde, as notas de passagem, constituem as dissonâncias (GERLING e BARROS, 2020, p. 18).

Não é segredo que a música tonal centro-europeia se baseia em uma compreensão do que é a natureza, e que, dessa mesma, advém uma sistematização que vem sendo construída e reinventada há um longo tempo. Então, se a linha fundamental evidencia o “acorde da natureza” e tal movimento é validado “primordial”, pode-se dizer que essa linha **5-4-3-2-1** guarda valores ocidentais. Como contrapeso, o sincopado recorte rítmico da frase é configurado a partir de durações que englobam semínimas, colcheias pontuadas, colcheias e semicolcheias. Diante dessa combinação de alturas e ritmos, o desenho melódico apresenta uma estabilidade instável.

Os acordes utilizados nesse momento da canção tendem ao estável. Transitam entre os três primeiros graus do diatonismo de **Fá-maior**: **| : I ii iii ii : |**. Encontrar um sentido ficcional a partir dessas relações harmônico-funcionais parece um tanto vago. Então, vale a pena olhar para outros casos que utilizam combinações aparentadas. Sobre as canções que compartilham parentesco, Shuker diz que

as famílias de canções nascem a partir de uma canção particular que é ressuscitada e reelaborada diversas vezes. O termo foi desenvolvido originalmente por Hatch & Millward (1987). Elaborada a partir das estruturas líricas, melódicas e rítmicas pré-existentes, a canção é adaptada aos novos padrões musicais por sucessivas gerações de músicos, que reformulam as convenções genéricas no processo (SHUKER, 1999, p. 285-286)

Valendo-se da familiaridade entre certas canções, vejamos alguns casos do repertório popular nacional e internacional. Nos casos das canções de língua inglesa, utilizaremos tradução livre, descartando uma elaboração propriamente poética.

Em 1963, quase quinze anos antes de Refavela (1977), *The Beatles* lançava a canção “*Ask me why*”, de John Lennon e Paul McCartney. Nessa canção, a personagem que canta e chora de felicidade, demonstra seu contentamento em relação à pessoa amada. Aqui, os acordes **I-ii-iii-ii-I** harmonizam pares de versos como: *I love you* (Eu te amo) / *Cause you tell me things I want to know* (Porque você diz coisas que eu quero saber) [...] / *Now you're mine* (Agora você é minha) / *My happiness dear makes me cry* (Minha felicidade me faz chorar). Os graus utilizados são os mesmos, mas o ritmo harmônico se diferencia do proposto em “Aqui e Agora”, sendo possível perceber um acorde de passagem evidenciado pelo *ii* grau em itálico. Na tonalidade de **Mi-maior**, os graus se estabelecem da seguinte forma:

E F#m7 G#m7 F#m7
I love you-ou-ou-ou-ou,
E
'cause you tell me things I want to know
[...]
E F#m7 G#m7 F#m7
Now you're mi-i-i-i-ine,
E
My happiness still makes me cry

“Ask me why” (1963) – Lennon e MacCartney

Dois anos após essa gravação dos *Beatles*, o grupo afro-estadunidense *The Miracles* dá vida à canção “*Ooh baby baby*” (1965), de Smokey Robinson e Warren Moore. Acompanhando o relato de um amor perdido, os acordes **G-Am-Bm-Am** se fazem presentes em versos como: *I did you wrong* (Eu agi errado com você) / *My heart went out to play* (Meu coração saiu para jogar) / *And in the game I lost you* (E no jogo eu te perdi) / *What a price to pay* (Que preço a pagar). Mas, por mais que reconheça sua perda, a personagem ainda tem esperança: *But I can't stop trying* (Mas eu não posso parar de tentar) / *I can't give up hope* (Eu não posso perder a esperança).

Gmaj
I did you wrong
Am
My heart went out to play
Bm
And in the game I lost you

Am
What a price to pay

“Oh baby baby” (1965) – Smokey Robinson e Warren Moore

Já em *“Yes, I’m ready”* (1965), de Barbara Mason, podemos ouvir duas personagens. A canção se inicia com uma pergunta feita por voz masculina: “Você está preparada?”. Após a resposta positiva da mulher – como o título da música explicita –, os acordes **F-Gm-Am-Gm** aparecem em alguns lapsos de incerteza retórica da personagem: *I don’t even know how to love you* (Eu nem sei como amar você) [...] / *I don’t even know how to hold your hand* (Eu nem sei como segurar a sua mão). Tais incertezas se dissipam nos versos seguintes, mostrando que a personagem, apesar de suas inseguranças, embarca na aventura.

F Gm Am Gm
I don’t even know how to love you

[...]

F Gm Am Gm
I don’t even know how to hold your hand

“Yes, I’m ready” (1965) – Barbara Manson

No ano seguinte, em 1966, os *Beatles* lançam mais duas canções que utilizam esses graus harmônicos, ambas, de Lennon e McCartney: *“I’m only sleeping”* e *“Here there And everywhere”*. Na primeira, podemos ouvir um personagem que gosta de aproveitar os sonhos que o sono traz: *When I’m in the middle of a dream* (Quando eu estou no meio de um sonho) / *Stay in bed, float up stream* (Fico na cama, flutuo rio acima). Logo após esses versos, os acordes de **G-Am-Bm-Am-C** ambientam o desejo de continuar sonhando: *Please, don’t wake me* (Por favor, não me acorde) / *No, don’t shake me* (Não, não me sacuda) / *Leave me where I am* (Deixe-me onde estou) / *I’m only sleeping* (Eu estou apenas dormindo). Como pode ser percebido, aqui, a diferença entre essa combinação de acordes e a proposta por Gil, está no fechamento, no **IV** grau. Já na canção *“Here There And Everywhere”*, aparece um movimento harmônico similar: **I-ii-iii-IV**. Ao invés de voltar para o **ii** grau, o movimento segue ascendendo e alcança o **IV** grau. No desenrolar dessa canção, a personagem deseja ter a mulher amada ao lado, pois acredita que assim, teria uma “vida melhor” (*I need my love to be here / To lead a better life*). Logo após as palavras “eu preciso do meu amor aqui”, os acordes **G-Am-Bm-C** trazem novas e agradáveis imagens: *Here* (Aqui) / *Making each day of the year* (Fazendo parte do meu dia a dia) / *Changing my life with a wave of her hand*

(Mudando a minha vida com um aceno). Em outra estrofe, a harmonia é retomada sob os versos: *There, running my hands through her hair* (Lá, passando a minha mão em seus cabelos) / *Both of us thinking how good it can be* (Nós dois pensando como isso pode ser bom).

F# Please don't wake me, G#m No don't shake me A#m G#m Leave me where I am B7M I'm only sleeping	G Am7 Here Bm C G Am7 Making each day of the year [...] G Am7 There Bm C G Am7 Running my hands through her hair
<i>"I'm only sleeping"</i> (1966) Lennon e McCartney	<i>"Here, there and everywhere"</i> (1966) Lennon e McCartney

No Brasil, em 1967, Gilberto Gil esboça uma sequência de acordes semelhante na canção “Lunik 9”, presente no álbum Louvação. Segundo Carvalho (2013, p. 207), a canção “Lunik 9” se configura “também como índice de originalidade do artista como poeta afinado ao contemporâneo. A letra da canção aborda a chegada do homem à lua como ameaça potencial ao ‘quadrado’ erigido pela Bossa Nova – amor, sorriso, flor e violão”. A canção se inicia com um alerta à determinadas figuras: “poetas, seresteiros, namorados”. Sobre cada uma dessas palavras, soa um acorde da sequência **I-ii-iii**, que, na tonalidade de **Si-maior**, consiste em **B7M-C#m7-D#m7**. A entonação da voz que canta sugere uma chamada, como se estivesse em determinado espaço e se direcionasse especificamente a essas figuras românticas. Entretanto, sobre a palavra entoada em sequência – “correi” – soa o acorde **B7**. Assim, a quadra se atualiza: **I-ii-iii-I7** ou **I-ii-iii-(V/IV)**, que, em cifras alfanuméricas ficaria **B7M-C#m7-D#m7-B7**. O grau **(V/IV)** que prepara o acorde **E** é surpreendido por sua qualidade menor, apresentando a tonalidade de **Mi-menor**. A partir de então, escuta-se o diatonismo de **Si-menor** e, em um giro harmônico, a voz alerta sobre a noite que chega:

B7M	C#m7	D#m7	B7
Poetas	seresteiros	namorados	correi
Em7	A7	D7M	G7M
É chegada	a hora de	escrever e	cantar
C#m7(b5)	F#7	Bm7	
Talvez as	derradeiras	noites de	luar

“Lunik 9” (1967) - Gilberto Gil

Mais tarde, é possível localizar duas canções interpretadas por Tim Maia que trazem a combinação de acordes **I-ii-iii-ii**. O primeiro segmento da canção “Você” (1971), de autoria do

próprio intérprete, é construído a partir do diatonismo de **Mi-menor** e relata a mudança na vida de uma personagem que tem um passado de baixa autoestima: “Eu que sempre sonhei / Mas não acreditei / Muito em mim”. Entretanto, ao encontrar um novo amor, essa situação se transforma: “Todo pranto sumiu / Um encanto surgiu / Meu amor”. Ao terminar esses versos, o acorde **B7** e o anúncio comemorativo dos metais inauguram uma imagem na tonalidade homônima, **Mi-maior**. Agora, é possível visualizar a personagem em outro aqui e agora, que, acompanhado dos acordes **E-F#m-G#m-F#m-B7**, grita aos quatro cantos: “Você / É algo assim / É tudo pra mim / É como eu sonhava, baby”. A partir desse momento, os graus **I-ii-iii-ii-V** são empregados em outros versos. Se nessa canção a personagem manifesta sua felicidade em relação a um novo amor, dois anos depois, na canção “Gostava tanto de você” (1973) de Edson Trindade, Tim Maia lamenta a perda da mulher amada. Vejamos algumas palavras cantadas sobre os graus **I-ii-iii-ii**: “Eu quero ver pra não lembrar / Pensei até em me mudar / Lugar qualquer que não exista / Meu pensamento em você”. Assim, a harmonia **A-Bm-C#m-Bm** pode ser ouvida como a lembrança de um passado amoroso.

E Você F#m É algo assim G#m É tudo pra mim F#m B7 É mais que eu esperava, baby	A Eu quero ver pra não lembrar Bm7 Pensei até em me mudar C#m7 Lugar qualquer que não exista Bm Meu pensamento em você
“Você” (1971) – Tim Maia	“Gostava tanto de você” (1973) Edson Trindade

Em um sentido ficcional, as canções que utilizam os acordes **I-ii-iii-ii**, assim como as variantes **I-ii-iii-ii-V** ou **I-ii-iii-IV**, guardam mais do que parentesco harmônico. As histórias trazidas por essas canções, mostram que esses gestos por segundas diatônicas aparecem relacionados à uma satisfação das personagens, seja em relação a um amor presente (*Ask me why, Here There and Everywhere* e *Você*) ou a um lugar imaginário (*I’m only Sleeping*). Em alguns casos, a sequência pode sugerir uma lembrança de um amor perdido, ou melhor, um reflexo de uma satisfação passada (*Ooh baby baby* e *Gostava tanto de você*), assim como a insegurança de um amor ou satisfação futura (*Yes, I’m ready*).

Compartilhando um sentido ficcional semelhante à família que pertence, a harmonia **I-ii-iii-ii : I-ii-iii-ii : I-ii-iii-ii** de “Aqui e Agora” reforça a imagem de uma personagem satisfeita com o momento que vive. Nessa canção, o que conforta a personagem no balanço ascendente **I-ii-iii**, é a certeza da volta

ao I grau a partir do mesmo caminho, **iii-ii-I**. Mas como nem só de especulações conotativas vive o analista, é necessário entender minimamente o contexto social em que essa combinação de acordes está inserida, afinal, toda “harmonia está na história e tem uma história”, como diz Freitas (2010, p. 317) ao parafrasear Marilena Chauí. Como a primeira canção citada pertence aos *Beatles*, sigamos a pista do rock e pop de língua inglesa.

Os anos da segunda metade do século XX foram turbulentos em diversas partes do mundo. Enquanto Argélia, Congo e Senegal buscavam a independência, países da América do Sul enfrentam golpes militares. No Brasil, em alguma medida, tais enfrentamentos contaram com a sonoridade do rock em meio as trilhas musicais que ambientaram as disputas culturais. Por mais que organizassem passeatas contra, a guitarra elétrica sobrevive à pressão nacionalista e encontra abrigo em certas correntes musicais, gerando assim, como diria Gilberto Gil, um “samba paradoxal / brasileiro pelo sotaque / mas de língua internacional”. Nesses versos da canção “Refavela”, o samba pode ser tomado como generalização da música brasileira, que, ao mostrar uma língua gíngada, conversa com diversas regiões do mundo, inclusive com a música popular dos norte-americanos. Esses encontros transnacionais e transcontinentais foram notados acima, em comentários sobre movimentos como a *black rio* e a reafrikanização. Naquele momento ditatorial, pode-se pensar que o paradoxo era mais que musical, uma vez que, a força estadunidense, e com ela a contracultura, estava presente em diferentes lados dessa história.

O termo “contracultura” designa diferentes fenômenos. A partir de uma perspectiva mais fechada, pode ser entendido como uma “categoria histórica”, localizando um movimento na segunda metade do século XX que foi caracterizado pelo espírito jovem da época. De um ponto de vista mais amplo, pode designar “uma espécie de categoria sociológica transhistórica relacionada à dinâmica das transformações culturais na sociedade” (THOMÉ, 2016, p. 2). Na primeira definição de contracultura, temos uma juventude estadunidense com cabelos longos, faixas na cabeça, contato com o oriental, “liberação sexual, experiência com drogas, busca da liberdade individual e de novas formas de vida comunitária” (NAPOLITANO, 2014, p. 114). Com ressalva às particularidades, o eco dessas manifestações foi escutado em diferentes continentes – e em diferentes momentos dessa dissertação. Assim, mesmo não sendo possível precisar a sua origem, a harmonia **||: I ii iii ii :||** marcada pela sonoridade rock e pop dos *Beatles*, pode ser entendida como um ato contra a cultura, provocando uma rachadura em meio a um sistema harmônico que valoriza progressões por quintas justas.

Ainda sobre o contexto estadunidense das décadas de 1950 e 1960, bell hooks explica que em sua infância “no sul, na época do *apartheid*, as meninas negras de classe trabalhadora tinham três opções de carreira. Podíamos casar, podíamos trabalhar como empregadas e podíamos ser

professoras de escola” (2013, p. 9-10).²³ Mesmo bell hooks destacando a região “sul”, não é segredo que no país do Tio Sam, terra da *Statue of Liberty*, os lugares passíveis de serem ocupados pelos afro-americanos estavam demarcados, seja no ônibus ou na vida, como conta a autora. Sobre essas relações étnico-geográficas, Fanon diz que

Uma sociedade é racista ou não o é. Enquanto não compreendermos essa evidência, deixaremos de lado muitos problemas. Dizer, por exemplo, que o norte da França é mais racista do que o sul, que o racismo é obra de subalternos, o que, por conseguinte, não compromete de modo algum a elite, que a França é o país menos racista do mundo, é do feitio de homens incapazes de pensar corretamente (FANON. 2008, p. 85).

Assim, mesmo com as particularidades de cada processo, podemos estender as palavras de Fanon ao contexto citado por bell hooks. Isso nos permite retomar canções citadas anteriormente. Tanto “*Ooh baby baby*”, interpretada pelo grupo afro-estadunidense *The Miracles*, e “*Yes, I’m ready*” de Barbara Mason, ao fazerem uso dessa familiar harmonia ||: I ii iii ii :|| e abdicar às clássicas progressões por quintas justas, em alguma medida, também estão evitando uma cultura hegemônica. Por mais que esses acordes estivessem associados às histórias amorosas, o contexto afro-estadunidense sugere uma realidade outra, em que, o campo musical também pode funcionar como um espaço de negociação e inserção social, mesmo que limitado.

Dialogando com essas fontes de língua inglesa, tanto Tim Maia e Edson Trindade, quanto Gilberto Gil vão encontrando maneiras particulares de exprimir elementos das contraculturas. Assim, considerando as diferentes faces significativas da harmonia ||: I-ii-iii-ii :||, pode-se dizer que essa combinação de acordes é ambígua, os graus são diatônicos, estáveis, mas a progressão é atípica, falta-lhe a definidora dominante, combinação de fatores que lembra aquela estabilidade instável percebida na melodia. Em uma dimensão real, a sequência de acordes está relacionada às canções gringas e brasileiras dos anos sessenta e setenta, momento de insatisfação de diferentes populações. Ao mesmo tempo, em uma dimensão ficcional, tais acordes embalam o prazer das diferentes personagens.

Em complemento, nota-se a instrumentação em “Aqui e Agora”: o registro médio manifestado pela voz demonstra conforto, e, quando somado à tessitura de uma quinta justa, parece não exigir muito esforço da voz que canta. O violão gilbertiano, aqui, se mostra um tanto contido, enquanto os pequenos fragmentos melódicos e os efeitos da guitarra resultam em ondas

²³Gloria Jean Watkins é o nome da autora e professora ligada ao movimento negro norte-americano. O apelido “bell hooks” é escrito em letras minúsculas, pois segundo a própria autora, seus escritos são mais importantes que sua pessoa. Fonte: geledes.org.br.

sonoras rotacionais. O timbre do *rhodes* em registro agudo parece sugerir a ingenuidade de uma caixinha de música, a partir de poucas notas sucessivas. O baixo toca a fundamental dos acordes aos tempos fortes de um compasso binário. Já a percussão e a bateria enlaçam os outros instrumentos em um ritmo calmo.

Podemos ir encaminhando o texto à transição de “Aqui e Agora”, imaginando que em um primeiro lance, a personagem desfruta o momento que vive. Porém, o seu contentamento é menos avassalador do que as das personagens dos *Beatles* ou daqueles interpretados por Tim Maia, uma satisfação mais contida e descompromissada com o espaço-tempo. Somada à harmonia, a instável estabilidade da melodia parece reforçar essa atmosfera. Essa leitura não conclusiva dependerá do que vai ocorrer ao longo da canção, não descartando reviravoltas.

Transição

Ao chegar na transição, podemos perceber uma sonoridade parecida com a introdução. Então, antes de comentarmos sobre o fragmento melódico, vejamos algumas pendências harmônicas.

The image shows a musical score for the transition of the song "Aqui e agora". It consists of two staves: Voz (Vocal) and Violão (Guitar). The Voz staff is in 2/4 time and shows a melodic line with lyrics "e a - go - ra". The Violão staff is also in 2/4 time and shows a harmonic accompaniment. Above the Voz staff, the chords Gm7 and G7 are indicated. Below the Violão staff, the chords F: ii and (V/V)? are indicated.

Figura 15 - A dúvida da personagem na transição de "Aqui e agora"

Figurando tanto na introdução quanto na transição, o acorde de **G7**, após a tonalidade de **Fá-maior** estabelecida no segmento A, pode ser agora percebido como uma dominante secundária em direção ao **V** grau, ou seja: **G7** possui função de **(V/V)**, uma dominante da dominante. Mas aqui na transição, esse desfecho fica no ar. O esperado **V** grau não aparece e, com a repetição de um único acorde e a antecipação sugerida na introdução, surge a questão: para onde essa transição nos leva?

A semelhança entre esses dois momentos também faz pensar em funções narrativas. Como dito anteriormente, a introdução apresenta um material musical, e, por extensão, pode carregar

também um futuro ficcional. Se nos atentarmos à transição, esse segmento carrega ao menos duas funções narrativas. Uma vez que intermedeia um lado e outro, esse momento de passagem atua como receptáculo de uma carga imaginária advinda do segmento anterior, podendo reforçar expectativas. Por outro lado, a transição também é introdução, uma vez que apresenta um novo segmento. Assim, esses trânsitos são pensados como elos, algo que dá liga a diferentes momentos e contribui para a unidade da canção. Em meio a essas funções e a partir do material harmônico localizado anteriormente, pode-se dizer que o futuro ficcional contido na introdução de “Aqui e Agora”, a prolepse/*flashforward*, está relacionada à transição?

O gesto melódico-cadencial **sol-fá** (e a-go-ra), que no Bordão terminava sobre o I grau e confirmava a tonalidade de **Fá-maior**, ao cair sobre o acorde **G7** e deslocar o intervalo $\hat{2}-\hat{1}$ (sol-fá) sugere um outro sentido. Somado a esse evento, a pausa entre um dêitico (aqui) e outro (agora) que antes figurava como uma confortável inspiração, agora sugere uma tensão: “O melhor lugar do mundo é aqui ||suspiro|| e agora”. E essa entonação da frase – “e agora” – leva a pensar em outra antiga figura retórica, nesse caso, da chamada retórica musical.

Como já havia sido notado pelos teóricos da *musica poetica*, as pausas musicais possuem um grande poder de sugestão. Entre o renascimento e o barroco, a sistematização dos materiais musicais forneceu ao músico da época uma série de artifícios, que poderiam ser empregados a fim de sugerir os afetos contidos nos programas. Segundo Bartel,

enquanto expressão musical, as pausas podem servir para três diferentes propósitos: primeiro, são essenciais por razões técnicas, facilitando uma articulação clara e uma estrutura musical diferenciada; segundo, servem para organizar a estrutura geral do texto; e terceiro, podem ser utilizadas para expressar palavras específicas, pensamentos e imagens encontradas no texto (BARTEL, 1997, p. 362).

Dentre esses silêncios, é possível localizar uma figura musical nomeada como *suspiratio*. Segundo o levantamento feito por Lopez-Cano, a *suspiratio* consiste em uma interrupção do fluxo melódico, “à maneira dos suspiros”.²⁴ Para Athanasius Kircher (1601-1680), teórico dos números e das notas, tal figura musical expressa “afetos de uma alma em dor e sofrimento”.²⁵ Essas interrupções podem estar presentes tanto no momento da invenção quanto da elocução de uma peça musical. Ainda que distantes, a eloquência dessas figuras de silêncio ecoa em “Aqui e Agora”.

²⁴ Lopez-Cano (2000, p. 198): Es cuando un fragmento melódico es interrumpido por medio de silencios breves esparcidos a lo largo de éste, a manera de suspiros (SHERING, 1908: 113; UNGER, 1941: 72; BUELOW, 1980: 800; U. KIRKENDALE, 1980: 98-9; HERREWEGE, 1985: 20; CIVRA, 1991: 171).

²⁵ La *suspiratio* es para Kircher (1650) la manera de representar "suspiros" que "expresan afectos de un alma em pena y sufriente" (CIVRA apud LOPEZ-CANO, 2000, p.198).

A transição aparece três vezes durante a canção, sendo que alguns pormenores podem ser notados como diferença. Enquanto na primeira aparição da transição a sílaba “ra” (a-gora) se mantém até o fim do segundo compasso (Fig. 15), na segunda e na terceira, a sua duração se estende até o final do segmento (Fig. 16). Assim, se a transição 1 sugere uma tensão da personagem, as repetições desse segmento e a duração prolongada parecem sugerir que a tensão sobre a voz aumenta (transição 2) e se consolida (transição 3) ao longo da canção.

The image displays a musical score for three instruments: Voz (Voice), Violão (Guitar), and cordas (Strings). The Voz staff features a melody with the lyrics "e a - go - ra" written below it. The Violão and cordas staves provide accompaniment, with the Violão staff showing chords and the cordas staff showing a more complex arrangement of notes and rests. The time signature is 2/4.

Figura 16 - O aumento e a consolidação da dúvida da personagem a partir da sílaba “-ra” e as cordas presentes nas transições 2 e 3

Outra diferença acerca das transições diz respeito à instrumentação. Na segunda vez, o naipe de cordas passa a integrar as cores da canção. Ocupando lugar de destaque na vitrine da música ocidental, ao ouvir a palavra orquestra, é quase impossível não visualizar esse naipe. A importância desse timbre pode ser notada no dia a dia, mas também nos escritos sobre orquestração, em que, “a superioridade das cordas” (PISTON, 1969, p. 3) aparece como sonoridade dominante na “música de câmara” e nas “paletas orquestrais” (MILLER, 2015, p. 57).²⁶ Na primeira metade do século XX, junto à expansão das máquinas culturais, a sonoridade das cordas se destaca no cinema e nas ondas da rádio, sendo utilizadas como instrumento na mão daqueles que promovem mediações a partir

²⁶ Such an attitude is partly justifiable because of the superiority of the strings in so many important respects (PISTON, 1969, p. 3); The modern orchestral violin family consists of the violin, viola, cello, and double bass. Developed during the 16th century, these instruments were most likely the innovation of Andrea Amati of Cremona. The Amati family, along with the Stradivari and Guarneri families, refined and standardized these instruments (originally known as *violins da braccio*), resulting in the timbre that dominates the chamber music and orchestral palettes (MILLER, 2015, p. 57). RJ Miller é compositor, orquestrador, arranjador, regente e produtor, tendo desenvolvido gravações junto às orquestras *London Philharmonic* e *St. Petersburg Philharmonic* (MILLER, 2015).

da música: empresários, produtores, arranjadores, cancionistas etc. O fato de um timbre central do ocidente musical figurar na canção “mais política do disco” cujo tema dialoga com a África, é bastante significativo. Então, pensar os timbres, é também pensar as relações friccionadas que permeiam a sociedade.

Naquela família de canções citada anteriormente, no item *Segmento A*, as cordas também integram a instrumentação. Em “*Ohh baby baby*” (1965) de Smokey Robinson e Warren Moore, interpretada por *The Miracles*, e “*Yes, I’m ready*” (1965) de Bárbara Manson, as cordas compõem o cenário amoroso idealizado pelas vozes que cantam.

Em “Você” de Tim Maia, as cordas ilustram dois momentos a serem destacados. Na segunda estrofe, as cordas são condescendentes com os versos: “Vi o tempo passar / O inverno chegar / Outra vez, mas desta vez”. Em quatro compassos na tonalidade de **Mi-menor**, escutamos: | |: **Em** | **Em/D** | **Am** | ♯ :||. Sobre o acorde de **Em** e sua inversão **Em/D**, soa a longa nota **si** – quinta do acorde – no registro agudo, com a duração de duas semibreves. Já no registro médio desse timbre friccionado, as notas **mi** e **ré** reforçam o movimento descendente do baixo. Sobre o acorde de **Am**, no agudo soa a nota **lá**, enquanto no registro médio, soa a nota **dó**, duas notas que reforçam o acorde. Nos versos seguintes, quando a voz canta que “Todo pranto sumiu / Um encanto surgiu / Meu amor”, já não se escutam mais as cordas. Assim, a princípio, as cordas reforçam imagens do “tempo” que passa, do “inverno” que chega, isso é, liricamente, a tristeza da personagem. Após o último verso (“Meu amor”) dessa segunda estrofe, as cordas e os metais, sobre o acorde de **B7**, anunciam a chegada de um novo amor em **Mi-maior**.

Ainda numa onda soul, as cordas também encontram espaço nas canções de Barry White. Em “*You’re the first, the last, my everything*” (1974), como explicita o título da canção, a voz canta sobre um amor, ou melhor, uma pessoa que ele acredita ser especial, que não pode deixar escapar, pois, para ele, há “apenas um como você” (“*only one like you*”), “o primeiro” (“*the first*”) e “o último” (“*the last*”) amor. Lembrando a música *disco* trazida por *Realce* (1979) – abordado no capítulo *Entre Refazenda e Realce* –, a instrumentação apresenta seu balanço. O baixo elétrico, elemento pulsante, se desdobra no tempo, encontra uma bateria segura, imponente. A voz potente de Barry White garante a veracidade da interpretação. Junto a esses e outros sons, as cordas estão presentes desde a introdução até seu fim, em *fade out*.

A canção “Retiros espirituais” guarda um caráter reflexivo, conforme Gil, e as cordas também fazem parte da instrumentação. Tal canção está presente no álbum *Refazenda* (1975) e, para o

cancionista baiano, é uma das primeiras a expressar sua “subjetividade”, sua “visceralidade interior, álmica” (GIL apud RENNÓ, 1996, p. 173). Para Carvalho,

a preferência de Gil por “Retiros espirituais” diante de tantas outras canções é reveladora da característica do compositor em fazer da canção o caminho para a autodescoberta, iluminando, através da criação, a parcela de autonomia do sujeito em meio às formações discursivas que o circundam. Revela ainda a consciência, por parte do artista, das possibilidades da linguagem como elemento libertador (CARVALHO, 2013, p. 232).

As cordas em “Retiros espirituais”, como em “Aqui e agora”, não iniciam junto à canção, mas sim, alguns compassos a frente. Esse timbre friccionado cumpre alguns papéis em “Retiros espirituais”, tensionam alguns versos a partir de notas mais longas, tecem alguns contracantos e adensam a textura musical.

Em “Aqui e agora”, essa sonoridade sugestiva enfatiza os segmentos da canção. Começamos pela transição, pois é onde as cordas se iniciam. A partir de notas agudas que surgem no contratempo (Fig. 15), as cordas adensam a expectativa e a tensão trazida pela transição. As possibilidades tecnológicas da época e a grave mixagem do álbum Refavela dificultam uma transcrição mais precisa da canção, mas além de enfatizar as alturas de **G7(9)**, as cordas ainda parecem trazer o **dó** como nota mais aguda, a décima primeira – **11** – do acorde, colorindo a expectativa. Se a transição 2 e 3 sugerem o aumento da tensão a partir da voz da personagem, a entrada posterior das cordas, na transição 2, contribui para o adensamento dessa tensão, a partir da ênfase no acorde e no adensamento da massa sonora.

Já no segmento B de “Aqui e agora”, as cordas enfatizam os blocos de acordes, mas também contracantam, criando expectativa e surpresa. Como ilustração, no segmento B2 (32 compassos), as cordas são escutadas reforçando e acrescentando notas à harmonia nos compassos: 1 a 3; 6 e 7; 10 e 11; 13 e 14; entre outros. Os contracantos podem ser escutados nos compassos 3 a 5; 7 a 9; entre outros. Os momentos de expectativa e surpresa são percebidos após versos como “Aqui longe em Nova Deli”, que, em registro agudo e a partir de repentinas entradas no contratempo, propõe um movimento de segundas menores sobre o acorde **E_bm7**. Após o verso “Agora sete oito ou nove”, sobre o acorde de **B_bm7**, novamente é possível escutar as segundas menores.

Por sua vez, o movimento das cordas no segmento A (8 compassos) de “Aqui e agora” sugere um sentido ascendente-descendente, tal qual a harmonia. Enquanto os acordes

apresentam um movimento que vai e volta a partir dos graus **I-ii-iii-ii**, as cordas, nos quatro primeiros compassos do segmento, executam um movimento ascendente que se afunila ritmicamente, tendo seu ápice no quinto compasso (“e a-go-ra”). Nos compassos 6 a 8, as cordas executam um movimento descendente e retorna à nota de onde começou, à nota **fá** – que, no compasso 1, é atacada sobre o **F7M**, já no compasso 8, sobre o acorde de **Gm7**. Assim, se no segmento A se encontra “o melhor lugar do mundo”, as cordas, a partir desse movimento ascendente-descendente, enfatiza a sensação de satisfação da personagem.

Nas canções citadas aqui, é possível notar diferentes funções atribuídas às cordas. Nas canções de Smokey Robinson e Warren Moore, de Bárbara Manson e de Barry White, esse timbre integra uma atmosfera lírica, ambientando diferentes amores. Na canção de Tim Maia, as cordas aparecem em momentos específicos, para delinear a tristeza de momentos passados, assim como, a chegada de um amor futuro. Em “Retiros Espirituais”, ao mesmo tempo que cria tensão em determinadas passagens, as cordas também possuem um certo papel dramático ao tecer contracantos após alguns versos. Em “Aqui e agora”, por entrar posteriormente e continuar até o fim da canção, as cordas cumprem um papel de ênfase dos sentimentos da personagem e, tais sentimentos se configuram de acordo com os segmentos.

Para encontrar sentidos mais profundos em relação a utilização das cordas em Gilberto Gil, mais canções deveriam ser escutadas. Entretanto, observando essas canções expostas aqui, pode-se dizer que esse timbre, suas memórias e conotações, também ajudam a compor a paisagem lírica e reflexiva que ouvimos no trabalho do cancionista.

Segmento B: possibilidades

O segmento B guarda a maior parte do percurso cancional em “Aqui e Agora”. Junto às paisagens que se abrem, a música apresenta repetições significativas. Assim, os elementos musicais contidos no segmento B1, se conservam como elementos basilares da segunda e da terceira vez em que esse segmento aparecerá. Com isso, seguindo a numeração da Fig. 12, vejamos o que a personagem canta nestes novos versos:

1. Aqui onde indefinido
2. Agora que é quase quando
3. Quando ser leve ou pesado
4. Deixa de fazer sentido

Esses primeiros quatro versos trazem o “indefinido” como ideia central. No primeiro verso, o lugar é indefinido. No segundo, o tempo é indefinido. No terceiro e quarto verso, a personagem suspende sua condição de “leve ou pesado” e conclui a estrofe dizendo que não há “sentido” em agir nesses momentos. Pode-se reorganizar esses versos em forma de questão: qual o momento em que ser leve ou pesado deixa de fazer sentido? Lembrando das palavras de Gil acerca de “Aqui e agora”, pode-se pensar que tal momento corresponde a ação de refletir. Entretanto, de um ponto de vista alegórico, pode-se dizer que os versos não se limitam à escuta do cancionista. A abertura da estrofe sugere uma polissemia que não vamos esgotar, no entanto, cabe apontar mais um ou dois caminhos possíveis para tais versos.

Numa outra escuta, os versos poderiam sugerir uma espécie de suspensão do juízo. Isso é, não pensar sobre o lugar (“aqui onde indefinido”) e a condição (“agora que é quase quando”) na qual se encontra, uma vez que as possibilidades que têm em mãos (“ser leve ou pesado”) não surtiriam efeito sobre sua vivência imediata.

Pode-se dizer ainda que, a personagem colhe elementos fora de si e planta em seu interior. Assim, sigamos essa via de sentido, em que a personagem está falando de seu âmago, em metadiegeese. Se num primeiro momento a personagem se encontrava calma, em uma harmonia um tanto desarmoniosa (segmento A), agora (segmento B) ela comenta que o aqui e agora são indefinidos, isso é, ela se encontra perdida em si mesma, ensimesmada. Ao ponderar (“ser leve ou pesado”), percebe que no momento não há uma solução para suas dificuldades.

Os motivos que levam a personagem a mudar seu semblante não são revelados pela letra, mas ainda assim, pode-se dizer que algo transforma seu estado de espírito, mostrando um contraste entre o segmento A e o segmento B.

17 $G\flat 7M$ $A\flat m7$ $E\flat m7$ $E\flat m7$
A - qui on - de in-de-fi-ni - do

F: $\flat II$
G $\flat$: I ii vi vi

21 $E\flat m7$ $D\flat 7sus7$ $D\flat 7/C\flat$ $B\flat m7$ $B\flat m7$
a - go-ra- que é qua-se quan - do

vi V $[G\flat]$ iii iii

25 $B\flat m7$ $D\flat m7$ $C7(\flat 5)$ $C\flat 7M$ $C\flat 7M$
quan-do - ser le-ve ou pe - sa do

iii IV IV

29 $C\flat 7M$ $B\flat m7$ $A7$ $A\flat 7sus7$ $A\flat 7$ 1. $A\flat m7$ $D\flat 7(\flat 9)$
dei-xa de fa-zer sen - ti do

IV (V/V)

Figura 17 – Anotações analíticas no segmento B de “Aqui e agora” (1977)

Em B, o primeiro aspecto harmônico a ser destacado é o acorde de $G\flat 7M$ (Fig. 17) – o $\flat II$ grau de **Fá-maior**, a tonalidade que ambienta o segmento A. O fato desse acorde ser mencionado na introdução e ter sido resguardado na transição, revela sua importância em “Aqui e Agora”. Roubando o cenário, nesse segmento B, o **Sol $\flat$ -maior** agora funda sua própria área tonal, conhecida como a região napolitana.²⁷ Esse local harmônico se distancia do diatonismo anterior, fazendo com que quase todas as notas do “melhor lugar do mundo” passem por um brusco

²⁷ Cf. Freitas (2014).

processo de bemolização. Assim como os versos trazem o indefinido, a nova e distante área tonal de **Sol $\flat$ -maior** contribui para o distanciamento mental da personagem em relação ao lugar que estava (segmento A).

Nesse momento, a atmosfera da movimentação harmônica **||: I-ii-iii-ii :||** é dissolvida. O primeiro verso começa, “aqui” no **G $\flat$ 7M**, “onde” passa pelo **A $\flat$ m7** e se estaciona no “indefinido” junto ao acorde **E $\flat$ m7**. Sobre esse **E $\flat$ m7** inicia-se o segundo verso e, “agora que é quase” surge o **D $\flat$ 7**, que, por leve engano, alcança o **B $\flat$ m7** sobre a palavra “quando”. O mesmo **B $\flat$ m7** abre espaço ao verso 3, em que, os acordes **D $\flat$ m7** e **C7($\flat$ 5)** junto às palavras “quando ser leve ou pesado” alcançam o **C $\flat$ 7M**. Já no quarto verso, o acorde **C $\flat$ 7M** no compasso 29 “deixa de fazer sentido” e ouve-se o momento harmônico mais denso: **C $\flat$ 7M**, **B $\flat$ m7**, **A7**, **A $\flat$ 7**, **A $\flat$ m7**, **D $\flat$ 7**.

De um modo geral, essa movimentação de acordes evoca uma figura de linguagem, uma anadiplose harmônica. Segundo Antunes (2014, p. 35), “anadiplose é a figura retórica que consiste em repetir no princípio de um verso, ou de uma frase, uma palavra que estava no final do verso anterior ou da frase anterior”. A anadiplose harmônica acontece quando o último acorde de cada quadra é repetido no início da quadra seguinte – na Fig. 17, nota-se **E $\flat$ m7** (compassos 20 e 21), **B $\flat$ m7** (compassos 24 e 25) e **C $\flat$ 7M** (compassos 28 e 29). Ao mesmo tempo o discurso da personagem, a anadiplose reforça o contraste entre os segmentos A e B, mostrando um novo ritmo harmônico, em que, o retorno ao I grau só é anunciado no compasso 32, a partir da preparação **A $\flat$ m7** e **D $\flat$ 7**.

Vale redizer, o verso “aqui onde indefinido” guarda um gesto harmônico semelhante ao segmento A: I-ii. Porém, já no compasso 21 essa semelhança é desfeita, e, no lugar do iii-ii que marca segmento A, ouvimos a permanência do vi grau, **E $\flat$ m7**. Em termos de ritmo harmônico, enquanto no segmento A a fórmula de compasso binária acomoda um acorde a cada compasso, no segmento B, os acordes mostram durações desiguais, como: um tempo (compassos 26 e 30), dois tempos (compassos 17 e 18) e seis tempos (compassos 19-21). A duração de três compassos nos acordes menores **E $\flat$ m7** e **B $\flat$ m7**, somadas aos timbres que espacializam a canção (cordas, efeitos da guitarra, *rhodes*) e à calmaria de uma balada em 75 bpm, demarcam uma mudança de estado.

Contudo, o desenho melódico desses versos indefinidos (Fig. 17) é praticamente igual ao encontrado no segmento A: inicia-se com um salto de terça ascendente $\hat{3}-\hat{5}$ (a-qui), seguido pela linha descendente $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (a-qui onde in-de-fi-ni-do). Tal combinação de intervalos estão presentes nos quatro primeiros versos do segmento B, mas as divisões rítmicas que os recortam são dissemelhantes, tanto em relação ao segmento A, quanto entre si mesmas. A letra desagua em

desenhos recortados por síncope, garfos e tercinas, exibindo um contorno quebradiço e ainda mais instável do que no segmento A. Assim como a harmonia, os comportamentos melódicos também exibem elementos de unidade e afastamento entre segmento A e segmento B.

Retomando o trabalho dos instrumentistas, outras mudanças também podem ser comentadas. O violão de Gilberto Gil passa a executar uma batida inconstante e difícil de classificar. A guitarra de Perinho Santana exhibe frases mais longas, enquanto o *rhodes* Cidinho Teixeira, que antes tocava frases repetidas, reforça e acrescenta tensões à harmonia – **7, 9, 11** – que encontram abrigo nos tempos e contratempos da canção. Já o baixo de Rubão Sabino, além de marcar a fundamental de cada acorde, também passa a utilizar a quinta de alguns graus como apoio. Para manter a calma, a bateria de Paulinho Braga e a percussão de Djalma Côrrea sustentam um ritmo semelhante ao segmento A.

Passemos aos próximos quatro versos do segmento B1:

5. Aqui de onde o olho mira
6. Agora que o ouvido escuta
7. O tempo que a voz não fala
8. Mas que o coração tributa

O quinto verso nos mostra que, de onde está ou na posição em que se coloca, a personagem consegue ver. Após, diz que passou a escutar. O sétimo verso, em que a voz emudece, vai de encontro ao verso “Tenho que calar a voz”, presente em “Se eu quiser falar com Deus” (1981), outra conhecida canção de Gilberto Gil. A introspecção presente nas duas canções é um símbolo ativo em diferentes rituais ligados à espiritualidade, de origem ocidental ou oriental. Assim, os dois últimos versos do segmento B1 nos falam de coisas que não podem ser ditas, mas sim, sentidas e desejadas – “mas que o coração tributa”. E esse momento de silêncio reforça que estamos dentro da cabeça da personagem, ou seja, trata-se de uma voz interior.

A melodia dos versos 5 a 8 é, basicamente, a mesma que entoa os versos 1 a 4, assim, todos os versos guardam a linha fundamental em seu desenho, reconfigurando o recorte rítmico, mas preservando certa identidade intervalar (Fig. 18). Deslocada, a linha fundamental sobreposta à harmonia dessa segunda parte do segmento B1, por vezes, gera duras superposições intervalares, tais como: a nota **dó**, logo quando “o ouvido escuta”, soa junto ao acorde **B₇m7**, configurando uma nona maior; o estranho encontro entre a nota **lá** e o acorde **A7** no compasso 46.

33 $G\flat\text{maj}7$ $A\flat\text{m}7$ $E\flat\text{m}7$
A - qui de on - de o o-lho mi - ra

37 $E\flat\text{m}7$ $D\flat7(\text{sus}4)$ $D\flat7(\text{sus}4)/C\flat$ $B\flat\text{m}7^{(9)}$
A go-ra que o ou vi-does - cu - ta

41 $B\flat\text{m}7^{(9)}$ $D\flat\text{m}7$ $C7(\flat 5)$ $C\flat\text{maj}7$
o tem-po que a voz não fa - la

45 $C\flat\text{maj}7$ $B\flat\text{m}7$ $A7$ $A\flat7(\text{sus}4)$ $A\flat7$ $G\text{m}7$ $C7(\flat 9)$
mas que o co-ra-ção tri-bu - ta

F: (Subv/ii) ii V
Gb: (V/V) ii V

Figura 18 - O contorno melódico que se repete e a harmonia que retorna à tonalidade de Fá-maior

Mesmo que o movimento harmônico do segmento A e do segmento B, em boa medida, sejam contrastantes, tais momentos guardam afinidades. Os gestos harmônicos em que o baixo caminha por segundas estão presentes nos dois momentos. Assim, progressões a partir da área tonal de **Sol $\flat$ -maior**, como **D $\flat$ m7**, **G $\flat$ 7**, **C $\flat$ 7M**, aparecem na estância como **D $\flat$ m7**, **C7($\flat 5$)** e **C $\flat$ 7M**. Ao utilizar o acorde **subV – C7($\flat 5$)** – ao invés do acorde (**V/IV**) – **G $\flat$ 7** – preserva-se a função dominante e o baixo se move por segunda menor, gerando movimentos harmônicos semelhantes entre segmento A e segmento B.

Outra diferença harmônica está localizada no compasso 48 (Fig. 17). No fim do verso 4, em que “deixa de fazer sentido”, acontece uma preparação **ii-V** para voltar ao **Sol $\flat$ -maior**, uma espécie de casa 1. Já ao fim do verso 8, “mas que o coração tributa”, também acontece uma preparação **ii-V**, mas dessa vez, para o diatonismo de **Fá-maior** – casa 2. A nota **lá** cantada pela personagem junto aos acordes de **Gm7** e **C7($\flat 9$)**, aparecem como o prenúncio de um retorno ao “melhor lugar do mundo”.

Outros momentos: os segmentos B2 e B3

Logo após cantar o segmento B1, a personagem volta a dizer: “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”. Em sequência, a transição recoloca a dúvida da personagem. É aqui que, como já vimos, o naipe de cordas passa a figurar na canção, reforçando a diferença entre as seções e ambientando a expressão de novos versos:

1. Aqui onde a cor é clara
2. Agora que é tudo escuro
3. Viver em Guadalajara
4. Dentro de um figo maduro

Novamente, a textura alegórica apresenta diferentes possibilidades de escuta. Entretanto, como essa estrofe já foi discutida no item *Adjetivo, alegoria, mundo cancional*, apresentaremos aqui uma interpretação que não foi colocada anteriormente. O lugar que antes era “indefinido” (verso 1-4 – segmento B1), nesse momento passa a ser marcado por uma cor clara. Novamente somos levados a pensar no lugar (diegeses) que a personagem se encontra, mas entendendo que a voz canta sobre seus próprios afetos, pode-se pensar que ela continua dizendo sobre seu estado de alma. O segundo verso, “agora que é tudo escuro”, vem dizer que o lugar que antes era reconfortante (claro), agora, não o é. Necessário destacar como a personagem colhe elementos exteriores, a partir do olho que mira e do ouvido que escuta, para expressar sua condição, sua subjetividade. Ao mesmo tempo, tais elementos exteriores à personagem se configuram como grandes objetos a serem explorados.

Dentre essas oposições dia e noite, pode-se pensar no binarismo entre a metáfora do sol e a metáfora da noite, ou seja, entre imagens do iluminismo e aquilo que veio depois:

Como se sabe, a metáfora “noite do mundo” é uma expressão do filósofo alemão Georg Friedrich Hegel (1770-1831), que com ela caracteriza o abismo do mundo pós-iluminismo, ou seja, a passagem para o século XIX ou, de forma geral, as mazelas da contemporaneidade no mundo europeu (ou europeizado). O período que antecede essa escura *noite*, como vimos, é metaforicamente imaginado como o *dia* do mundo em função da própria imagem sugerida pelo termo *Iluminismo*, que percorre o século XVIII, chamado *das luzes* (FREITAS, 2010, p. 558).

Com essa menção aos embates a embates que vão articulando a história do ocidente, pode-se dizer que os versos 1 e 2 do segmento B2 opõem a “clareza racional clássica à escuridão subjetiva romântica” (FREITAS, 2010, p. 559). Essa oposição dia e noite, ainda relembra os versos iniciais de “Lunik 9” (1967), uma canção de Gil exposta anteriormente pelo parentesco (I, ii, iii) com “Aqui e

agora”: a voz que canta alerta aos românticos – “poetas, seresteiros, namorados, correio” – que “É chegada a hora de escrever e cantar / As derradeiras noites de luar”.

Então, em momentos contrastantes como esse, a personagem desejaria estar vivendo em Guadalajara, “dentro de um figo maduro”. Quanto ao “figo”, simbolicamente, é um fruto que está relacionado à diferentes religiões. Segundo Ming, Menezes e Guerra, na Bíblia o figo é mencionado em diferentes passagens, e, em algumas dessas, é “reconhecido como o fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal ou do Conhecimento” (2011, p. 30). Já no candomblé, a figueira brava é “considerada sagrada, como no Gantois e em muitas casas de culto afro em Salvador, na Bahia, o que despertou polêmica quando do processo de abertura de avenidas para a modernização da cidade, exigindo o abate de muitos de seus exemplares (BRITO apud MING, MENEZES e GUERRA, 2011, p. 30). Percebe-se assim que, ao cantar sobre o espaço-tempo, a personagem divaga em pensamentos simbólicos.

Após, nos versos 5 a 8 do segmento B2, a personagem parece estar em um momento de compreensão:

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

Se antes a personagem desejava estar em Guadalajara – cidade mexicana que sediou algumas partidas da copa do mundo no ano de 1970, em que, o Brasil se sagrou campeão da competição –, nos versos 5 a 8 do segmento B2 ela aparece em Nova Deli, na Índia. A capital indiana pode ser vista como outro símbolo relacionado à espiritualidade e às religiões orientais, e, de um ponto de vista daquilo que está por fora da canção, outra conexão com os elementos da contracultura. O verso 6 mostra que a personagem perde a referência temporal, uma vez que não sabe a hora exata – “agora sete, oito ou nove”. O sétimo verso, em que “sentir é questão de pele” remete tanto ao sentido do “tato”, quanto às questões raciais e afro-diaspóricas. Já no último verso, a personagem pontua dizendo que o “amor é tudo que move”, uma maneira de dizer que a compreensão supera a reação à determinadas situações.

Os elementos musicais ressaltados no segmento B1 também reforçam as palavras da personagem nesses oito versos. A região de **Solb-maior**, distante do diatonismo de **Fá-maior**, guarda versos expansivos, que nos remetem à lugares imaginários e distantes. Quanto à melodia, as frases continuam mantendo a identidade intervalar e balançando a linha fundamental **5-4-3-2-1**. No final do oitavo verso, os acordes de **Gm7** e **C7** conduzem a harmonia ao diatonismo de **Fá-maior**, e

novamente escutamos o segmento A. Na terceira vez em que ouvimos a transição, a dúvida da personagem nos direciona aos seguintes versos:

1. Aqui perto passa um rio
2. Agora eu vi um lagarto
3. Morrer deve ser tão frio
4. Quanto na hora do parto

Quando a personagem diz que há um rio perto de onde está ou que “Agora” ela pode ver um lagarto, em um primeiro momento, tais palavras podem ser pensadas como a descrição da região que a cerca, um lugar envolto por natureza. Ao mesmo tempo, o rio também nos revela a metáfora do tempo, uma vez que, segundo o conhecido pensamento de Heráclito, “não podemos banhar-nos duas vezes no mesmo rio, porque as águas nunca são as mesmas e nós nunca somos os mesmos” (CHAUÍ, 2000, p. 138). Nesse sentido metafórico, contando com as leituras que a contracultura fez interpretações de Jung, o lagarto do segundo verso pode figurar como “símbolo de transcendência”:

Estes símbolos dizem respeito à libertação do homem – ou à sua transcendência – de qualquer forma restritiva de vida, no curso da sua progressão para um estágio superior ou mais amadurecido da sua evolução [...]. Os “símbolos de transcendência” são aqueles que representam a luta do homem para alcançar o seu objetivo. Fornecem os meios através dos quais os conteúdos do inconsciente podem penetrar no consciente e são também, eles próprios, uma expressão ativa destes conteúdos [...] outros símbolos transcendentais de profundidade são os lagartos, as serpentes e, por vezes, os peixes, criaturas intermediárias, que combinam atividades subaquáticas e voláteis com uma vida terrestre (JUNG, 1987, p. 151-154)

Os versos “morrer deve ser tão frio / quanto na hora do parto”, levam a pensar essa “maturidade” e “libertação do homem” por diferentes vias. Em uma primeira leitura, a transcendência está ligada à espiritualidade, trazendo a crença de uma vida após a morte, ou ainda, uma vida que sobrevive no plano físico a partir das lembranças, da memória. Por outro lado, a circularidade desses versos, parecem expressar um renascimento ainda em vida, marcado pela compreensão do mundo que se modifica ao correr do rio.

Essa relação morte-vida, aponta também para a própria alegoria. Em determinado momento de seu texto, Xavier expõe um pensamento de Benjamin: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no das coisas” (BENJAMIN apud XAVIER, 1990, p. 30). A partir dessa frase, Xavier comenta que

na ruína, tenho um depósito da temporalidade disposto numa imagem (simultânea); nela, o tempo atua como erosão, de fora para dentro, como decomposição de algo

desvitalizado. Monumento truncado de uma força viva do passado, ela tem também essa dimensão de desencanto, chamando a atenção para o lado perecível das coisas e, como imagem, pode ter o efeito devastador de inserir no presente um sinal de seu próprio futuro como pedra, fóssil (XAVIER, 1990, p. 30).

A exploração de símbolos encontrados em “Aqui e agora” (figo, lagarto, rio etc.), é também a exploração da temporalidade carregada pelos choques da fragmentada textura dessa canção. Assim, a letra também traz certo desencanto ao refletir sobre a morte, chamando a última estrofe de “Aqui e agora”. Nos versos finais desse segmento B3, a personagem conclui:

5. Aqui fora de perigo
6. Agora dentro de instantes
7. Depois de tudo o que eu digo
8. Muito embora muito antes

No quinto verso, a personagem diz que está “fora de perigo”. A maneira como o verso é cantado sugere algumas pausas entre as palavras: “Aqui... fora... de perigo”. A partir dessa reconfiguração, a palavra “fora” também parece fazer referência ao plano físico em que a personagem se encontra. Já no sexto, a reconfiguração do verso – “Agora... dentro... de instantes” – permite inferir que ela esteja se referindo aos momentos imaginados no segmento B (indefinido, de cor clara, Guadalajara etc). O sétimo e o oitavo verso nos fazem pensar que a personagem só se sente “fora de perigo” depois das reflexões, “depois de tudo que eu digo”. “Muito embora”, a personagem já pensasse nesses assuntos “muito antes”.

A partir dos versos e dos elementos musicais, pode-se pontuar algumas relações antes de seguir à coda. Essa distante relação entre um diatonismo e outro permite pensar que, se a dúvida (transição) da personagem deságua em instabilidade e reflexões (segmento B), essa manifestação também pode ser notada no deslocamento harmônico. Assim como em outros momentos, sugerem o afastamento (**Solb-maior**) da personagem em relação ao “melhor lugar do mundo” (**Fá-maior**), mas um afastamento imaginário, um estado de introspecção, que ora tende à perdição, ao desabafo e ao desejo, ora, revela, fala e vê. Enquanto no segmento A a linha fundamental se adequa a uma harmonia resistente aos movimentos por quintas justas, no segmento B, esse traço melódico aparece sobre outras combinações de acordes. Essa nova sobreposição das alturas provoca um deslocamento da linha $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, sugerindo certa desorganização do material musical e contribuindo substancialmente para a mudança de humor da personagem nos versos do segmento B.

Coda

Após a personagem cantar o segmento B3, ela retorna ao segmento A. Ao repetir a frase “O melhor lugar do mundo é aqui...” pela oitava vez, o fragmento “...e agora” é cantado uma oitava acima, caindo sobre a coda (Fig. 3). Como podemos ouvir, a sonoridade da coda nos lembra a introdução e a transição, entretanto, possui quase o triplo de compassos. A harmonia que se alterna entre **G7** e **Gb7M** insinua trazer mais alguns versos, mas no oitavo compasso da coda a música parece cessar sobre o **bil**. Um segundo depois, surge o acorde **F7M**, nos mostrando que a canção termina na tonalidade de **Fá-maior** junto a uma expiração melódica da personagem.

Como visto, a alegoria é um dado forte em “Aqui e agora” (1977). A polissemia carregada pelas fraturas de sentido funcionou, ou ainda funciona, como um atrativo. Esse aspecto também é notado na coda: em registro agudo e cortante, sobre a alternância dos acordes de **G7** e **G,7M** que vão modificando a funcionalidade harmônica da longa nota Fá, gerando tensão, ouvimos a expressão “e agora”. Como pontuá-la? Para alguns pode ser uma afirmação terminante: sim, o melhor lugar do mundo é aqui e agora! Mas outros vão escutar aqui uma contundente pergunta: e agora?

Conclusões: encostando a porta

Olhando para trás e de repente para a contemporaneidade, percebe-se que certas canções sobrevivem ao seu tempo, possuem uma vida, uma biografia. Quem se atenta a tais canções, provavelmente já fez e refez o trajeto dessas personagens, isso é, já teve a possibilidade de interpretar e reinterpretar a relação entre as sonoridades e a letra de uma canção. Escuta-se uma mesma canção ao dirigir, no ônibus, em uma reunião de amigos ou em casa, na melhor das condições que se possa ter para apreciá-la. Essas canções duradouras, ao serem reescutadas e ressignificadas, permitem expressar nossa inocência: “como não notei isso antes”.

O prefixo “re” da “reescuta” implica um jogo de prazer e paciência, implica tornar versos em caminhos, possibilidades. Ou melhor, implica em escolher caminhos a serem tomados a partir dos versos, que, ora levam por estradas de sentidos ambíguos, polissêmicos, ora nos convencem a tomar o beco mais provável.

“Aqui e agora” é uma dessas canções, uma canção infinita. Isso é, as possibilidades de escutas não se esgotam, sempre faltará algo que poderia ter sido dito ou notado. Certamente, os aspectos que estão por fora dessa canção não se limitam aos escritos expostos aqui. Haverá informações que não foram alcançadas. Entretanto, cabe pontuar que os comentários escolhidos sobre o “negro” permitiram tensionar *Refavela* em seu contexto: em torno da década de 1970, em um momento em que a identidade pautada nas três raças e a democracia racial eram aspectos vigentes na sociedade e alimentada por diferentes lados. Gil não busca destruí-las, assim como não busca destruir análises como as de Gilberto Freyre, mas sim, recanta-las como parte de um movimento complexo.

No que diz respeito ao por dentro, as possibilidades interpretativas também não se acabam. As informações esboçadas aqui, apresentam alguns sentidos possíveis para a materialidade da canção estudada. Ao adotar a alegoria como modo de composição, pode-se pensar que Gil e outros tropicalistas libertam a sociedade de um compromisso com a univocidade da canção, sua leitura simbólica, libertando-os também, do compromisso com aquela dimensão política primária das canções engajadas. Então, se por um lado existem críticas ao álbum *Refavela*, por outro, vemos que a aproximação de classe é inerente ao gesto alegórico-tropicalista, posto que, nesse gesto encontramos a representação das classes populares nas canções, seja nas práticas e situações retratadas pelas letras, seja nos elementos musicais colhidos e cozinhados na panela de transgressão. A par de toda situação, Gil reassume o compromisso com a alegoria (Fig. 19).

A re-fa-ve - la a - le-go-ri - a e - le gia a - le - gri - a e dor

Ri-co brin-que do de sam-ba en-re-do so-bre-me do se- gre - do e a mor

Figura 19 - Estrofe da canção “Refavela” (1977) em que Gilberto Gil assume a alegoria

Nos últimos anos *Refavela* vem sendo reinterpretado como um marco. Para Napolitano (2014, p. 185), discos como *Refazenda* (1975) e *Refavela* (1977) são “antológicos”. Não é de se estranhar que o distanciamento temporal contribua para a reescuta da Trilogia, uma vez que, perto de seu lançamento, os valores presentes nos álbuns eram transgressores. Nas palavras de Carvalho (2013, p. 134), “*Refavela* (1977) é um álbum de proposta mais urbana, como se da introspecção da *Refazenda* brotasse a busca pelas melhorias sociais, sobretudo das populações negras”. De fato, existe essa busca por tais melhorias, mas isso não quer dizer que sejam bem-sucedidas. Então, mesmo que haja um deslocamento geográfico entre os dois álbuns, de *Refazenda* para *Refavela*, das dificuldades do trabalhador do campo para os becos tortuosos da cidade, as promessas seguem em aberto.

Assim, se *Refazenda* (1975) e *Refavela* (1977) falam de lugares e condições da sociedade, pode-se dizer que o fazem com críticas, uma vez que, no registro cancional, o tempo passa, mas nem tudo é cantado como melhora. Em *Realce* (1979), nota-se que o espaço ainda é a cidade grande, como dito antes, com sua luminosidade, suas linhas metroviárias, as discotecas, enfim, sinais de abundância eletrônica. Isso permite perceber outro movimento progressivo temporal da trilogia, também

escutada nos timbres e arranjos desse terceiro disco. Assim, recuperando uma passagem já citada, quando Gil diz que Realce trata de um “salário-mínimo de cintilância a que todos têm direito no trajeto entre a casa e o metrô, entre o metrô e o trabalho, entre o trabalho e o cinema, na diversão noturna”, pode-se apreender como certas canções nos convidam a refletir sobre nossas vidas.

“Aqui e agora” sobrevive ao espaço-tempo em que foi lançada, não porque foi regravada em fonograma por diferentes artistas, mas sim, porque foi atualizada por Gilberto Gil em momentos pontuais de sua carreira. Uma canção que expressa a subjetividade do poeta, resguardada por seu inventor em três diferentes versões. Tais regravações atualizam alguns aspectos da versão presente em *Refavela* (1977). “*Here and now*”, versão em inglês presente em *Nightingale* (1979), traz alguns elementos que contribuem para o clima do “melhor lugar do mundo” estabelecido pela canção. E o “Aqui e agora” do álbum *Gil Luminoso* (2006), em voz e violão, esboça outras particularidades.

Dessa forma, parafraseando Ítalo Calvino (1993), essa canção carrega uma riqueza de significados, fazendo da reescuta uma ferramenta necessária. Ao mesmo tempo, quem a escuta atentamente pela primeira vez, encontra uma riqueza de mesmo tamanho. Para explorar esse mundo cancional, deve-se ter em mente que, ao ir embora, algo ficará para trás. Entretanto, muito se leva, não só a canção em si, mas também esquemas comparativos, informações estruturais, valores que se inscrevem em nós ao longo dos comentários analíticos, passando a figurar em nosso imaginário e formando um arcabouço valorativo para escutar outras canções.

Assim, “Aqui e agora” exerce sobre o ouvinte um sentido particular, mas que, por guardar valores comuns em relação a outras canções, também atingem um nível coletivo – véde o “melhor lugar do mundo é aqui e agora”, em que, o movimento dos acordes I-ii-iii-ii recantam canções de outras épocas e regiões do mundo, recantam o bem-estar de uma personagem. Ir de encontro a “Aqui e agora” é reconhecer as diversas vozes que permeiam suas notas, acordes, sonoridades, ritmos, texturas, instrumentação. Reescutá-la é ir de encontro à possibilidade de escutá-la como se fosse a primeira vez. Escutar uma canção como “Aqui e agora” pela primeira vez é também uma reescuta, uma reescuta desses significados coletivos que compõem a canção.

A obra de Gilberto Gil vem marcando épocas e isso se mostra em dois momentos recentes de sua carreira. Quase meio século depois, a história de Gil e Florianópolis ganha novos contornos. Em dezembro de 2020, o título de cidadão honorário da cidade foi negado ao cancionista pela câmara de vereadores. Como escreve a jornalista Caroline Borges, o projeto partiu dos vereadores Afrânio Boppré (PSOL) e Roberto Katumi (PDT), sob a justificativa de que “o título é concedido a pessoas não nascidas em Florianópolis, mas reconhecidas pelo serviço prestado à Capital catarinense, ao Estado, ao Brasil e à Humanidade”, dessa forma, o “currículo do artista” seria a prova

de suas contribuições (BORGES, 2020). Se referindo à prisão de Gil em 1976, Boppré (2020) diz que o título também era “um pedido de desculpas tardio, mas ainda oportuno e necessário”. A aprovação do título de cidadão honorário ocorreu em duas votações, sendo necessário 12 votos positivos para ser aprovado. Dos vinte e três votantes, treze disseram “sim” na primeira votação, passando o projeto para a próxima fase. Já na segunda, após pressão “nas redes sociais” (BORGES, 2020), alguns vereadores mudaram seus votos e o projeto foi reprovado. Essa pressão marca uma mudança. Após quarenta e quatro anos da ditadura passada, a população que estava “revoltada” ou “indiferente” com a prisão de Gil por porte de maconha – como disse o prefeito em 1976 –, agora, expressa opiniões diferentes. A partir dos meios digitais, a sociedade já não precisa de um prefeito como porta voz de suas vontades. Mesmo não sendo consenso, a pressão social foi suficiente para definir o rumo da homenagem à Gilberto Gil, e, por enquanto, a resposta é não.

Compensando algumas agruras vividas pelo cancionista ao longo de sua carreira, o ano de 2021 vem celebrar sua eleição para a Academia Brasileira de Letras. Ao comentar a eleição, Gil (2021) diz: “quando a Academia me acolhe, acolhe aquele que ela sabe quem é. O apreço que eu tenho pela formação negro-mestiça da sociedade brasileira. Os problemas relativos a isso e a necessidade de posicionamento em relação a esses problemas, que tem sido uma constante na minha vida”. Gil está falando de inserção, de pertencimento. Pertencimento esse, que ele vem ajudando a fortalecer desde a segunda metade do século XX com suas canções. Olhando para a história de Gil e do país, pode-se dizer que o caminho para o pertencimento é longo.

Refavela é mais uma “declaração de identidade” (MBEMBE, 2018, p. 62-63) de Gilberto Gil à cultura afro-brasileira. A resposta negativa ao lançamento do álbum na década de setenta mostrou a necessidade de trabalhos como esse “manifesto negro” (GIL, 2007, 254) assinado pelo cancionista baiano. Dentro desse universo, “Aqui e agora” exhibe o esforço contínuo de uma personagem que se vincula à Refavela e enfrenta as adversidades daquilo que acontece diariamente. Dessa forma, escutar canções como “Aqui e agora”, isso é, se importar com o por fora e o por dentro dessa canção, é também se atentar para o valor das classes populares.

O ouvinte é peça fundamental para a decodificação da mensagem. A partir do exercício analítico proposto, pode-se falar em possíveis escutas da canção “Aqui e agora”, mas não uma escuta definitiva. Essas canções infinitas só respeitam a si mesmas, frequentemente colocam em dúvida o método e o analista.

A estratégia alegórica nessa canção também figura nas quebras de sentido entre um verso e outro, entre uma estrofe e outra. A rápida transição entre os versos revela a fragmentação da letra, uma “colagem de

manifestações mentais não necessariamente associáveis: dissociadas” (GIL, 1996, p. 196). Como vimos, essas manifestações mentais da personagem explicam muito do tempo em “Aqui e agora”:

Aqui onde a cor é clara	Projeção mental de um lugar
Agora que é tudo escuro	Evoca a condição que se encontra no momento
Viver em Guadalajara	Se projeta em um novo lugar
Dentro de um figo maduro	Em uma outra condição

Lembrando o nível narrativo em que ocorre a canção – o espaço metadieético, local subjetivo comandado pelos pensamentos de um ser fictício –, visto no capítulo *Transição: a personagem em “Aqui e agora”*, as rápidas mudanças de imagens trazidas pela letra em “Aqui e agora” exibem o ritmo psicológico na voz da personagem. Em uma determinada estrofe a voz aparece em Guadalajara. Dois versos após, ela se encontra “longe em Nova Deli”. Essas mudanças de espaço em curto período de tempo se justificam pela capacidade imaginativa da personagem, encontrando respaldo tanto na substância lírico-subjetiva da canção, quanto no espaço metadieético em que ocorre. Pode-se perguntar: se a personagem se encontra no melhor lugar do mundo, porque ela se projeta em Guadalajara e Nova Deli? Assim, o refrão “o melhor lugar do mundo é aqui e agora” aparece como uma espécie de mantra, uma frase a ser repetida de tempos em tempos com a finalidade de convencer a si mesma de que a situação em que se encontra irá melhorar. É como o provérbio já exposto anteriormente:

O que interessa na vida é ser feliz
O lugar de ser feliz é aqui
A hora de ser feliz é agora

Assim como esse provérbio, na escuta proposta aqui, o refrão teve a intenção de afirmar o bem-estar interior, seu estado de alma, esse lugar metadieético. Mas quem é a personagem? Um presidiário? Um morador da refavela? A materialidade da canção não alcança essas perguntas, uma vez que a personagem não revela sua localização exata no mundo. No entanto, sabemos que sua situação não é simples e que, em determinados momentos da canção (nos versos do segmento B), a personagem se coloca a refletir sobre o mundo que a constitui

Escutou-se que o mesmo traço melódico expressado no refrão de “Aqui e agora” é repetido ao longo de toda a canção. Entretanto, os acordes propostos no segmento B junto à mudança do ritmo harmônico, fazem com que o clima de “melhor lugar do mundo” estabelecido no refrão seja quebrado. Dessa forma, ao repetir o traço melódico, é como se a personagem ainda entoasse o

mantra, mas a nova harmonia e os deslocamentos rítmicos parecem funcionar como uma força que tensionam as notas na melodia. Algo como: canto meu mantra (ou, faço minhas preces, rezas, reflexões) diariamente para lidar com as dificuldades cotidianas (segmento A), mas às vezes, o ritmo harmônico e as harmonias da vida (segmento B), junto às pausas que fornecem outra entonação, fazem com que o mantra não apresente a mesma funcionalidade do refrão. Ou seja, “Aqui e agora” nos apresenta sentimentos comuns, o bem-estar e o incômodo, o “leve e pesado”.

Nessa dissertação consideramos plausível um aglomerado de referências, um processo analítico que leva em conta as misturas, lembrando que, em um dos depoimentos sobre a batida policial em Florianópolis, Gil as assume, chama todos aqueles em quem acredita e, de modo místico,²⁸ relaciona sua canção ao “aqui e agora” de todos em quem confia:

Então eu fiquei assim cinco minutos em estado de choque e aí meus aprendizados todos, meus mestres todos, Yogananda, o I-Ching, a macrobiótica, George Ohsawa e todos nesta hora chegaram e me seguraram, Jesus e todo mundo. Eu sou religioso, todo mundo sabe. E Oxalá, e Xangô principalmente – era no dia dele, ele é meu santo – Xangô chegou e disse: “Deixa comigo, sou eu que tou fazendo isso, então deixa que é comigo” (GIL apud SANTANA FILHO, 1976, p. 139).

Este estudo de “Aqui e agora” mostrou diferentes nódulos que tencionavam – e tencionam – a vida social no Brasil, como se deu no caso dessa prisão de Gil. Se por um lado houve a violência, a detenção e o internamento, por outro, o cancionista tomou os limões para espremer novas canções. E desse suco surgiram “Sandra”, “Gaivota”, “Chiquinho Azevedo” e “Aqui e agora”. Quando gravou “Aqui e agora”, Gilberto Gil já havia tido duas experiências com a prisão em menos de dez anos – 1968 e 1976. Ainda assim, como vimos, Gil (1977, p.144) se autoquestiona, “será que eu conseguiria encontrar essa leveza, esse descompromisso com o tempo e o espaço, mesmo estando preso?” Ou ainda, será “que eu conseguiria estar realmente contente com a vida mesmo estando preso?”. Nessa fala, ao comentar a canção e expor as questões que o levaram a construir “Aqui e agora”, Gil não destaca propriamente a letra ou a música, mas realça a condição do aprisionamento. O cancionista se colocou numa condição novamente experimentada que é (re)imaginada numa atitude de presidiário fingidor, lembrando aquilo que o poeta Fernando Pessoa nos alertou. Um problema que, (re)lendo trechos de declarações de Gil, pode ser (re)colocado assim: se o “uso dos meus sentidos estivessem gradeados” (GIL, 1977, p. 144), como inventar uma canção que fale de uma “situação confortável, que deveria ser buscada e atingida pelo homem de integridade na vivência de cada momento, de cada centímetro de espaço

²⁸ Sobre misticismo e Gilberto Gil, confira Diniz (2015).

ocupado”? Preso, um cancionista poderia encontrar “uma sensorialidade tanto física quanto álmica” numa canção que possa falar sobre “como ver, ouvir, tocar a superfície do que é sólido e do que é etéreo, denso e sutil, de uma visão voltada para dentro” (GIL; RENNÓ, 1996, p. 96)? A solução nos faz concordar com Gil, ouvindo “Aqui e agora” podemos dizer que, sim, naquela circunstância, o cancionista foi guiado pelo “farol dos olhos iluminando uma visão interior”, a meditação (a busca por uma força) enquanto forma de passar por uma situação difícil.

A turnê dos Doces Bárbaros, permitiu visualizar causas tropicalistas nas carreiras daqueles “baihunos”, digamos: visualizar a problematização social a partir do corpo, das roupas, drogas, questões de gênero e etnia, assim como, da sonoridade trazida pelo grupo. Tudo isso é aqui e agora, um entrecruzamento de fatores funcionando como demarcadores de classe que, sendo assim, permitem inferir que a plateia era composta por diferentes camadas sociais. Imaginando que o público dos doces baianos era semelhante aos ouvintes do *Refavela* de Gilberto Gil, é necessário considerar que, haveria entre eles seguidores das práticas e valores de contracultura e, possivelmente, alguns simpatizantes do zen budismo. E se estamos falando daquele Brasil, é provável que uma parcela dos ouvintes professasse o cristianismo do momento. Isso não esgota o assunto, mas indica que, aqueles que escutaram essa canção na época de seu lançamento puderam encontrar diferentes sentidos a partir de referências distintas, gerando assim, diversas imagens ao som de “Aqui e agora”.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*, 5ª edição. São Paulo: Ed. Cortez, 2011.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poética – musical rhetorical figures in german baroque music*. USA: University of Nebraska Press, 1997.
- BRANDÃO, J. L. “Diegese em República 392d.” [artigo 116, p. 351-356] *Kriterion*. Belo Horizonte, dez/2007.
- BRITO NUNES, Givanildo. *Entre o riso e o insulto: O Pasquim, Caetano, Gil, Simonal e as lutas simbólicas nos anos de chumbo*. Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.
- BRITO, Clebson Luiz de; JAUREGUI, Carlos. Estranhamento e propostas de reflexão na canção Domingo no Parque. *Revista Travessias: Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Artes*, v. 4, n. 2, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMARGO, Fernando Emboaba de. *Interatividade e narratividade sonora nos games*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 2ª Edição, Perspectiva, São Paulo, 1974.
- CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground a partir de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. Tese (doutorado em história) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CARRASCO, Ney. *Sygykhronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- CARREIRO, Rodrigo. Notas sobre o papel da música de Ennio Morricone na passagem do cinema clássico para o moderno. *Tempos Históricos*, Paraná, Vol. 15, 2011.
- CARVALHO, Marília do Espírito Santo. *Progressões rebeldes: dois ensaios sobre harmonia e valoração em música*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, 2018.
- CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. *A voz que canta na voz que fala: Poética e Política na Trajetória de Gilberto Gil*. Tese (doutorado em linguística) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2013.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Gilberto Gil: Refavela*. 1 ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
- CHION, Michel. *A audiovisão*. Lisboa: Edições Textos e Grafias, 2008.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. A moda nos anos 60/70 (comportamento, aparência e estilo). *Revista Recôncavos*, Bahia, vol. 2, n. 1, p. 35-44, dezembro, 2008.

- COHN, Sergio. *Encontros – Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- CORREIA, Carlos João. Religiões proféticas e religiões místicas. In: BORGES, Anselmo; MONTEIRO, João Gouveia (coord.). *As três religiões do livro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- DINIZ, Sheila Castro. “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil. LP Expresso 2222, 1972), *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, vol. 2, p. 119-145, jan./jun. 2015.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. Tempo: *Revista do departamento de História da Universidade Federal Fluminense*, Niterói, vol. 12, n. 23, 2007.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora da UFBA, 2008.
- FERREIRA, Lígia F. “Negritude”, “Negridade”, “Negrícia”: história e sentidos de três conceitos viajantes. *Via Atlântica: Revista do Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo*, n. 9, 2006.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal*. Projeto de Pesquisa (Documento interno). Departamento de Música, Direção de Pesquisa do Centro de Artes, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. *Revista Instituto Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, dez. 2014.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2010.
- GANZER, Nathalia Nicácio. Carl Friedrich Phillip von Martius: como as ideias de um alemão influenciaram as construções historiográficas e identitárias brasileiras. *Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade*, III, 2012. Campinas: SIDIS.
- GARCIA, Walter. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-50, jan.-jun. 2014.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1989.
- GERLING, Cristina Caparelli; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Glossário de termos schenkerianos*. Prefácio: Ilza Nogueira. Revisão: Adriana Lopes Moreira, Ivan Gonçalves Nabuco – 1ª ed. – Salvador: TEMA, 2020.
- GIL, Gilberto. A paz doméstica de Gilberto Gil. *O Globo*, 10 de julho 1977. In: COHN, Sérgio. *Encontros – Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p. 140-153.
- GIL, Gilberto. Gil depõe. [Entrevista concedida a] Luís Claudio Garrido. *Correio da Bahia*, 23 de janeiro de 1979. In: Antônio Risério (org.). *Gilberto Gil – Expresso 2222*. Salvador: Ed. Corrupio, 1982, p. 213-226.

- 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. Tropicália Revisitada. [Entrevista concedida a] Ana de Oliveira, 2007. In: COHN, Sérgio. *Encontros – Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p. 240-257.
- GIL, Gilberto; RENÓ, Carlos (org.). *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.
- HANDA, Francisco. Thomas Merton e o Zen Budismo: Contradições em tempos de crise do pensamento, atitudes e sonhos. *Revista Nures*, São Paulo, n. 12 – Maio/Agosto, 2009.
- HIPPERTT, Rebeca Torrezani Martins. *OUVER: a relação entre o som e a cor na percepção*. Dissertação (mestrado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2018.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.
- JULIÃO, Rafael. As canções-manifesto de Adriana Calcanhotto: diálogos interartísticos. *Revista Estação Literária* – UEL. Londrina: v. 24, jun. 2020.
- JUNG, Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos*. 6ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- KOELLING, Sandra Beatriz. Os dêiticos e a enunciação. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. V. 1, n. 1, p. 1-12, ago. 2003.
- LIMA, Morgana Ferreira de. *O mundo negro que viemos mostrar pra você: as imagens discursivas do negro nas canções de Gilberto Gil*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em Linguística, Fortaleza, 2017.
- LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. Ivan Lins e as “patrulhas ideológicas” na década de 1970. In: *Simpósio Nacional de História*, XXV, 2009. Fortaleza: Associação Nacional de História – ANPUH.
- LOPES, Cássia. O doce bárbaro Gilberto Gil. In: *ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, V., Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2009.
- LOPES, Paula Duarte; NASCIMENTO, Daniela. República Federal da Nigéria. *Pombalina*: Coimbra University Press, Coimbra, 2017.
- LOPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México, D.F: Universidade Nacional Autónoma de México, 2000.
- MARTIUS, Karl von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista Trimensal de História e Geographia*, n. 24, janeiro de 1845.
- MASSAUD, Moises. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MENDONÇA, Frederico A. R. da Costa de. A estratégia de localização dos conjuntos habitacionais da URBIS em Salvador, entre 1964 e 1984. *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, v.2, n. 1. Bahia: UFBA. 1989.

- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista brasileira de Ciências Sociais*. v. 20, n. 58, p. 177-196, 2005.
- MILLER, RJ. *Contemporary orchestration: a practical guide to instruments, ensembles and musicians*. Nova York: Routledge, 2015. ANTUNES, J. A anadiplose aplicada à estrutura musical. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.14 - n.1, 2014.
- MING, Lin Chau; MENEZES, Maria de Nazaré Ângelo; GUERRA, Gutemberg Armando Diniz. Figo, história e cultura. In: LEONEL, Sarita; SAMPAIO, Aloísio Costa (orgs). *A figueira*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- MONTEIRO, João Gouveia (coord.). *As três religiões do livro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 80-86.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3 ed. - São Paulo: Contexto, 2008.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- NASCIMENTO, Hermílson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e Interpoética na Música Popular*. Tese (doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade de Campinas. Campinas, 2011.
- NUNES, Givanildo Brito; GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner: desafetos nas páginas d'O Pasquim. *Perspectivas e Diálogos: Revista de História Social e Práticas de Ensino*, Caetité, v. 1, n. 5, p. 24-45, jan./jun. 2020.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1986.
- PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo, *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, Edufu, jul./dez., 2004.
- PARANHOS, Adalberto. Entre o sim e o não: ciladas da canção, *ArtCultura*, v. 3, n. 3, Uberlândia, dez. 2001.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- PEZZONIA, Rodrigo. MPB Exilada: Chico, Gil e Caetano entre exílio e retorno. *Simpósio Nacional de História*, XXX. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH, 2019.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Musicologia e Transculturação. In: GUIMARÃES, Dinah (org.). *Estética transcultural na universidade latino-americana: novas práticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: EAU- PPGAU/ UFF, 2015, p.120-140.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. Londres: Victor Gollancz Ltd., 5 ed., 1969.
- RENNÓ, Carlos. (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Da canção e seus cenários: escutas entremeadas _ 47
- RIBEIRO, Christian. Gilberto Gil e a construção artística-política do conceito de negritude em “Refavela”. *Revista Espaço Acadêmico*, vol. 17, n. 202, 2018.
- RISÉRIO, Antônio (org.). *Gilberto Gil – Expresso 2222*. Salvador: Editora Corrupio, 1982.

- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Nova História da Arte*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- SANTANA FILHO, João. Gil: o fumo não é Deus nem é o Diabo. In: RISÉRIO, Antônio (org.). *Gilberto Gil – Expresso 2222*. Salvador: Editora Corrupio, 1982, p. 127-153.
- SANTHIAGO, Ricardo. História Oral e as Arte: percursos, possibilidades e desafios. *História Oral*, v. 16, n. 1, p. 155-187, jan./jun. 2013.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário da música-pop*. Tradução: Carlos Szlak – 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.
- SILVA, Gabriel Barth da. O sítio enegrecido: Gilberto Gil e a música-tema para o Sítio do Picapau Amarelo. *Identidade: Periódico do Grupo Identidade da Faculdade EST/IECLB, São Leopoldo*, vol. 25, n. 2, 2020.
- SILVA, Gabriela Nascimento. Os Espaços das Telenovelas Dancin Day's E Água Viva Frente à Censura. *Simpósio Nacional de História, XXIX*, 2017. Recife: ANPUH.
- SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Fela Kutí: contracultura e (con)tradição na música popular africana*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.
- SNYDERS, George. *Alunos Felizes: Reflexão Sobre Alegria na Escola a Partir de Textos Literários*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1993.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- TAGG, Philip. Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'. *Popular Music*, Vol. 8, No. 3, African Music, p. 285-298, 1989.
- TAGG, Philip. Para que serve um musema? Antidepressivos e a gestão musical da angústia. Tradução: Henrique Wesley. Rio de Janeiro: *Congresso da IASPM-LA*, V, 2004.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- THOMÉ, Luciano. Contracultura: o conceito, sua história e seus problemas. In: *Encontro Estadual de História da ANPUH: Ensino, Direitos e Democracia*, XIII. 2016, Santa Cruz do Sul.
- WAJNMANN, Solange; MARINHO, Maria Gabriela S. M. C. Visualidade, consumo e materialidade: uma análise em perspectiva histórica da telenovela Dancin'Days (1978). *Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, vol. 4, n. 1, p.137-154, 2006.
- 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.
- XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Portugal: Oca Editorial, 1990.

Fontes

- BARNETT, Richard; MULLER, Ronald. O controle da ideologia. *Opinião*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 107, 22 de novembro. 1974.

- BATISTA, Tarlis. Eu não sabia que era crime fumar maconha. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 1266, 24 de julho 1976.
- BORGES, Caroline. Vereadores de Florianópolis rejeitam título de cidadão honorário a Gilberto Gil.
- CIRNE, Moacy. Crítica e embromação. *Opinião*, Rio de Janeiro, ano 5, n 172, 20 de fevereiro de 1976.
- CONVERSA com Gilberto Gil sobre o futuro, tecnologia e a singularidade. Youtube, 6 de abr. 2020. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo Canal da Bela. Disponível em: <[\(109\) Conversa com Gilberto Gil sobre o futuro, tecnologia e a singularidade - YouTube](#)>. Acesso em: 3 de jun. 2020.
- CONY, Carlos Heitor. Gilberto Gil: a balada do cárcere. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro. 1976.
- GIL, Bela. *Conversa com Gilberto Gil sobre o futuro, tecnologia e a singularidade*. Youtube, 6 de abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LghhaOrlxjY>>. Acesso em: 3 de jun. 2020.
- GIL, Gilberto. “Sentimento de gratidão à vida”, diz Gilberto Gil após eleição para a Academia Brasileira de Letras. *G1*, 2021. Disponível em: <‘[Sentimento de gratidão à vida](#)’, diz Gilberto Gil após eleição para a Academia Brasileira de Letras | Fantástico | G1 (globo.com)>. Acessado em 16/11/2021.
- GIL, Gilberto. 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>. Acessado em: 20/04/2021.
- GIL, Gilberto. Gilberto Gil: exclusivo. [Entrevista concedida a] Tarlis Batista. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1270, 21 ago. 1976.
- GIL, Gilberto. Roda Viva. São Paulo: *TV Cultura*, 1987.
- GIL, Gilberto; MAUTNER, Jorge. Um caráter para Macunaíma. *Panfletos da Nova Era*, 1987. Disponível em: < <http://www.panfletosdanovaera.com.br/detalhe/3940> >. Acessado em: 01/09/2021.
- GILBERTO Gil internado em clínica psiquiátrica. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de julho. 1976, p.6.
- IGREJA – o “baixo clero e o Sínodo”. *Opinião*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 96, 9 de setembro. 1974.
- LARA, Odete. Olha ela de volta – Odete Lara. [Entrevista concedida a] Torquato de Mendonça. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 00827, 16 de maio. 1985.
- MACIEL, Luis Carlos. Underground – conselhos a mim mesmo. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 70, 31 de agosto. 1970.
- MOURA, Roberto. Gilberto Gil – Refavela. *O Pasquim*, ano 9, n. 425, 19 de agosto de 1977.
- MÚSICA. *Jornal de Caxias*, Caxias do Sul, ano 5, n. 227, p. 29, 18 de junho de 1977a.
- MÚSICA. *Jornal de Caxias*, Caxias do Sul, ano 5, n. 232, p. 54, 23 de julho de 1977b.
- O GLOBO. Gilberto Gil internado em clínica psiquiátrica. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1976.
- OS BAIANOS, de novo. *Revista Veja*. São Paulo, n 408, p. 76-83, 30 de junho de 1976.
- PONTUAL, Roberto. FESTAC – a presença do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 86, n. 298, 3 de fevereiro, 1977.

- PRADO, Claudio. [Entrevista concedida a] Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. *RUBI – Repositório Rui Barbosa de Informações Culturais*, São Paulo, n.p., 16 mai. 2010.
- REFAVELA 40. Direção: Mini Kerti. Produção: Roberto Rios, Eduardo Zaca, Patrícia Carvalho e Rafaella Giannini. Rio de Janeiro: Conspiração e HBO, 2018.
- TEIXEIRA, Mônica. Diagnóstico: cicatrizes para o resto da vida. *Movimento*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 172, 22 de outubro de 1978.
- XAVIER, Luiz Augusto. A invasão dos bárbaros. *Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados*, Curitiba, n. 06319, 4 de julho. 1976.
- 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.