

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Patrícia Anette Schroeder Gonçalves

No avesso do espelho:
Gilberto Gil e a metacanção tropicalista

Versão corrigida

São Paulo

2023

PATRÍCIA ANETTE SCHROEDER GONÇALVES

No avesso do espelho:

Gilberto Gil e a metacanção tropicalista

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Doutora
em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

São Paulo

2023



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Patrícia Anette Schroeder Gonçalves

Data da defesa: 06/10/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/11/2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G635a Gonçalves, Patrícia Anette Schroeder
 No avesso do espelho: Gilberto Gil e a metacancão
 tropicalista / Patrícia Anette Schroeder Gonçalves;
 orientador Ivan Francisco Marques - São Paulo, 2023.
 259 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
 Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
 de concentração: Literatura Brasileira.

 1. Música Popular. 2. Literatura Brasileira. 3.
 Tropicalismo. 4. Canção de Protesto. 5. Gilberto Gil.
 I. Marques, Ivan Francisco, orient. II. Título.

GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *No avesso do espelho: Gilberto Gil e a metacancão tropicalista*. 259 f. 2023. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovada em: 6 de outubro de 2023

Banca examinadora:

Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Junior

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Daniela Vieira dos Santos

Instituição: Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Agradecimentos

Ao professor Ivan Marques, atencioso e amável orientador, cujas lições sobre arte, crítica e vida tive a sorte de poder acompanhar de perto.

Aos professores Walter Garcia, Fred Coelho e Daniela Vieira dos Santos, pelas inestimáveis contribuições para esta tese, particularmente nas bancas de qualificação e defesa.

Aos professores Jefferson Agostini Mello, Carlos Eduardo Pires e Yudith Rosenbaum, pelas preciosas indicações nos Seminários da Pós. Aos professores Viviana Bosi, Regiane Gaúna, Salloma Salomão, Leonardo Davino e Guto Leite, pela generosidade de compartilhar comigo seus conhecimentos sobre literatura e canção.

Ao Instituto Rubens Gerchman, ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, ao Canal Thomaz Farkas e ao colecionador Márcio Aquino, pelas consultas e pesquisas em seus acervos.

Ao meu pai e suas coletâneas de MPB. À minha mãe – que estranhou ter dado à luz uma criança aficionada por Ataulfo Alves e Dalva de Oliveira –, obrigada por tudo.

Aos amigos João Vitor Alencar, Bruno Verneck, Estefânia Francis Lopes e Eduardo Vilar, pelas trocas e pelos afetuosos desvarios entre pós-graduandos pandêmicos. Aos amigos Daniel Zeppo, Cleiton Oliveira da Silva, Lilian Akemi e Anna Zachmann, pelo combustível artístico desses anos. Às amigas Rafaela Porcari, Anna Normanton, Marina Garcia, Aline Parra, Barbara Soares, Daniela Smaniotto, Flávia Vieira e Thais Alves, por me apoiarem tanto, com seu amor e sua inteligência em movimento. À família pernambucano-carioca, Célia Costa, Jurandir Costa, Cecília Costa e Guacira Waldeck, pelo suporte e pelo carinho durante o doutorado e a pandemia.

À minha banda tropicalista do coração, trilha sonora desta tese, Tiago Leite (voz, guitarra e violão), Beatriz Goldenberg (voz e baixo), Matheus Ramalho (voz e piano), Michel Klejnberg (voz e violão), Tânia Grillo (voz), Miguel Schnoor (voz e cavaquinho), Flavia Nahon (voz), Luís Saporta (voz) e agora Chico Goldenberg Ramalho (fã de Doces Bárbaros).

Ao Tiago, muito obrigada por viver tudo comigo, inclusive a aventura-Gil.

O presente trabalho foi realizado com o apoio fundamental da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço, por fim, às assistentes sociais do Conjunto Residencial da USP, em especial Eliane de Souza. Sem o CRUSP, o sonho do doutorado dificilmente teria se concretizado.

Deixe a meta do poeta

Não discuta

Deixe a sua meta fora da disputa

Meta dentro e fora

Lata absoluta

Deixe-a simplesmente

Metáfora

Gilberto Gil (1982)

Nós somos apenas nós

Apenas vozes da voz

Gilberto Gil (1976)

No terraço a gente canta de cima.

A nave segue, crônica, mas a gente pode

cantar joias da música popular brasileira acima do

Ben e do Mautner

Caetano Veloso (1970a)

Resumo

GONÇALVES, P. A. S. *No avesso do espelho: Gilberto Gil e a metacanção tropicalista*. 259 f. 2023. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Este trabalho consiste num estudo sobre a metalinguagem de Gilberto Gil entre os anos de 1963 e 1969, portanto antes, durante e logo após os acontecimentos tropicalistas. Os capítulos a seguir procuram identificar nos fonogramas a figuração da canção e os personagens músicos, no intuito de interpretar as formas do ofício cancional na obra de um artista que vivenciou como poucos as transformações produtivas e simbólicas de seu campo no decorrer da década de 1960. Um aspecto confessional (aliado aos temas lunares das serenatas) se destaca em faixas como “Serenata do teleco-teco”, “Meu luar, minhas canções” e mesmo “Eu vim da Bahia”, compostas em Salvador entre 1963 e 1965. Se as entrevistas de Gil exprimem desde cedo os determinantes comerciais da produção e divulgação musicais, suas letras demoram um pouco a tematizá-los, mas parecem começar a intuí-los em “Lunik 9” (1966). No fim da década, atinge-se o cerne de uma metalinguagem radiofônica e televisiva, da qual “Lindonéia” (Gil/Veloso, 1968) e “Aquele abraço” (1969) são para nós representativas. Par a par com o teor intertextual das metacanções de Gilberto Gil, esta tese estabelece relações entre seu cancionário e obras literárias e musicais brasileiras. As análises das canções incorporam também a pesquisa em jornais e arquivos da ditadura, assim como a bibliografia sobre tropicalismo e canção dos anos 1960.

Palavras-chave:

Gilberto Gil. Música popular. Literatura brasileira. Tropicalismo. Canção de protesto.

Abstract

GONÇALVES, P. A. S. *On the Other Side of the Mirror: Gilberto Gil and Tropicalist Metasong*. 259 p. 2023. Thesis (PhD in Brazilian Literature) – College of Arts and Sciences, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This study examines Gilberto Gil's metalanguage from 1963 to 1969, encompassing the pre-Tropicalist, Tropicalist, and post-Tropicalist periods. The following chapters seek to identify the representation of the song and the musician characters in the phonograms, intending to interpret the work of an artist who extensively experienced, like few others, the productive and symbolic transformations of his field throughout the 1960s. Tracks like "*Serenata do teleco-teco*", "*Meu luar, minhas canções*", and even "*Eu vim da Bahia*", composed in Salvador between 1963 and 1965, have a confessional component to them, in addition to the lunar themes present in the serenades. While Gil's early interviews reveal the commercial determinants of musical production and dissemination, his lyrics take some time to address these themes, but they seem to begin to intuit them in "*Lunik 9*" (1966). Towards the end of the decade, a metalanguage specific to radio and television emerged, with "*Lindonéia*" (Gil/Veloso, 1968) and "*Aquele abraço*" (1969) serving as representative examples. In parallel to the intertextual nature of Gilberto Gil's metasongs, this thesis establishes connections between his song repertoire and Brazilian literary and musical works. The song analyses also include research from dictatorship-era publications and archives, encompassing references from the literature on Tropicalism and music during the 1960s.

Keywords:

Gilberto Gil. Popular Music. Brazilian Literature. Tropicalism. Protest Song.

Lista de figuras

Figura 1 - Capa de <i>Gilberto Gil, sua música, sua interpretação</i> (1963).....	25
Figura 2 - Capa de <i>Luar</i> (1981).....	36
Figura 3 - Os homens escutando tiram o chapéu.....	64
Figura 4 - A gente tem de arranjar um jeitinho pra viver.....	65
Figura 5 - E promete tanta coisa pro sertão.....	65
Figura 6 - Que vai dar um vestido pra Maria.....	65
Figura 7 - Cá na Terra isso tem que se acabar.....	66
Figura 8 - Casamento de Caetano e Dedé na <i>Sétimo céu</i>	120
Figura 9 - Caetano na capa da <i>Romântica</i>	120
Figura 10 - <i>Lindonéia, a Gioconda do subúrbio</i> (1966).....	130
Figura 11 - Policiais vetados de “Lindonéia”.....	155
Figura 12 - Dossiê do CSN sobre Gilberto Gil.....	170
Figura 13 - Dossiê do CSN, página seguinte à da Figura 12.....	170
Figura 14 - Foto de Gil com barba e cabelo cortados no dossiê do CSN.....	211

Convenções

- ABL – Academia Brasileira de Letras
AI-5 – Ato Institucional nº 5
AMS – Área Metropolitana de Salvador
BN – Bossa nova
CD – *Compact Disc*
CPC – Centro Popular de Cultura
CPD – Compacto Duplo
CPS – Compacto Simples
CSN – Conselho de Segurança Nacional
DVD – *Digital Versatile Disc*
FIC – Festival Internacional da Canção
Ibope – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
JB – Jornal do Brasil
JG – Jovem Guarda
LP – *Long-play*
MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MCP – Movimento de Cultura Popular
MEC – Ministério da Educação e da Cultura
MIS – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
MMPB – Moderna música popular brasileira
MPB – Música popular brasileira
OMB – Ordem dos Músicos do Brasil
Petrobras – Petróleo Brasileiro S.A.
RMP – *Revista de Música Popular*
SNI – Serviço Nacional de Informações
v. – verso (ou versos)

Sumário

Notas iniciais	13
1. De seresteiros a astronautas	25
1.1 Derradeiras serenatas	36
1.2 Samba de roda, noite de lua.....	46
2. Viola e violência	77
2.1 Boi-bumbá e iê-iê-iê	98
2.2 Ensaio geral para cantar na televisão	107
3. Canto ventríloquo.....	115
3.1 Na frente do espelho	128
3.2 No avesso do espelho.....	148
4. Ocaso do tropicalismo	166
4.1 Exaltar e ofuscar	177
4.2 Alô, alô	193
4.3 Samba no escuro	206
Notas finais.....	217
Referências.....	228
Livros, teses e periódicos.....	228
Jornais, revistas e internet.....	241
Arquivos públicos e privados	248
Audiovisual.....	250
Fonografia e encartes de discos	252

Notas iniciais

Carlos Drummond de Andrade uma vez escreveu que os poetas, “coitados, não costumam ter vez na área da música popular” (1968, p. 1). O pretexto de sua crônica, intitulada “Escritores entram no samba”, era divulgar um disco da compositora e cantora Dulce Nunes de parcerias com autores de verso e prosa àquela altura renomados, como o próprio Drummond, Guimarães Rosa e Jorge Amado. Em tom sempre espirituoso, o cronista valorizava o álbum aumentando a sua excepcionalidade. Segundo ele, o mais comum era que os compositores não dessem confiança aos poetas, preferindo escrever por si próprios, ou então encomendando a “um não poeta que faça de conta que perpetrou uma letra” (ibid.). Logo se vê que ele não facilitava para os letristas, mas tampouco faltaram farpas para os escritores: “Por sua vez, o poeta fecha-se em copas, fica um bocado torre de silêncio e orgulho machucado: vê lá se vai se meter nesse negócio de musiquinha de massa” (ibid.).

Drummond não ignorava “o desmentido bacana de Vinicius de Moraes”, mas acentuava a sua solidão, averiguando “o fato notório” de “que escritor não rima com compositor, nem é ouvido e querido pela sociedade de consumo” (ibid.). A ironia é patente porque a rima está aí, mas o que parece se insinuar é a percepção de uma cultura de massas que destinava menos espaço para o poeta de livro. Essa mudança vem satirizada pelo eu-lírico de Millôr Fernandes no disco resenhado por Drummond: “Eu sei que você nunca me lê/ Como escritor nunca vou ter o teu amor/ Você só gosta de poeta popular/ E eu, meu bem, meu bem, meu bem/ Não sei cantar” (NUNES, 1968).

Gaiatas, a canção de Millôr e a crônica de Drummond dão sinal da acentuação do debate público sobre a música popular naquele fim de década, assim como do relevo do tema canção quando o assunto era poesia. Não parece dizer pouco que uma das publicações literárias de maior sucesso já no começo da década de 1960, editada pela Civilização Brasileira a cargo do Centro Popular de Cultura (CPC), levasse o título de *Violão de rua*. É notável a repetição da figura “canção” nos dois volumes dessa antologia em que Vinicius de Moraes estava coligido e Paulo Mendes Campos publicava seu “Poema para ser cantado” (1962, p. 64).

A letra se aproximou do acorde, incentivada em grande medida pelo caso de Vinicius de Moraes. Mas o fim do decênio testemunharia outro momento da passagem, e isso notavam Drummond e Millôr. Como registra Márcia Tosta Dias em seu estudo

sobre o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil, a popularidade da canção não se explica sem sua particular posição no mercado de bens culturais: “Do conjunto das mercadorias produzidas pela indústria cultural, ela se distingue pela grande interação que estabelece com todos os *media*” (2008, p. 19). De fato, nos anos 1960, o teatro, o cinema e a televisão assimilavam e divulgavam os produtos fonográficos ativamente e rapidamente, seja em decorrência das amizades entre dramaturgos, cineastas e compositores, seja de maneira publicitária deliberada. Antes mesmo da concepção do álbum *Tropicália ou Panis et circencis*, por exemplo, já se podia assistir no Rio de Janeiro a um teatro de revista que se autointitulava tropicalista em anúncios de jornal.

O setor editorial também buscou se atrelar à canção, de modo que cancionistas passaram a ser convidados com alguma frequência a eventos literários. Em 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso tocaram nos lançamentos, no Rio de Janeiro, de uma antologia de poesia baiana e de *Gente nova, nova gente*, uma reunião de ensaios que buscava retratar os caminhos da juventude nos vários domínios artísticos naqueles tempos de intensas modificações socioculturais. Em 1967, estimava-se que 70% da população brasileira tinha menos de 30 anos. Os editores desse último livro defendiam, portanto, a urgência de uma reflexão mais aprofundada sobre a faixa etária que não governava o país, mas que impulsionava a produção artística e condicionava seu consumo. Em *Gente nova, nova gente*, o artigo sobre as artes plásticas foi escrito pelo crítico José Roberto Teixeira Leite, o de teatro, pelo ator e diretor Luís de Lima, o de música, pelo compositor e fundador da gravadora Elenco, Aloysio de Oliveira, o de cinema, pelo então crítico Alex Vianny, o de fotografia, por Edson Cláudio, e o de literatura... não existe. Num panorama sobre as artes jovens publicado em 1968 (e o projeto gráfico *hippie* do livro sugere que ele também se dirigia a essa camada), a literatura escrita simplesmente saía de cena.

Por outro lado, escrevia aquela divertida crônica de 1968 no *Correio da Manhã* um dos poetas mais populares do Brasil, que sentia essas mudanças com característica malícia. Talvez porque a sociedade de consumo, no capitalismo industrial e massificado, passava a definir o que se chamava de cultura popular, Drummond concebia entre o cantor e o escritor nada menos que um “muro-de-berlim” (1968, p. 1). Com ou sem humor, é verdade que essa guerra fria tinha implicações em seu texto, pois os poetas de verso e de prosa foram ali equiparados, “que são todos irmãos em palavra” (ibid.), enquanto só podemos intuir que o poeta de canção carregasse a marca do filho bastardo, posto de castigo em algum lugar do lado de lá do muro.

Quando saiu a crônica de Drummond, em novembro de 1968, o *long-play* tropicalista de Gilberto Gil tinha circulado por mais de seis meses, levando às lojas de discos do país uma capa que zombava da Academia Brasileira de Letras. As fotografias de David Zingg e o projeto gráfico dirigido por Rogério Duarte não passaram despercebidos nos jornais. O pincenê ostentado por Gilberto Gil realocava os imortais longe no tempo e situava no âmbito do mau gosto uma literatura nacional cheirando a guardado. No seu gesto iconoclasta, encontraríamos talvez alguma afinidade com o poeta *gauche*, resoluto em sua recusa ao fardão. Diverte-nos hoje a máxima ironia, porém, de que Drummond era mais discreto nas suas reservas aos louros acadêmicos, enquanto da paródia espalhafatosa de Gil nós conhecemos o final: meio século depois do chiste, Gilberto Gil tomou posse na ABL.

Nesses cinquenta anos de vaivéns, a ABL e a canção se aproximaram, e muitos escritores entraram no samba. Já o tinham feito muito antes da crônica drummondiana, decerto, para além das anedóticas visitas de Mário de Andrade e Manuel Bandeira à casa de Tia Ciata. Mas os escritores não só entraram no samba, como vieram dele. Invertendo a equação, Gilberto Gil e outros cancionistas não precisaram publicar livros para serem hoje considerados poetas. O entendimento do que é a poesia foi diversas vezes revisto no século da canção, como chamou Luiz Tatit (2004), e os tropicalistas tiveram sem dúvida um papel importante na expansão do interesse acadêmico das letras pela música popular brasileira e na popularização dessa ideia de poetas cancionistas. Caetano Veloso não cansou de retesar o arco, escrevendo por exemplo que João Gilberto foi “Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretecia com os sons e os sentidos das palavras cantadas” (2017, p. 163).

Para uma tese sobre canção realizada num Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, o contato familiar entre poesia e canção é um pressuposto, e igualmente os diálogos entre crítica musical e literária. Os muros-de-berlim não deixam de se impor na constatação das particularidades de cada domínio artístico, mas, como é sabido, essa entrada literária no universo cancionista está longe de constituir uma novidade. De maneira ampla, a produção acadêmica sobre a canção popular-comercial brasileira tem se revestido de interdisciplinaridade. Não só a área musical, mas as de letras, jornalismo, história, geografia, sociologia, antropologia, filosofia e educação têm acolhido pesquisas sobre o assunto. Com relação aos estudos sobre o tropicalismo, especialmente, arrisco dizer que as ferramentas da crítica literária foram ainda mais

fundamentais, mesmo nas pesquisas realizadas, a rigor, em outros departamentos. Essa tradição crítica será evocada com frequência no decorrer deste trabalho.

A recepção do tropicalismo pela crítica literária e o duradouro interesse dos/as professores/as de literatura pelo movimento tropicalista podem ser comprovados inclusive por uma consequência hoje massificada: a presença cada vez mais comum dessa matéria nas apostilas escolares, nos currículos da educação básica e nos vestibulares. É ainda curioso reparar que a apreciação da canção no colégio não se delimite às aulas de música (quase inexistentes na maioria das escolas brasileiras, dadas a precariedade da rede pública e a predominância das artes visuais nas aulas de artes), mas se dê justo nas rubricas de literatura e língua. Considerando-se a disposição de professores/as dessas matérias em trabalhar de modo interdisciplinar com a canção popular, esta tese sobre a metalinguagem ao redor do tropicalismo pode contribuir com algumas ideias de abordagem de obras fonográficas em aulas de português.

No entanto, mesmo que aproximemos as canções analisadas a várias obras literárias, nosso assunto principal não é exatamente a irmandade entre canção e literatura, nem o muro-de-berlim que às vezes se reconstrói e se derruba entre as duas. Nossa pesquisa se concentra na irmã de consanguinidade nem sempre reconhecida historicamente pelos poetas de verso e prosa, uma vez que o assunto das próximas páginas são as metacanções dos anos 1960.

Quando a criação musical se dispõe a comentar a si própria, seu gênero ou outros fonogramas, e quando os criadores cantam, em homenagem ou provocação, seus pares de rádio (indústria do disco, TV, e hoje *streaming*...), eles selecionam os seus interlocutores, não exclusiva, mas privilegiadamente, no campo cancional. Estamos no terreno do que o semioticista Luiz Tatit (1986, 2012) conceituou como *tematização* e do que o analista do discurso Nelson Barros da Costa (2018) chamou de *metadiscursividade* da canção brasileira, ou seja, o seu potencial de criar e retrabalhar as *figuras da tradição da canção*, na expressão de outro estudioso do tema, João Carlos de Carvalho (2001).

Pode causar estranhamento que ressaltemos essa dimensão cancional ensimesmada, pois é sabido que o tropicalismo musical desconheceu fronteiras intertextuais. Nas palavras de Antonio Cicero, o movimento não mobilizou apenas a informação da modernidade musical, “mas a informação da modernidade simplesmente: a informação da modernidade musical, poética, cinematográfica, arquitetônica, pictórica, plástica, filosófica” (2005, p. 72). De fato, a complexidade desse

acontecimento ultrapassou o domínio da canção, ao mesmo tempo que o adensou. É assim que, por um lado, Celso Favaretto (2007) se referiu ao alcance da estética tropicalista como a realização de uma autonomia da canção e, por outro, enfatizou seu caldeirão intertextual.

O tropicalismo acenou (e muito) para determinados escritores, em sua maioria brasileiros, regularmente citando-os e mais raramente musicando-os. “Onde andarás”, de Ferreira Gullar, recebeu versão no disco tropicalista de Caetano Veloso. Décio Pignatari, Oswald de Andrade e Gonçalves Dias são personagens da “Geleia geral” de Torquato Neto e Gilberto Gil, enquanto “os cantos da juriti” de Casimiro de Abreu e Cassiano Ricardo ecoam em “Marginália II” (Torquato/Gil). Há na “Batmacumba” de Gil e Caetano um talento concretista formidável, a demonstrar que a visualidade não se desliga da sonoridade. Do mesmo *Tropicália*, “Mamãe, coragem” (Caetano/Torquato) cita Bertolt Brecht no título e por outro lado conjura uma literatura lacrimosa e folhetinesca (*Elzira, a morta virgem* e *O grande industrial*), circunscrevendo ao âmbito doméstico familiar uma mãe “confinada a uma vida sem esperanças de transformação, presa a um papel definido bem típico”, na interpretação de Viviana Bosi (2021, p. 93). “D. Sebastião”, de Fernando Pessoa, foi declamado por Caetano Veloso em sua apresentação emblemática de “É proibido proibir” no Festival da Canção de 1968, e “Os Argonautas” ganharam novo alcance no seu álbum de 1969.

Não esgotamos nesse rápido sumário as conversas desses cancionistas com a literatura impressa, mas apenas recordamos algumas das mais representativas no período de 1967 a 1969. As de Caetano Veloso têm sido estudadas por Leonardo Davino de Oliveira (2021), que abordou, por exemplo, a resignificação do soneto de Gregório de Matos musicado no *Transa* (1972). Davino (2013) também tem defendido uma revocalização do *logos* nas faculdades de letras, a fim de rever o que entendemos como literatura. Em seus cursos e palestras, ele demarca essa posição inclusive adjetivando o que chamamos de literatura simplesmente, referindo-se à “literatura de livro” e à “poesia de livro”.

Caetano Veloso usou expressões muito similares a essas em uma entrevista à violonista Rosinha de Valença na Rádio do Ministério da Educação em 1974:

Eu não costumo musicar poemas, exatamente porque escrever letra de música popular é uma experiência que tem uma tradição própria, entendeu? É muito rica. É exatamente essa tradição que me interessa, uma vez que eu escrevo letra de música popular, porque na tradição de música popular tem muitas experiências que a poesia escrita, para ser

lida, em livros, perdeu a oportunidade de realizar (VELOSO, 1974 in VALENÇA, 2021, transcrição nossa).

O que pensaria Drummond, que tinha brincado alguns anos antes sobre aquela independência dos compositores em relação aos poetas de livro, se porventura sintonizasse a Rádio MEC naquele instante e escutasse o jovem astro da MPB a dizer que a poesia de livro perdeu a oportunidade de realizar certas experiências da fala e do coloquial? Nosso poeta se consternaria quando o cancionista desenvolvesse em seguida a ideia de que a poesia para ser lida caminhou para uma formalização visual, enquanto a canção consumou o tom de conversa? Não é agora o caso de acudir nosso imaginário Drummond e lembrar os muitos poemas escritos que contraditariam a opinião de Caetano, mas sim de guardar do depoimento de 1974 o que mais nos interessa: a descrição de um cancionista de ouvidos inclinados à “tradição própria” e “muito rica” da canção popular.

Tomemos com cautela a declaração de Caetano, feita num momento em que ele aprofundava suas pesquisas nas sonoridades do recôncavo baiano. Sua fala se torna curiosa quando voltamos atrás alguns parágrafos para reparar as letras do período tropicalista que citavam nosso cânone literário. Veremos então que a maior parte delas tem Torquato Neto ou Caetano Veloso na autoria. Guilherme Wisnik, estudioso desse último, chega a dizer que “Caetano é certamente o compositor que mais dialogou, em sua obra, com os poetas e os escritores do campo literário erudito” (2022, p. 54).

Mas é certo que a tradição cancional é força motriz de toda a sua obra e de seus colegas. No decorrer de mais de meio século de atividade musical, o grupo unido no tropicalismo homenageou, parodiou, citou, declinou e regravou uma vasta lista de compositores e intérpretes de gêneros muito distintos. A própria canção “Tropicália”, que acabou intitulado o álbum coletivo, nasceu de um diálogo com “Coisas nossas”, de Noel Rosa (1932), um dos que se destacam nessa *jukebox*¹. Aliás, se quisermos buscar os pais e avós da influência das *playlists* na conformação do gosto do ouvinte contemporâneo de *streaming*, podemos voltar à programação de rádio e TV, às antologias de cifras populares, às coletâneas de discos vendidas nas bancas de jornal, e igualmente a essa vocação de *jukebox* nas obras de artistas que, como os tropicalistas, basearam sua produção na mistura. Vale notar, a esse respeito, que *Tropicália ou Panis*

¹ Mesmo que sua figura represente para o santamarense um “objeto de devoção e de confronto; tradição inaugural e gesto de transgressão”, na síntese de Ênio Bernardes de Andrade (2023, p. 16).

et circencis não foi inicialmente pensado como álbum conceitual, mas uma coletânea (BARENBEIN in VIEIRA, 2021).

A tradição própria e muito rica da canção popular atravessou a metalinguagem do grupo baiano bem antes da canção “Tropicália” e inunda todo o seu cancioneiro. Considerando individualmente as produções dos baianos, poderíamos na verdade afirmar que a última citação de Caetano se ajustaria até melhor para descrever a obra de Gilberto Gil do que a sua própria. Nos ensaios aqui reunidos, dedicados sobretudo aos primeiros anos da produção de Gil, avista-se a tendência de um compositor na sala de som, como cantaria ele anos mais tarde (e notaria Frederico Coelho, 2020a), em intensa reflexão sobre o fazer musical. Essa nossa impressão não altera a constatação de um Gil poeta da canção, é lógico. Mas se Vinicius de Moraes pode ser considerado um dos primeiros embaixadores da irmandade entre canção e poesia de livro no Brasil, as posteriores experiências intertextuais dos tropicalistas (complementares às de Vinicius) sugerem que a canção popular-comercial se encontrava talvez em outra etapa, de tradição mais amadurecida e reconhecida. Assim, ao mesmo tempo que citavam poetas de livro e caíam nas graças da crítica literária especializada, suas canções de rádio e TV dialogavam intensamente com seu próprio campo.

Sempre que possível, neste trabalho, chamaremos atenção para essa cena mais ampla da metalinguagem cancional, comparando as obras analisadas com outros fonogramas. Esse método é em parte imposto por nosso recorte de pesquisa, já que os gestos intertextuais e metadiscursivos nascem *na relação* com o campo da canção comercial comentado ou apropriado. Sob outro enfoque, o procedimento comparativo também evidencia que a metadiscursividade não foi inaugurada pelo tropicalismo, como alguns autores sugeriram. O talento da canção popular-comercial em tematizar a si mesma, problematizar seu campo discursivo e comentar nossa vida social e cultural é constitutivo das melhores expressões de cada época e se perde no tempo.

Com esse ajuste de lentes, analisaremos uma série de metacanções de 1963 a 1969 do grupo baiano, concentrando-nos em Gilberto Gil.² Se Caetano Veloso está diante do espelho do tropicalismo³, autointitulado Narciso vanguardista (VELOSO,

² Para facilitar a escuta, quase todas as obras fonográficas citadas foram reunidas, por ordem de aparição nesta tese, em uma lista de reprodução em uma plataforma de *streaming*, disponível neste endereço: <https://open.spotify.com/playlist/7kGP6zroGagQUjWpP45Pou>.

³ Está aqui implícita a conclusão de que a recepção jornalística do movimento, no início, se concentrou em Caetano, salvas algumas exceções, das quais se destaca a atividade crítica de Augusto de Campos.

2017, p. 325), poderíamos encontrar no avesso do espelho a figura e a obra de Gil. Descontada a brincadeira com o verso de “Lindonéia” que dá título à tese, quero dizer que a obra de Gil nos permite, quando encarada no período estendido do decênio de 1960, acompanhar as contradições e mudanças no campo cancional. Ela é possivelmente uma das mais representativas dessas tensões, uma vez que o cancionista tinha uma produção de relevo e alguma estabilidade na indústria fonográfica antes de *Tropicália* (assim como Nara Leão, Torquato Neto e José Carlos Capinan) e, sendo reconhecido no estilo de protesto, norteou a alteração estética e de atitude que foi apelidada de tropicalismo.

Desde os anos 1970, o artista de Ituaçu diversificou incansavelmente sua sonoridade, se tornando referência nacional para muitos assuntos que não a MPB e o tropicalismo, a exemplo do reggae, rock, samba-jazz, afoxé, da música afro-baiana, da *black*, *disco* e *world music*. Dados o desenvolvimento e a complexidade de sua musicalidade ao longo do tempo, é compreensível que a pesquisa dedicada a ele tenha distribuído seus interesses por sua extensa carreira⁴, e que Caetano tenha se perguntado até sobre a pertinência de usar a palavra “tropicalismo” em seu texto introdutório ao *Songbook* de Gil, seu “meta-irmão” (VELOSO, 2005, p. 96). Ao focalizar a primeira década de sua obra, desejamos então contribuir com nosso campo de estudos, reexaminando alguns marcos teóricos do tropicalismo.

Isso dito, esta tese não pretende revelar qualquer “verdade oculta” sobre esse acontecimento já bem examinado, e sim dialogar com uma cada vez mais densa bibliografia sobre ele – por sinal, uma literatura que se desdobra sobre poucos álbuns. Tal contrassenso foi observado por Carlos Augusto Leite: trata-se de um movimento musical de peso para a história da cultura nacional, e no entanto bastante pontual. Não está em questão, decerto, a profícua obra dos cancionistas, ainda hoje ativos; mas o fato de, no momento de sua deflagração, o tropicalismo ter sido minoritário, se comparado à volumosa produção de canções afinadas aos estilos “de protesto” ou “de jovem guarda”. O crítico formulou portanto uma pergunta muitas vezes direcionada a outros movimentos artísticos consagrados: “Como explicar que o tropicalismo possa ser ao mesmo tempo raro e representativo?” (LEITE, 2015, p. 151).

⁴ Não só sua vasta obra explicaria o fenômeno, mas igualmente sua vida política, uma vez que seu mandato no Ministério da Cultura é matéria das pesquisas sobre Gil (LOPES, 2012; CARVALHO, 2013).

Para o autor, essa representatividade se compreende na forma artística, reveladora de “traços profundos da dinâmica social brasileira daqueles anos” (ibid., p. 154, ecoando Schwarz, 1978). Quais forem as respostas ao seu questionamento, essa raridade constitui um problema para os interessados no assunto. Somos estudiosas/os empenhadas/os em esgotar essa “estética camuflada” (LEITE, 2015, p. 154) no punhado de álbuns a que se usa chamar de tropicalistas. Parodiando Caetano, quem lê tanta crítica? Sobretudo quando as próprias canções já faziam comentários sobre si e sobre o discurso cancional de sua época?

As correntes críticas que se opõem à interpretação tendem a dilatar essa última pergunta, principalmente quando a matéria é a apreensão da arte contemporânea. Mais recentes que as de Susan Sontag, as reflexões de Alain Badiou acenam para a inocuidade de se interpretar a arte de toda e qualquer época, pois esta já pensa a si mesma. Segundo ele, “não se deve sobretudo concluir que cabe à filosofia pensar a arte” (2002, p. 26), uma vez que uma configuração artística⁵ se pensa sozinha, a partir de suas próprias materializações. Badiou não se refere apenas às obras contemporâneas ou manifestamente metalinguísticas, mas é de se inferir que o paradigma artístico de nossos dias, de autorreflexividade ostensiva, amplifique suas conclusões teóricas.

Gilberto Gil aliás se antena com esse sentimento quando canta: “Deixe a meta do poeta/ Não discuta/ Deixe a sua meta fora da disputa/ Meta dentro e fora/ Lata absoluta/ Deixe-a simplesmente/ Metáfora”. Antes que o arranjo dessa canção de 1982 cite “Penny Lane” dos Beatles, o eu cancional faz uma exigência verdadeiramente indiscutível: “Por isso não se meta a exigir do poeta/ Que determine o conteúdo em sua lata/ Na lata do poeta, tudo, nada cabe/ Pois ao poeta cabe fazer/ Com que na lata venha a caber/ O incabível”.

“Metáfora” foi a trilha sonora irônica de um doutorado que se propôs a estudar a metalinguagem de Gilberto Gil. Nesta tese, naturalmente, nós não exigimos nada do poeta, mas nos metemos um pouco, sim, distanciando-nos daquela mencionada corrente crítica sobre a arte que pensa a si mesma no contemporâneo. Simplificando um tanto, as

⁵ Em sua teoria “inestética”, o filósofo mobiliza o seu conceito mais abrangente de configuração para verificar como a categoria de verdade, da filosofia, se materializa na arte, e ainda como esta produz o seu próprio pensamento. A configuração, aplicada ao domínio artístico, refere-se à unidade que o pensamento da arte produz (e repensa, em cada obra) como verdade imanente e singular, geralmente a partir de uma ruptura (ou de um acontecimento, em seu vocabulário), que também em geral desautoriza uma configuração anterior. Essa unidade não teria um contorno finito, mas se comportaria como “um múltiplo genérico”, de forma que “não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente” (2002, p. 24).

noções de metalinguagem e metaficção, desenvolvidas e muito usadas no século passado, às vezes serviram para subentender um limbo autoexplicativo da arte. Em vez disso, neste trabalho notamos a figuração da criação artística em si mesma e enfatizamos os interesses dessa problematização, mas não nos satisfazemos com um comentário sobrevoando a obra metalinguística. O corpo a corpo com os fonogramas, sua análise e interpretação são nosso modo de abordar a estética-pensamento dos tropicalistas.

Essas nossas interpretações tomarão como objeto principal a camada textual das canções. É evidente a limitação desse recorte, que falha em contemplar de forma mais eficaz a natureza intersemiótica da canção. Mas assim como Luiz Tatit (1986, p. 64) concluía, na década de 1980, que o ponto final da composição era o arranjo e, para além do estúdio de gravação, os videoclipes, reconhecemos que a apreensão de sentidos passa por múltiplas dimensões cancionais, que também são visuais, audiovisuais e performáticas, quando consideram-se as capas dos álbuns, as inclusões em trilhas sonoras de filmes, os shows, as entrevistas, as aparições na televisão e no rádio. Todos esses elementos compuseram nossa pesquisa nas hemerotecas de jornais e revistas, e com eles pincelamos as análises expostas nos quatro capítulos desta tese.

No primeiro ensaio, abordaremos as metacanções de Gilberto Gil gravadas entre 1963 e 1967 na Bahia e no Rio de Janeiro. A produção fonográfica de outros cancionistas do período aparece em conversas com as suas obras. Nestas, identifica-se a presença constante do signo lunar, em relação direta com a tópica da criação artística, numa lírica às vezes bastante romântica. Essas vozes seresteiras abrirão espaço, pouco a pouco, para as personagens astronautas que povoariam seu cancionário. É como se, “astronauta libertado” do lirismo mais tradicional, o canto abraçasse as formas incertas de seu tempo. A passagem começa em “Lunik 9”, quando astronautas e seresteiros disputam os horizontes lítero-musicais.

Ainda no capítulo de abertura, serão analisadas outras canções que deslocam a metalinguagem para o coletivo samba de roda e para a religiosidade popular. O núcleo dessa vertente é “Eu vim da Bahia”, composição de Gil gravada por Gal Costa já em 1965; mas também comentaremos outras obras do período que orbitam essa composição, a exemplo de “Procissão”, um dos primeiros *hits* de Gil. Por isso somou-se à análise *Roda e outras histórias* (1965), curta-metragem dirigido por Sérgio Muniz, com trilha sonora de Gilberto Gil.

O segundo ensaio se dedica a repassar alguns marcos históricos e conceituais da canção dos 1960, à luz de depoimentos (e canções) de Gil e Caetano em 1966 e 1967. Veremos uma entrevista de Gil a Gilda Grillo assim que ele voltou de sua famosa viagem a Pernambuco, no início de 1967, e tentaremos decalcar o desenho que ele começava a esboçar sobre os rumos da música popular brasileira. A partir das discussões abertas por seu depoimento, comentam-se alguns pontos já indicados pela crítica sobre “Domingo no parque”, acrescentando à sua interpretação a comparação com “Água de meninos”, faixa de *Louvação* (GIL, 1967). Reunindo o que terá se assinalado até então sobre as metacanções de Gil e de seus companheiros de palco, propomos uma reflexão metodológica sobre a noção de metalinguagem cancional e as ditas novidades tropicalistas nesse ramo, destacando-se “Alegria, alegria” e sua curiosa variante linguística televisiva.

Começamos o terceiro ensaio com um *travelling* por metacanções de 1968 e 1969 de artistas envolvidos com *Tropicália ou Panis et circencis*. Para o estudioso do dialogismo tropicalista Paulo Eduardo Lopes, a metalinguagem e a intertextualidade desse período se caracterizaram pela negatividade, esculpindo obras cantadas “pelo antidefinidor ou pelo antissujeito” (1999, p. 293). A voz cancional que deixa o outro falar pela paródia implicaria o esvaziamento do discurso do outro⁶, numa aporia que se voltaria contra o próprio sujeito da ação enunciativa: “como manter um discurso específico contra o discurso em geral? Como propor positivamente uma canção, quando se canta para negar a canção?” (ibid.). Essas suspeitas de Lopes repercutem em nossas investigações sobre as metacanções do período tropicalista.

Contextualizada a metadiscursividade coletiva de 1968, passamos ao centro do terceiro capítulo, “Lindonéia”. A parceria de Caetano Veloso e Gilberto Gil, encomendada e interpretada por Nara Leão, não costuma ser lembrada no rol de metacanções tropicalistas. Por seus comentários textuais e musicais sobre a parada de sucessos e por sua dinâmica marcada entre uma voz cancional e um personagem, ela teria, porém, muito a comentar sobre aquele jogo de espelhos entre o eu e o outro conceituado por Lopes. Analisamos o espelhamento entre os sujeitos da canção nas

⁶ O linguista distingue nesse gesto da canção inatingível uma insuspeita faceta nostálgica: “No limite, ela nos faz pensar no desejo de desenunciação que surpreendemos nas profundezas tensivo-fóricas anteriores ao engendramento do discurso; e também nos lembra a metáfora kristeviana da enunciação como ‘deriva’ neurótica do sujeito semiótico rumo a si mesmo, através do simbólico, que é a imagem do ‘Outro’” (LOPES, 1999, p. 293).

letras de Caetano e a justaposição de bolero e iê-iê-iê na música de Gil, interpretando a matéria social conformada pela metalinguagem na composição. Variados intertextos são desenvolvidos aqui, tanto com *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*, de Rubens Gerchman (1966), quanto com obras literárias que contribuem para a nossa abordagem das figuras do espelho, por um lado, e do desaparecimento, por outro. Desse esforço comparativo, destacam-se “O desaparecimento de Luísa Porto”, de Carlos Drummond de Andrade (1946), *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1977) e “Cidade maravilhosa”, de Armando Freitas Filho (1979). *Ver ouvir*, curta-metragem de Antonio Carlos da Fontoura (1966), também teve um papel importante na interpretação do diálogo entre as Lindonéias de cores e acordes.

O quarto ensaio se dedicou à imagem do tropicalismo virada ao avesso pela ditadura civil-militar. Nosso assunto é “Aquele abraço”, de Gilberto Gil, lançada no mesmo dia em que ele e Caetano Veloso partiram para o exílio europeu, depois de um semestre afastados de palcos e telas, em prisão e isolamento. Consideramos a abertura de “Aquele abraço” um ensejo metadiscursivo, pois Gilberto Gil quase sempre a interpreta com a dedicatória, escandida em ritmo e entonação precisos: “Este samba/ vai pra Dorival Caymmi/ João Gilberto/ e Caetano Veloso”. Interpretaremos os sentidos dessa introdução e dos símbolos exaltados nas estrofes, relacionando-os aos acontecimentos daquele ano de 1969.

Veremos ainda no ensaio final que o protagonismo de Chacrinha em “Aquele abraço” motivou algumas polêmicas na imprensa. As menções ao Velho Palhaço comandando a massa eram ambivalentes e despertavam dúvida sobre “as intenções” de Gil. Eram aquelas críticas ou elogios? Para a perspectiva desta tese, essas discussões ainda se reportavam ao tropicalismo e às suas questões de fundo, e por isso não interessava ao compositor de “Aquele abraço” desfazer as contradições.

No entanto, quando sua canção é premiada pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Gilberto Gil escreve uma carta pública de recusa ao Golfinho de Ouro – uma contestação, na realidade, quanto às interpretações sobre seu samba de despedida. Ao demarcar sua posição contra o museu e seus conselheiros, Gil evidencia uma dimensão racial até então subentendida em sua obra. A tese se fecha com uma reflexão sobre essa carta, buscando observar como o texto publicado no *Pasquim* realocizou, não só “Aquele abraço”, mas a atividade artística de Gil, sugerindo-nos os limites políticos e estéticos da ambiguidade e do símbolo no ocaso do tropicalismo.

1. De seresteiros a astronautas

Em 1963, Gilberto Gil lançava seu primeiro compacto duplo (CPD) autoral, *Gilberto Gil, sua música, sua interpretação*. Sobre o fundo azul da capa, estão o nome grafado em vermelho e branco e três figuras simples em preto e branco. Uma lua cheia branca ilumina parcialmente um coqueiro e a silhueta do cancionista, careca ou de cabelos rentes ao couro, empunhando seu violão. No canto inferior direito, o selo JS Discos, nas mesmas cores do nome do artista, e no esquerdo, o *slogan*: “a ‘bossa nova’ da Bahia” (Figura 1).

Figura 1 - Capa de *Gilberto Gil, sua música, sua interpretação* (1963)



Fonte: Autoria da capa desconhecida. MAFFEI, 2011, s. p.

Os quatro fonogramas foram registrados em Salvador nos estúdios JS. A abreviação é para Jorge Santos, um dos apresentadores do *J & J comandam o espetáculo*, programa da TV Itapoan em que Gilberto Gil era convidado frequente no início dos anos 1960 – e onde Caetano Veloso o viu pela primeira vez (VELOSO, 2017, p. 292-293). Foi nessas experiências televisivas soteropolitanas que o jovem Gil conheceu alguns dos instrumentistas de seu primeiro compacto, como Orlando Senna (baixista e percussionista) e Alcyvando Luz (violonista)⁷. No seu depoimento para a posteridade ao Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Gil lembraria desses ambientes viabilizados por Jorge Santos como “um treinamento ao mesmo tempo de

⁷ Segundo a ficha técnica, Alcyvando Luz gravou o violão, Djalma Correa, Orlando Senna e Gilberto Gil, a percussão, e Cacau, a bateria.

televisão e estúdio musical”, duas simultâneas iniciações “fundamentais para o que veio a acontecer depois” (in DEPOIMENTO, 2012, transcrição nossa).

O texto da contracapa de seu CPD foi assinado por José Jorge Randam, o parceiro de Jorge Santos no programa *J & J*. Sua apresentação desenvolve aquela alcunha de bossa nova da Bahia: “Esta é uma baianada sem pejorativo... sadia, cheia de talento, talento jovem! Você já ouviu falar na ‘bossa nova’ da Bahia? Não basta ouvir falar. É preciso ouvi-la...” (RANDAM, 1963, s. p. in MAFFEI, 2011, s. p.).

A ideia de uma bossa nova regional circulava no estado e fora dele. É possível encontrá-la por exemplo no *Correio da Manhã* em novembro de 1960, na chamada de uma notícia sobre Vinicius de Moraes. O poeta voltava de uma viagem a convite da Associação Atlética de Salvador, onde tinha ministrado “aulas de ‘bossa nova’, acompanhado de João Gilberto, que, por sinal, é baiano. Vinicius contou-nos que os baianos estão muito bem iniciados na ‘bossa nova’, e breve, serão os que darão as cartas aos compositores da moderna geração” (A BOSSA, 1960, p. 8). Note-se que o gentílico de João Gilberto é um dado secundário, quase esquecido pela reportagem, e ironicamente para suas origens, surgia a variante “bossa nova da Bahia”.

Vinicius tinha bom faro. O que José Jorge Randam enuncia em 1963 na contracapa do compacto de Gil era a nova linha da JS, incipiente se comparada à das companhias fonográficas de capital internacional. Quando aberta, em 1960, a JS se voltava sobretudo à produção de *jingles*, no contexto de expansão do mercado publicitário a partir da criação da TV Itapoan.⁸ Mas a gravadora não se restringiria ao ramo publicitário, passando a criar o que se tornaria o segundo selo musical no Nordeste. E tal como a Rozenblit (a primeira, no Recife), o selo JS Discos corria para lançar seus próprios artistas de bossa nova. Ao anunciar – com um comentário que

⁸ A emissora de TV baiana foi inaugurada em agosto de 1960, mesmo ano que a gravadora JS, e era afiliada aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Sua primeira exibição foi em novembro de 1960, para uma Salvador que contava com apenas três mil aparelhos televisivos. Sua programação até 1963, antes da invenção do videoteipe, era ao vivo e regional (SANTANA, 2006, p. 78). À semelhança de boa parte das primeiras empresas de telecomunicação nacionais, a Itapoan fez intensos investimentos em grades musicais, notadamente os programas de calouros *Show dos novos* e *A hora da criança* (PAULAFREITAS, 2007). Mais detalhes sobre o encontro de Gil com Jorge Santos (quando Gil tinha apenas 15 anos) podem ser encontrados em Gil e Zappa (2013, p. 52-75) e no Depoimento para a posteridade de Gilberto Gil ao MIS-RJ (2012). Também na TV Itapoan, no programa musical apresentado por Nilton Paes, *Escada para o sucesso*, estreara o iraraense Tom Zé em 1960, com sua bem-recebida canção “Rampa para o fracasso”, que lhe rendeu algumas apresentações entre 1960 e 1961 na emissora (TOM ZÉ, 2011, p. 37-48; SCARAMUZZO, 2020, p. 57-61).

repercutia o preconceito regional no Sudeste⁹ – a vertente local dessa febre musical sentida como uma “espécie de religião”, Randam nos oferece também uma boa dimensão do sucesso da bossa nova entre os jovens de Salvador.

O texto do encarte nos transporta à primeira faixa do CPD, um samba-bossa. “Serenata de teleco-teco” se inicia com a percussão, em seguida acompanhada pelo violão e logo pela voz de um jovem Gil: “O tamborim bateu, chamando o pessoal”. Depois de invocado o tamborim, um breque põe em evidência o seu som. Os outros instrumentos retornam quando o segundo verso é cantado por Gil: “O violão gemeu num ritmo legal”, e de novo o breque deixa solar o violão. A primeira parte se conclui completando a cena: “E começou assim em plena madrugada/ Um tamborim no samba de calçada/ Visitando o sono da cidade”.

O cancionista explora a duração da vogal “a” na palavra cidade numa frequência mais grave, de modo que começamos quase compartilhando daquele sono coletivo. Mas a lua, cuja importância já tinha sido sugerida pela capa do CPD, incentiva a movimentação arruaceira que nos impede de dormir:

A Lua a iluminar o grupo barulhento
Um guarda a reclamar silêncio
Silêncio pra quem dorme
E eu, que escuto ao longe
O som do meu teleco-teco
Sinto o romantismo feito à porta
À porta de um boteco
Seresta de samba também tem suavidade
Samba também fala de saudade
(GIL, 2003, p. 53).

As consoantes recriam na versificação a percussão jazzística e o seco baque do tamborim. Até a onomatopeia do som do tamborim, a marcação consonantal predomina. Em seguida, a sonoridade das palavras acompanha a suavidade invocada pelo eu cancional como característica da seresta. O título é, finalmente, a expressão máxima dessa inusitada relação entre a suavidade romântica e a carnavalesca marcação, serenata de teleco-teco.¹⁰ Um quadro bem-humorado deriva desse romantismo de boteco,

⁹ José Jorge Randam faz questão, contudo, de marcar que “baianada” é sem pejorativo. Seu comentário lembra um coco de 1960 do compositor Gordurinha: “O Brasil foi descoberto na Bahia e o resto é interior/ É por isso que eu nem ligo, e é até cartaz pra mim/ Quando a turma de São Paulo ou do Rio de Janeiro/ Começa a cantar assim// Um baiano, um coco/ Dois baianos, dois cocos/ Três baianos, uma cocada/ Quatro baianos, uma baianada”.

¹⁰ Há variações: “Serenata *em* teleco-teco” na gravação de Jair Rodrigues (1967) ou “*do* teleco-teco”, em uma coletânea de Gil (2010).

coletivo, urbano e desordeiro, nada recolhido à alcova. Com a entrada da polícia, esse registro divertido não parece ser perturbado. As rimas solucionam possíveis conflitos, já que entre o grupo barulhento e o silêncio reclamado pelo guarda estabelece-se uma relação homofônica. A melodia tampouco parece se abalar com a figura da lei.

No entanto, justo quando o guarda intervém, surge também o personagem da voz cancional, que se enquadra à distância do incidente: “E eu, que escuto ao longe/ o som do meu teleco-teco”. De sua posição de contemplação, ele vê o grupo barulhento iluminado pelo luar, ouve o guarda e se sensibiliza com o quadro noturno, tecendo seus comentários sobre o teleco-teco do tamborim, que ele com afeto chama de seu. O caminhante solitário, consideravelmente tímido, não parece comprar a briga, mas sim compartilhar suas impressões na página fria, quase como num conto kafkiano (1994).

A síntese de barulho, suavidade e romantismo lembra “Se é tarde, me perdoa”, gravada por João Gilberto em seu segundo *long-play* (1960). Chegando em casa de madrugada, esse eu cancional desconversa sobre o seu atraso, o cansaço, as mentiras, os desencantos de amores, desculpando-se a uma segunda pessoa. A serenata de Gil, porém, não tem destinatário. Apesar de dialogar com o formato romântico noturno que lhe dá nome, transformada em seresta, torna-se festa, samba de calçada, e os únicos personagens que estão fora da cantoria são o eu cancional, o guarda... e nós, ouvintes.

Saudade, a palavra ecoada durante o *fade out*, ressoa no compacto inteiro. Nessa primeira faixa, a ideia de que o samba *também* fala de saudade – é suave, romântico e participa de uma seresta – se opõe ao guarda, que reclama silêncio. O que o samba também faz, do que ele também fala, que formas ele também toma, quem é que também faz samba são pilares de uma verdadeira figura do gênero que ecoa em incontáveis fonogramas, de diversas épocas, desde a Vila Isabel que “só quer mostrar que faz samba *também*”, de Noel Rosa (por Aracy de Almeida, 1936), até “Gente bem *também* samba”, de Ataulfo Alves (1967). O fundo de disputa entre pares às vezes se entrevê, mas são muitas as defesas do gênero contra sua detração: nas letras de Ataulfo, contra uma visão marcada de “preconceito de cor”, e nas de Gil, contra a acusação de que o samba de rua incomodava quem dormia, como manifestação na vida da cidade que se embrenhava à noite nos espaços domésticos pelas janelas – e não pelas vitrolas.

Ao sugerir um argumento contra a intromissão do guarda, a faixa inaugural do primeiro compacto autoral de Gil suscita um diálogo (contido, é verdade) com as diversas manifestações negras/populares cancionais brasileiras que, de maneira intensa desde o século XIX, tiveram de lidar com a violência policial. Aceitas, consumidas e

apropriadas pelas classes dominantes ou médias (majoritariamente compostas por pessoas brancas) em certos momentos e formatos, aquelas manifestações eram (e são) coibidas e criminalizadas, em outros. O jornalista e sociólogo Muniz Sodré expressou esse tenso arranjo como uma paradoxal referência permanente do samba, “que se podia recalcar ou exibir, de acordo com as circunstâncias” (1998, p. 37).

Com o ingresso do samba na indústria do disco e sua crescente popularização no rádio, sabemos que associou-se ao gênero algum prestígio social. Mas, como nos lembra o músico e historiador Salloma Salomão Jovino da Silva (2000), mesmo no tempo que Gil compunha sua serenata, quando o samba era um reconhecido produto nacional, a perseguição às suas práticas fora da indústria fonográfica não dava sinais de arrefecer. Segundo o testemunho crítico e pessoal de Salloma Salomão, na segunda metade do século XX havia uma distinção corrente, atravessada por discriminação, entre o gênero musical desde o Estado Novo tornado “samba/símbolo” (ibid., p. 109) e a prática cultural de parte das pessoas negras no Brasil.

Era possível [...] ter com o samba uma total familiaridade em se tratando de musicalidade, mas necessário manter um *largo* distanciamento em se tratando do seu universo social, por todos os estigmas que isso implicava. E por quê?// O poder da imagem preconceituosa construída sobre os sambistas e que vigorava inclusive no meu ambiente familiar, fazia que estivesse associado a todas as noções de desajuste social: alcoolismo, vadiagem, malandragem e aos demais estereótipos sociais negativos, por conseguinte extensivos a todas as populações negras. E desses estereótipos deveríamos sempre nos distanciar, se quiséssemos fugir às mesmas marcas, rumo à ascensão almejada por nós e pelas gerações anteriores (ibid., p. 20-21).

A contraditória aceitação do samba em certos ambientes da vida cultural a partir dos anos 1930, assunto estudado pelo antropólogo Hermano Vianna (1995), foi ponderada pelo músico Carlos Sandroni (2012). Esse último notou o caráter de exceção da suposta hegemonia, ressaltando os registros dos anos 1940 de hostilização a sambas, como as umbigadas de Itu e os xangôs, maracatus, caboclinhos e bois do Recife, de João Pessoa e Natal (episódios relatados inclusive por Mário de Andrade). Em síntese, o mercado fonográfico viabilizou o consumo do samba pelo rádio e por discos de maneira autônoma de seu universo social, mas essa difusão não implicou a valorização das manifestações populares negras sem a chancela da indústria cultural. Mais ainda, com frequência se prova no Brasil o fenômeno observado por Sandroni: “em vez de passar da repressão à aceitação, a relação entre elite e samba passa da aceitação à repressão” (2012, p. 115).

A “entrada negociada dos negros na composição da brasilidade” (SILVA, 2000, p. 107) pelo samba e pelo viés cultural constituiu um dos pontos agônicos de uma história mais longa que esse gênero. Já que nosso assunto é a serenata, convém reparar na diferença que Afonso Rui e José Ramos Tinhorão fizeram entre os compositores de modinhas no Império, alguns identificados como menestréis de rua e outros como trovadores de salão (TINHORÃO, [1974], p. 27):

Os trovadores baianos, nesse tempo [...] compunham dois agrupamentos distintos, inconfundíveis, apartados pelas convenções sociais e pelo exigente formalismo da época: cancioneiros a quem se abriam os salões em brilhantes saraus e seresteiros a que, ostensivamente, se fechavam as portas. Uns tinham as palmas de uma assistência de escol, outros a repressão da polícia (RUI, 1954, p. 11 apud TINHORÃO, [1974], p. 21).

Em “Serenata de teleco-teco”, tudo sugere que a lua ilumina um grupo dessa segunda ordem de seresteiros identificada por Rui. Na forma cancional, todavia, o conflito subjaz ao bom-humor do ponto de vista externo, da voz-personagem que não compõe o conjunto de músicos e se contenta em se manifestar favorável aos temas introspectivos da extrovertida seresta.

Em “Juca”, canção do primeiro álbum de Chico Buarque (1966), conheceremos um protagonista autuado por sua serenata. Difícil identificar a real penitência de Juca, se a autuação em si ou se o fato de ter sido levado à delegacia antes que sua namorada acordasse para ouvir a cantoria. A terceira pessoa foi escolhida pelo compositor na maior parte da canção, com exceção dos quatro últimos versos, quando o próprio Juca surge em discurso direto.

Juca foi autuado em flagrante
Como meliante
Pois sambava bem diante
Da janela de Maria
Bem no meio da alegria
A noite virou dia
O seu luar de prata
Virou chuva fria
A sua serenata
Não acordou Maria

Juca ficou desapontado
Declarou ao delegado
Não saber se amor é crime
Ou se samba é pecado
Em legítima defesa
Batucou assim na mesa
O delegado é bamba
Na delegacia

Mas nunca fez samba
 Nunca viu Maria
 (BUARQUE, 1966).

A terceira pessoa distanciada levou Muniz Sodré (1998, p. 45) a exemplificar, com essa canção, que “o verso desse compositor é um discurso *sobre* o popular”, com ênfase na preposição que indica uma relação indireta, justo na música que se usa chamar popular, em oposição à erudita. A constatação de Sodré descreveria sem prejuízo a transitividade indireta de toda a geração de cancionistas de Chico e Gil, e sem hesitar a estenderíamos para “Serenata de teleco-teco” – que figuraria também no *Dois na bossa n.º 3*, gravada por Jair Rodrigues em 1967.

O problema se desdobra quando consideramos que essa história não começou na década de 1960. Carlos Sandroni sublinha algo similar em uma das metacanções mais conhecidas da história da canção popular-comercial brasileira:

[...] numa composição como a famosa ‘Aquarela do Brasil’, lançada por Ary Barroso em 1939, o samba *que se escuta* é uma produção musical cujos contornos são recentes, são em parte fruto do Brasil urbano, do disco e do rádio; mas o samba *de que se fala* – ‘Brasil, terra de samba e pandeiro’ – é definido com referências à época escravocrata, à ‘cortina do passado’, à ‘mãe preta no cerrado’, ao ‘rei congo no congado’ e à sinhá que caminha ‘pelos salões arrastando o seu vestido rendado’ (2012, p. 101).

Tudo indica que a passagem da música popular à popular-comercial¹¹ não provocou no Brasil apenas o reconhecimento da função autor, como sugeriu Muniz Sodré (1998, p. 40), mas também esse processo, afeito à circulação das mercadorias culturais, de indiferenciação entre falar *sobre* a cultura e falar *a* cultura (ainda seguindo o pensamento de Sodré). Como uma linha horizontal temporal que se verticaliza e espacializa cada vez mais, esse processo histórico se contrai e se presentifica na dupla face metalinguística de Gilberto Gil e Chico Buarque: um samba que se canta e outro do qual se canta.

Na forma poética, ouvimos em “Juca” o discurso indireto (“Declarou ao delegado/ não saber se amor é crime/ ou se samba é pecado”) e o direto (“O delegado é bamba/ na delegacia/ mas nunca fez samba/ nunca viu Maria”), que buscam contornar o distanciamento do começo da canção, simulando uma polifonia comum na canção

¹¹ A expressão “canção popular-comercial”, empregada por Walter Garcia em seus ensaios, livros (p. ex. 2013, 2020) e cursos, é utilizada nesta tese por concentrar a dupla camada, inseparável nesse sistema cancional que estudamos, entre tradição cancional popular e mercado fonográfico.

popular. O eu cancional, mesmo assim, não se constrói como um personagem, reservando-se na observação, o que certamente o mantém a uma distância segura de Juca e Maria – e também do delegado, vale notar.

Quanto à nossa “Serenata de teleco-teco”, a voz se estabelece como uma primeira pessoa, mas lança mão da terceira quando observa a cena com o guarda e mesmo quando toma o partido do grupo. Assim, reiterando, essa defesa não aparece como uma intervenção na cena, acumulando-se dois níveis de canção, o samba-forma e o samba-assunto. Contudo, na serenata de Gil, a sensação é de que ambos correm simultâneos, “no tempo da canção” (TATIT, 1986, p. 10), concretizando bem a noção de persuasão figurativa de Luiz Tatit, ao fundir em melodia e texto “a impressão de que a cena relatada pela canção é viva” (ibid.). Isso ocorre pelo acompanhamento instrumental introduzido pelo cantor, pelo presente empregado nas letras¹², pelos dêiticos que inserem cada um dos lances de ação e descrição, e pelo canto ágil e coloquial. Por isso atrai nossa atenção a bem-humorada defesa do romantismo de boteco, quando ela materializa também na fatura musical o silêncio exigido pelo guarda, mas em recusa à ordem oficial. Isso porque, quando o breque impõe silêncio, o que nós escutamos são justo os instrumentos solando, apresentados antes pelo cantor.

É preciso reconhecer um último e fundamental protagonista de nossa seresta: o tamborim. Invenção do samba do Estácio atribuída ao ritmista e compositor Bide (Alcebíades Maia Barcelos, 1902-1975), o instrumento era tido, por músicos da bossa nova, como o elemento que a batida do violão de João Gilberto teria acentuado (GARCIA, 1999, p. 22)¹³. Um teleco-teco que seja suave e também fale de saudade termina então por reivindicar as inovações e o imaginário da bossa nova na linhagem do samba de rua que os jovens cantavam na madrugada soteropolitana.

Gil tira um instantâneo noturno da bossa numa paisagem bem diferente daquela colocada à disposição dos apartamentos da Zona Sul carioca, como se usa definir o gênero “de universo fechado” e “atmosfera intimista” (cf. SANT’ANNA, 2013, p. 56). E, a se comparar o desenrolar de “Juca” com os acontecimentos da “Serenata”, o samba que fala de saudade – e que aqui já tomamos a liberdade de apelidar de bossa nova – não foi levado para a polícia. Se Juca termina por afrontar o delegado, batucando na sua

¹² Aqui identificamos uma diferença com relação a “Juca”, cantada no passado até a entrada do discurso direto.

¹³ Apesar de tomar nota das opiniões dos contemporâneos de João Gilberto, a análise de Walter Garcia (1999) revela o papel da marcação do surdo, e não do tamborim, em seu violão.

mesa e descreditando a sua autoridade sem a farda, à reclamação do guarda em nome dos que dormem bastou a constatação da suavidade da seresta, na canção de Gil.

A última composição de seu CPD de 1963 é outra metacanção e também encontra na madrugada a sua inspiração. As duas faixas de algum modo se complementam, mas não poderiam ser mais opostas em sentidos e formas. A serenata do lado B passa longe da calçada, do ruído e da polícia, interiorizando ao máximo as soluções e os soluços de um eu cancional solipsista.

As letras de “Meu luar, minhas canções” se abrem já na tópica lírica: “Sozinho, canto ao luar/ Doces canções de amor e paz/ Lembro a ventura de um viver/ A candura de um ser/ Lembro tudo em minha voz” (GIL, 2003, p. 54). O tema, o ritmo e a interpretação vocal, a meio caminho entre Elizeth Cardoso e João Gilberto, nos remetem à valsa-canção. Nesta, mais que nas outras composições do compacto, é marcante a duração da articulação fonética da consoante “r” nas rimas (“viver”, “ser”), cantadas de maneira vibrante e alveolar, característica de cantores/as de rádio da década anterior.

Ao horizonte de amor e paz sugerido na abertura, associam-se candura, ventura e luar, reminiscências da voz cancional. Desde a primeira palavra do primeiro verso, sabemos que o eu cancional está sozinho, embora acompanhado de “doces canções”. Diferente do samba que antes comentamos, o acompanhamento aqui é apenas o violão de Gil. Sem pronomes possessivos ou determinantes, essas doces canções ainda não são suas. Mais adiante, afasta-se a lembrança da tristeza que a solidão, as dores e as mágoas poderiam ensejar, e descobrimos no luar e nas doces canções a característica de que pertencem agora ao eu cancional: “Dores, rancores e mágoas/ Não turvarão as águas/ Do meu rio de recordações// Esqueço o triste/ Sei que ainda existe/ *Meu luar, minhas doces canções*”.

Na “Serenata de teleco-teco”, tínhamos dois exemplos da anadiplose¹⁴ que caracteriza boa parte das primeiras composições de Gilberto Gil (e de Caetano Veloso). O primeiro está em “Um guarda a reclamar *silêncio/ Silêncio* pra quem dorme”, repetição que sugeria a possibilidade de um discurso direto do próprio guarda. Também constatamos a figura em “Sinto o romantismo feito *à porta/ À porta* de um boteco”, quando o efeito da repetição confirmava o som dos instrumentos percussivos do samba.

¹⁴ Figura marcada pela repetição da conclusão de um verso no início do seguinte.

Já na última faixa do CPD, a reiteração contribui para o tênue otimismo desse eu cancional: “Madrugadas tão bonitas trazem inspiração/ Lembram toda maravilha de amar/ E apesar de ter comigo *a saudade/ A saudade* não me faz chorar”.¹⁵ Nesse caso, o encadeamento nos remete ao que Affonso Romano de Sant’Anna identificou como um elemento próprio ao lírico, em oposição à poesia dramática ou épica, “pois estas são narrativas em desenvolvimento, e em tal processo a linguagem raramente se volta sobre si mesma retardando o avanço do enredo” (SANT’ANNA, 1972, p. 16).

Sob aquela “merencória luz da lua”, a saudade não pode fazer chorar o poeta, já que o motiva a compor. De lirismo incontestado, é verdade que o otimismo sucinto (diríamos, frágil) desse cândido e solitário eu cancional contrasta com um romantismo derramado, por exemplo, de “Serenata do adeus”, interpretada por Elizeth Cardoso (1958), “Serenata suburbana”, por Dalva de Andrade (1960), ou até “Samba triste”, por Lúcio Alves (1960) e Elizeth Cardoso (1961). Não obstante o modo menos choroso e os deslocamentos das tópicas ultrarromânticas, os versos de abertura “Lembro a ventura de um viver/ A candura de um ser” não deixam de dialogar com o repertório da serenata. Lembremos ainda dos versos finais de “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), uma das canções mais gravadas em 1959 (SEVERIANO; MELLO, 1999): “Eu sei que vou sofrer a eterna desventura de viver/ A espera de viver ao lado teu/ Por toda a minha vida”. Além do eco entre “ventura de um viver” (Gil) e “desventura de viver” (Jobim/Moraes), as “doces canções de amor e paz” também remetem ao “Amor em paz”, mais uma canção de Jobim e Vinicius interpretada por João Gilberto (1961). E para ficarmos com uma última lembrança, a metalinguagem nessa composição lírica de Gil renderia ainda uma comparação com a modinha “Canta, canta mais”, de Jobim e Vinicius, gravada por Lenita Bruno em 1958 (e em versão mais *cool* por Sylvia Telles, em 1959). Muitos tons abaixo nessa tradição derramada, a canção de Gil parece compartilhar do adágio trabalhado por essa última composição, “Quem canta, seus males espanta”.

Gilberto Gil reconheceu posteriormente os ecos de seus ídolos: “[...] no início, minhas canções eram *colchas de retalhos*, feitas de frases recorrentes das canções em geral, ligadas à diluição típica do romantismo do cancionero popular” (GIL, 2003, p. 55, grifo meu). Sem descartar essa diluição, as obras nos revelam ainda um sutil

¹⁵ Todas as ênfases em letras de canções são minhas, lógico. Não tomarei nota disso daqui em diante.

movimento de individuação na apropriação da tópica lírica das canções do período, na passagem de “Sozinho, canto ao luar/ doces canções de amor e paz” para os versos que têm efeito de refrão, “Esqueço o triste, sei que ainda existe¹⁶/ *Meu* luar, *minhas* doces canções”. Se o cidadão errante de “Serenata de teleco-teco” passa a carinhosamente chamar o tamborim de *seu* teleco-teco, a relação do arquetípico poeta com o luar e as canções ganha intimidade no segundo fonograma que comentamos.

De todo modo, a opinião do cancionista ao revisitar sua obra décadas depois é que suas primeiras composições “absorviam a substância do cancionero, mimetizando várias canções” (ibid., p. 54). Páginas adiante em seu livro de letras, lemos outra constatação similar, agora sobre uma canção que ele considera engajada (e que abordaremos no segundo ensaio desta tese):

‘Ensaio geral’ apresenta também uma veia poética prevacente no meu trabalho, que é a do *garimpo na poesia da música popular*, como se eu fosse pegar minhas pepitas nessa grande jazida [...]. Essa música garimpa os vários lugares-comuns que vão sendo justapostos, montados, editados, para formar uma canção – uma característica observável também em várias outras músicas da época (GIL, 2003, p. 72, itálicos acrescentados).

Os grifos nas últimas citações (colcha de retalhos do cancionero e garimpo na poesia da música popular) se destinariam bem ao campo de metáforas que os críticos e comentadores têm usado para descrever a posterior movimentação tropicalista, embora essas reflexões memorialistas de Gil se refiram a essa mesma dimensão em fase anterior ao movimento. São observações da década de 1990, mas que ressoam igualmente o jovem Caetano Veloso, quando em novembro de 1966, na revista *Realidade*, afirmou:

Preocupado com as coisas que Tom, Vinicius e João Gilberto formulavam, resolvi usar seus métodos na pesquisa de nossas raízes folclóricas. Daí em diante mudei pouco, pois já havia abandonado a preocupação formal da bossa-nova e queria fazer música brasileira, mesmo sem as pesquisas de harmonia e de forma poética. Hoje digo o que sinto, com o aperfeiçoamento musical que adquiri e com a consciência que a realidade brasileira me dá. Foi assim que falei de amor, na música ‘Um Dia’ (in KALILI, 1966, p. 121).

Em nosso campo de estudos, é bastante usual a apreciação das obras e dos relatos de Gil e Caetano somente a partir de 1967, acompanhada de uma desvalorização do seu trajeto inicial. Trata-se, ao meu ver, de uma escolha metodológica necessária

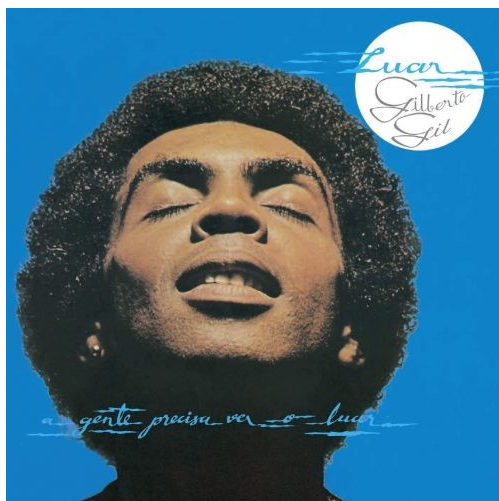
¹⁶ A concordância no singular segue a sintaxe da oralidade: “Sei que [meu luar, minhas doces canções] ainda existe[m]”. Não deixa de confirmar a melancolia do eu cancional que o verbo se flexione assim, pois ironicamente para as suas conclusões otimistas, há ambiguidade e rima do “triste” que ainda “existe”.

para afinar com o coro de que os tropicalistas, de maneira inédita, refutaram o nacionalismo ufanista da produção musical sua contemporânea. Por isso desperta interesse, em sentido oposto, a linha comum que se destaca nesses depoimentos posteriores de Gil e naquele de Caetano em 1966 sobre as primeiras incursões nos cancioneiros populares. É possível distinguir já nessas primeiras estratégias uma postura de cortes e montagens que no tropicalismo teria novas implicações.

1.1 Derradeiras serenatas

Surpreende a frequência com que a lua, atrelada à tópica do fazer cancional, aparece no cancionário de Gil. Ele mesmo o sublinharia, comentando “A gente precisa ver o luar”: “eu tenho uma fixação com o tema” (2003, p. 287). Essa canção foi gravada no disco de 1981, em cuja capa o cancionista brilha de novo sob o signo lunar.

Figura 2 - Capa de *Luar* (1981)



Fonte: Foto de David Zingg, 1981; capa de Oscar Ramos e Luciano Figueiredo, 1981. Reproduzida do site oficial de Gil, 2020, s. p.

As cores, o enquadramento da foto à esquerda e algumas formas da capa conversam com a ilustração de seu primeiro CPD. A semelhança com seu primeiro compacto autoral talvez fosse de caso pensado, pois Gil planejava abandonar a carreira de cancionista após o álbum de 1981, tendo composto “Palco” para despedir-se (GIL, 2003, p. 290). Seja como for, os quinze anos que separam a musicalidade dos dois discos revelam diferenças já no projeto gráfico. Se a silhueta desenhada do compositor escondia sua expressão no CPD, agora apreciamos seu rosto em deleite. E lá onde havia cabelo curto ou raspado, aqui há cabelo *black*, explicitando a trajetória de afirmação afro que se manifestou primeiro na obra de Gil em mudanças nas formas musicais e

poéticas, para depois se ilustrar nas capas dos discos, conforme observou o historiador Salloma Salomão Jovino da Silva (2000, p. 24). No cotejo das duas imagens, é curioso também reparar no eclipse do violão. Em sua fase mais *disco*, a lua de 1963 se transformaria em bola refletora; a serenata ao ar livre sob o coqueiro daria lugar à boate; e o público dançaria sob o estrobo ao som de “O luar/ Do luar não há mais nada a dizer/ A não ser/ Que a gente precisa ver o luar”.

Gil cantava esses versos com conhecimento de causa, tendo ele próprio contribuído para o esgotamento do mote seresteiro. Vimos que nosso artista figurou a canção e a lua sistematicamente desde suas primeiras letras. Além de serem as protagonistas do compacto de 1963, elas se encontravam naquela que Gil considera a sua primeiríssima composição, “Felicidade vem depois”, de 1962, gravada por ele apenas em 1972 e por Paulinho da Viola em 1992: “Se você disser/ Que ainda me quer, amor/ Eu vou correndo lhe abraçar/ Seus beijos, seus carinhos/ Vivo a procurar/ Como o poeta busca a inspiração/ Nas noites de luar” (GIL, 2003, p. 44). As canções que recolhem para a vida lírica o orvalho da serenata eram muitas no início dos anos 1960, como em “Triste serenata”¹⁷. Os três quintetos desse poema (a música se perdeu) expressavam tanto romantismo, dirigindo-se à noite fria na segunda pessoa do plural, que “Meu luar, minhas canções”, do ano seguinte, mostrava já uma depuração do sentimentalismo do jovem compositor.

A tópica também atravessaria o LP *Louvação*, que Gil lançou em 1967 pela Companhia Brasileira de Discos (Phonogram, selo Philips), quando já tinha se deslocado para São Paulo, e depois para o Rio de Janeiro. Uma das faixas desse álbum merece destaque na trajetória de um jovem letrista tão deslumbrado pelas serenatas, fossem elas tristes, românticas, boêmias, coletivas ou solitárias. “Lunik 9” é o título de sua conhecida composição de 1966 em que tudo isso parecia estar a um passo de desaparecer.

[Mote]

1. Poetas, seresteiros, namorados, correi
2. É chegada a hora de escrever e cantar

¹⁷ “Plangente violão a entoar canções/ Deslumbrante luar a pratear a rua/ Maviosas palavras a enlevar corações/ Brandos sons de estrelas, fluindo em borbotões/ Doce ilusão na noite triste e nua!// Fala de amor o pobre seresteiro/ Canta de dor o velho violão/ E a noite de Lua, noite de janeiro/ Brinda almas felizes com sono fagueiro/ Só não acalma meu triste coração// Ó noite fria que em meu peito agora vive/ Por que vens trazer a doce luz da Lua?/ Por que não levas o vazio que me oprime/ E envias a canção do amor que redime?/ Por que não vais, ó noite fria e crua?” (GIL, 2003, p. 45). Vale notar a disjunção entre a noite de lua em janeiro, mês de verão, e a noite fria que faz no coração do poeta.

3. Talvez as derradeiras noites de luar

[1ª estrofe]

4. Momento histórico
5. Simples resultado
6. Do desenvolvimento da ciência viva
7. Afirmção do homem
8. Normal, gradativa
9. Sobre o universo natural
10. Sei lá que mais

[2ª estrofe]

11. Ah, sim!
12. Os místicos também
13. Profetizando em tudo o fim do mundo
14. E em tudo o início dos tempos do além
15. Em cada consciência
16. Em todos os confins
17. Da nova guerra ouvem-se os clarins

[3ª estrofe]

18. Guerra diferente das tradicionais
19. Guerra de astronautas nos espaços siderais
20. E tudo isso em meio às discussões
21. Muitos palpites, mil opiniões
22. Um fato só já existe
23. Que ninguém pode negar
24. 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, já!

[4ª estrofe]

25. Lá se foi o homem
26. Conquistar os mundos
27. Lá se foi
28. Lá se foi buscando
29. A esperança que aqui já se foi
30. Nos jornais, manchetes, sensação
31. Reportagens, fotos, conclusão:
32. A Lua foi alcançada afinal
34. Muito bem
35. Confesso que estou contente também

[5ª estrofe]

36. A mim me resta disso tudo uma tristeza só
37. Talvez não tenha mais luar
38. Pra clarear minha canção
39. O que será do verso sem luar?
40. O que será do mar
41. Da flor, do violão?
42. Tenho pensado tanto, mas nem sei

[Glosa]

43. Poetas, seresteiros, namorados, correi
44. É chegada a hora de escrever e cantar
45. Talvez as derradeiras noites de luar (GIL, 2003, p. 70).

O tema dessa canção já foi associado a um poema de 1947 de Cassiano Ricardo (MIRANDA, 1994), mas a forma de “Lunik 9” destoa por completo do poder de condensação de “Serenata sintética”¹⁸. Seus 45 versos de métrica livre são cantados (com frequência entoados) ao acompanhamento de gêneros musicais distintos, se dividindo em um mote (retomado no fechamento) e outras cinco estrofes. O mote de “Lunik 9”, numa antiquada segunda pessoa do plural, introduz um chamado urgente a se escrever e cantar.

Os poetas que o eu cancional apressa não são profissionais, oficiais. Eles podem ser bissextos, apenas namorados e seresteiros. Essa gratuidade poética é que parece estar em vias de se tornar passado. O limbo se formaliza por um participio: “É chegada a hora”. Tanto essa expressão de caráter performativo, meio bíblica, quanto o imperativo “correi” combinam-se às frases do violino em um efeito que procura o sublime. Nessa atmosfera de simultâneas nostalgia e escatologia, a possível perda das noites enlustradas (o incomparável “lunar do sertão”) vem indeterminada no tempo, oscilando entre pretérito, presente e ainda hipotético futuro, a julgar pela nuance do terceiro verso: “*Talvez as derradeiras noites de luar*”.

O receio de que a escuridão assale de vez a Terra é solapado pelo automatismo da marcha militar que assume a música à primeira estrofe. Sentimos no corpo a correria, e a canção passa por leves oscilações de sentido. Nos versos quatro e cinco, uma incerteza: seria aquele um momento histórico ou um simples resultado da tecnologia, afinal? Dissipa-se brevemente a dúvida na medida em que a progressão das notas musicais na escala de Sol acompanha o progresso da ciência: “Afirmção do homem/ Normal, gradativa/ Sobre o universo natural”. E novamente a indefinição toma as rédeas, marcando o indício da primeira pessoa: “Sei lá que mais”.

A parte em marcha-rancho se inicia com uma interjeição de recuperação da linha de raciocínio: “Ah, sim!”. A afirmativa será acompanhada pela profecia do fim do mundo e pelo início de novos tempos. Dos versos doze a dezesseis, imagina-se uma nova civilização. As rimas nasais, a repetição da estrutura “em tudo”, “em tudo”, “em cada”, “em todos” e a marcação rítmica da marcha-rancho reforçam, paradoxalmente, o sentido único dessa história. O fim daquele mundo e o início de um tempo externo (do além) se dão ainda de maneira interna (em cada consciência), mesmo que ubíqua (em

¹⁸ “Rua/ torta// Lua/ morta// Tua/ porta” (RICARDO, 1957, p. 279 apud MIRANDA, 1994, p. 149).

todos os confins). A mistura de passado, presente e futuro convive com uma tentativa de conciliar a expansão com a interiorização. A *persona* cancional tenta ajustar com suas lentes desconfiadas uma série de tempos e espaços. E a sua confusão tem razão de ser, num mundo que mal tinha trocado as serestas pela radiodifusão e já começava a arremessar espaçonaves para além da atmosfera.

No hemisfério norte, a expansão geográfico-espacial fomentou na cultura *pop* um imaginário ficcional que aos poucos se relacionaria com os anseios *hippies*. Na eventualidade do encontro com o perigo e o abismo do céu, com o desconhecido, o extraterrestre, um outro radicalmente outro, quão contracultural não seria a atitude de encará-lo sem defesa e armas, mas sim com curiosidade, simpatia e mesmo desejo? Na França de 1962, os quadrinhos de Jean-Claude Forest criaram uma viajante espacial cujas relações com alienígenas eram atravessadas por erotismo. Trata-se da personagem Barbarella, que Roger Vadim levaria às salas de cinema em 1968. Desse mesmo ano serão o livro de Arthur C. Clarke e a versão cinematográfica de Stanley Kubrick, *2001*, cujo enredo aproxima a viagem espacial à expansão da consciência. Quando o ser humano consegue se aproximar do céu, até então observado à distância, utilizado como oráculo e ferramenta náutica, ele será traído pela tecnologia e levado pela física à metafísica. Antes desses conhecidos exemplos, o livro de Robert A. Heinlein, *Um estranho numa terra estranha* (1961), tinha inaugurado uma sequência de *bestsellers sci-fi* da década, concebendo um ser humano criado em Marte e socializado apenas entre marcianos, criaturas nada imperialistas. Trazido à Terra já adulto, esse protagonista inspiraria a curiosidade das personagens do romance, que se tornam suas seguidoras e com ele tensionam tradições patriarcais. Essa experimentação que se quer livre tampouco acontece pacificamente no universo romanesco, porém, pois as forças armadas norte-americanas reivindicam o humano-marciano como sua propriedade e o perseguem durante toda a narrativa.

Se mesmo nos centros do capitalismo, a ficção podia reinventar com algum pessimismo os avanços dos Estados nacionais pelo sistema solar, criticados às vezes como uma extensão do seu colonialismo, na periferia não seria diferente. Os receios seriam posteriormente revistos nas faixas *sci-fi* do LP de 1969 de Gil, mas o que existiria de positivo nesses novos tempos marcados pela exploração no espaço sideral encontrava limites na anunciada guerra de “Lunik 9”. A marcha-rancho retorna à marcha militar no verso dezessete, o *enjambement* desloca os versos circulares para o contexto bélico, e com os confins do espaço passam a rimar os clarins militares.

O medo do eu cancional quanto ao definitivo eclipse lunar se delineia na oposição entre guerra tradicional e guerra de astronautas, somando-se a essas imagens uma confusão que não é só dele. “Muitos palpites, mil opiniões” repercutirão na quarta estrofe, quando um novo espaço será referido: estamos no domínio dos “jornais, manchetes, sensação/ Reportagens, fotos, conclusão”. A profusão de substantivos evidencia o atordoamento com que o eu cancional encara as últimas notícias, que não lhe parecem exatamente fatos.

Dos versos 25 a 31, a jornada da humanidade pela galáxia está contada já no passado, acompanhando em retrospecto a ação para a qual se havia criado expectativa, com a contagem regressiva e a interjeição “já!”. Embora o artefato Lunik 9 não transportasse seres humanos, é o homem que o eu cancional vê lançado, o mesmo homem que acreditava se afirmar sobre o universo natural (v. 7-9) – deixando passar a observação de que quem estava viva mesmo era a ciência (v. 6), como Clark e Kubrick explorariam dois anos depois. Transformado em objeto, o homem busca agora no além-Terra o que não pode mais encontrar aqui: esperança.

O evento inspirador de “Lunik 9”, de fevereiro de 1966, foi o primeiro pouso intencional e bem-sucedido em outro corpo celeste de um artefato fabricado na Terra, uma sonda da União Soviética que possibilitou as primeiras imagens parciais de nosso planeta de um ponto de vista externo. Esse fato único, que é na canção de Gil o único fato (“*Um fato só já existe*”), o eu cancional apresenta acompanhado de uma tristeza, também só uma (“A mim me resta disso tudo *uma tristeza só*”). O paralelismo criado por essas duas marcadas solidões em uma canção profícua em substantivos coletivos e no plural sugere que o acontecimento está, desde logo, indissociável do sentimento. Quando o samba desacelera de novo para a marcha-rancho, o eu cancional parece pouco otimista. Seu contentamento não convence, à semelhança daquele “não estar triste” de “Meu luar, minhas canções”. Mas enquanto a lua e a música ainda serviam de consolo ao eu cancional daquela valsinha, são precisamente esses elementos líricos arquetípicos que perigam esvaecer no universo de “Lunik 9”.

A linha saudosista que percorre esses acontecimentos históricos faz pensar no estudo de Marcelo Ridenti sobre o caráter romântico das práticas artísticas no Brasil dos anos 1960. Ridenti estabeleceu sua noção a partir do conceito abrangente de romantismo de Michael Löwy e Robert Sayre (1995), para quem uma posição romântica se caracteriza por uma convicção melancólica sobre um presente que, por seu turno, se mostra carente e alienado de valores humanos essenciais. Trata-se de uma autocrítica da

modernidade, ou seja, “uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior” (RIDENTI, 2014, p. 11). Ridenti evoca, em seu estudo sobre a arte brasileira, faces de um romantismo revolucionário que pretendeu “buscar no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação ao mesmo tempo moderna e desalienada” (ibid., p. 43).

A suíte musical de 1967, impregnada de um receio melancólico quanto ao futuro da humanidade, faz sua defesa de valores e das formas provenientes de um passado lírico, moderno ou até anterior. Em uma crítica daquele ano, o jornalista Roberto Muggiati e o jornalista e sociólogo Muniz Sodré (1967, p. 119) perceberam essa característica comum a uma série de jovens cancionistas e exemplificaram com Gil: “A cultura de massa, planetária por vocação, incorpora inexoravelmente os folclores nacionais do mundo inteiro. Para os puristas, é um processo impiedoso. E os jovens compositores sensibilizam-se diante das mudanças. Como Gilberto Gil, em Lunik 9”. Sugere o termo “sensibilizam-se” que as prospecções do eu cancional a que podemos chamar românticas não se afinam exatamente com a acepção de romantismo revolucionário. Apesar de seu tom de alerta e da intuição de que o ultramoderno não vai solucionar, mas complicar a vida, “Lunik 9” tende a se conformar com as transformações do mundo, e não caminha rumo a desejos e projetos que já não estejam postos em seu horizonte.

A sua relação com o fim do mundo e da arte pode ser comparada à atitude melancólica do eu cancional de “Realejo” (de Chico Buarque, 1967), que, diante das mudanças do mercado, decide vender o órgão fora de moda: “Hoje em dia já não vejo/ Serventia em seu cantar/ Então eu vendo o realejo/ Quem vai levar”. A fingida indiferença de “Realejo” quanto ao fim das músicas a varejo, que subentende uma crítica a essa resignação, não se encontra, claro, na apaixonada voz de “Lunik 9”, que corre de um lado para o outro do palco, repercutindo as notícias e causando alarde. A suíte até vende seu realejo, mas não consegue vislumbrar como será o futuro sem ele, já que convoca os poetas a fazerem uma última vez o que sempre fizeram no tempo mitológico desse passado literário. Para evocar um raciocínio de Fredric Jameson sobre a alternativa que restava ao pós-moderno, “Lunik 9” oscila entre recriar o sublime e crer na “possibilidade de retorno ao moderno após sua dissolução em plena pós-modernidade” (2001, p. 88). Se o moderno no Brasil se estirava entre a roça e o elevador, o retorno de “Lunik 9” será igualmente cindido.

Como notou a pesquisadora Suelen Dias (2010), o tema de Gil refaz em alguma medida o horizonte de uma marchinha de carnaval gravada por Ângela Maria em 1960: “Todos eles estão errados/ A lua é dos namorados// Lua, ô lua/ Querem te passar pra trás/ Lua, ô lua/ Querem te roubar a paz/ Lua que no céu flutua/ Lua que nos dá luar/ Lua, ô lua/ Não deixa ninguém te pisar”. O mote de “Lunik 9” bem gostaria de nos transportar ao espaço nostálgico de uma pequena cidade enluarada e ao tempo das marchinhas, mas sua forma quase épica quer dar conta dos eventos. O pouso apenas temido na canção carnavalesca foi concretizado na de festival, e o artefato soviético lançado enviou ao passado qualquer garantia de paz noturna.

Em passos indecisos e carregando “uma tristeza só”, começamos a suspeitar da posição coadjuvante da lua na cidade luminosa. Essa passagem a segundo plano terá novas implicações quando ela for substituída pela insígnia da Esso, a iluminar os amantes metropolitanos no Brasil em “Paisagem útil”, canção do álbum tropicalista de Caetano Veloso. Vê-se pelo título que o sumiço da lua na grande cidade de automóveis voadores passa a ser paródia explícita com os temas da bossa nova. Como escreveu Viviana Bosi,

[...] não se consegue assegurar se o compositor está se vangloriando (como os futuristas) do fato de que a luz elétrica suplanta as estrelas, os automóveis substituem os anjos, o emblema da Esso brilha mais bonito que a lua [...] ou se os dois mundos (moderno, associado à cidade, e tradicional, associado ao amor e à natureza) convivem superpostos (2021, p. 96).

Haverá sobreposição ou então futurismo, mas não, como em “Lunik 9” (gravada por Gil meses antes), receio expresso quanto à sobrevivência da paz noturna, nessa metacanção que inverte os sinais da “Inútil paisagem” de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira.¹⁹ Em “Cérebro eletrônico”, que Gil comporia na prisão dois anos mais tarde, a máquina já teria se humanizado a ponto de quase tudo realizar. O cancionista vai manter a incompletude dessas caracterizações, é verdade, pois o computador não chora, não cogita a existência de Deus, não anda; o que avistaremos no céu é um objeto “semi-identificado”. Mas o “astronauta libertado” de Tom Zé e Rita Lee, que Gil também gravará, aceitou a vida ultrapassada pela imensa industrialização tecnológica e

¹⁹ Se o eu cancional cantado por Dick Farney (1964) passa o tempo se perguntando da serventia das tardes e das coisas do mundo, o fonograma de Caetano atravessa a canção-questão bossanovista com as perguntas de quem, na metrópole, não dispõe desse tempo: “Quem canta? Quem pensa na vida?”.

conformou-se com a oscilação do “Objeto sim, objeto não”, de Gil, interpretada por Gal Costa em 1969, quando o ser humano já tiver caminhado pela Lua.

Em “Lunik 9”, a mirada pessimista lançada tanto à modernização soviética quanto à condição humana impele a forma musical e as letras para uma perda passada – da esperança – e outra iminente – as talvez derradeiras noites –, símbolos de um passado que teima em fincar pé naquela modernização de viés apocalíptico. Gosto de vislumbrar nesse olhar cismado o desânimo com uma U.R.S.S. que tinha desiludido as esquerdas do mundo com o stalinismo e que agora queria se projetar internacionalmente por sua indústria bélica e aeronáutica, não pelas lutas dos espoliados do capitalismo...

O que podemos afirmar sem erro é que a corrida espacial incita uma outra corrida, convocada pelo eu cancional, entre poetas, seresteiros e namorados, para escrever essas últimas cantigas inocentes sob o luar. De maneira circular, o final retoma o início: “Poetas, seresteiros, namorados, correi”. Nessa repetição, existe todavia uma diferença, porque a tarefa de cantar a talvez última noite enlustrada agora já tinha sido cumprida pela própria obra que se encerrava. Assim, em seu esforço de articular diferentes gêneros musicais, a suíte simulava em si própria o clima de correria entre os cancionistas e poetas, competindo para escrever a tal última canção de amor.

Em retrospecto, Gilberto Gil se lembra dos bastidores dessa composição, confundindo-se curiosamente com seu personagem:

Recebi o impacto da notícia do pouso (suave, segundo as avaliações) do Lunik 9 na Lua com orgulho e ponderação: estávamos conquistando o espaço, mas onde isso ia dar? Não era só o cidadão que especulava, mas também o artista, com o senso da responsabilidade de ser locutor da sociedade junto à história. Eu tinha que falar no assunto por isso – e também pelo sentido de competição. *Havia uma disputa olímpica entre nós. ‘Provavelmente alguém vai fazer música sobre isso; deixa eu fazer logo a minha’, pensei* (2003, p. 70, grifos nossos).²⁰

Elis Regina gravou essa canção de Gil em um álbum de 1966, além de “Roda”, também sua, e duas canções de Caetano Veloso. Entrar para o repertório de Elis tinha um significado importante para ambos, pois eles eram, para o público daquele tempo, mais compositores que intérpretes. Desse ponto de vista, não é de todo descabida a

²⁰ “Lunik 9” obteve uma repercussão considerável. Não bastasse a gravação de Elis, ela foi cantarolada em francês pela atriz Isabella Campos no filme *Terre des hommes* (adaptação de Antoine de Saint-Exupéry), que inaugurou a televisão a cores na França em 1967. O filme foi também escolhido por esse país para ser apresentado na feira internacional de Montréal (BOARDMAN, 1967, p. 47).

provocação de que a corrida espacial de “Lunik 9” e a corrida dos poetas e seresteiros tivessem um referente na indústria fonográfica dos anos 1960.

É curioso comparar a canção de Gil, então frequente convidado do programa de Elis e Jair Rodrigues, com outra canção do mesmo ano, de Leno, gravada por Erasmo Carlos. Em “O disco voador”, o eu cancional está a caminho da casa do seu “broto”, quando avista no céu o óvni. A cidade entra em choque, os carros se acidentam, as mulheres desmaiam. Exasperado, o personagem consegue encontrar o seu amor. Para a sua surpresa, seus sogros não se desesperam com a notícia, mas ficam alegres. Sua namorada lhe explica “que ela era de Marte/ que agora ia voltar/ e só morou na Terra/ para poder descansar”. Os versos lembram o enredo do livro que comentamos acima, *Um estranho numa terra estranha*, num entusiasmo com a vida extraterrestre que antecipa os astronautas tropicalistas. Diferente do que esperava o seresteiro apocalíptico de “Lunik 9”, o roqueiro perdeu seu broto e ficou sozinho na Terra, mas nem por isso se entristeceu: “E hoje quando vejo/ no céu uma estrela brilhando/ eu sei que o meu brotinho/ está lá me esperando”.

Na composição de Gil, em que pese a tendência para leveza ou contentamento em algumas estrofes, ouve-se alguma sensibilidade para a contradição, na hesitação de quem canta, em uma estrutura poética mais coletiva e épica, sobre o que havia de mais avançado na civilização, na técnica e no domínio bélico, mas teme perder de vista certas formas habituais da sociedade e da lírica, que a cultura popular oral compartilhava com a cultura letrada. O eu cancional equilibrista pende, a cada minuto, para um ponto de vista diferente. A pergunta “O que será do mar/ da flor, do violão?” indaga, por certo, da viabilidade da linhagem das serestas. Mas, creio, o problema de “Lunik 9” não se limita apenas a um desejo purista, conforme poderíamos depreender do comentário antes citado de Sodr e e Muggiati. Assim como em “Serenata de teleco-teco”, há nessa metacanção de Gil uma inventividade metadiscursiva²¹, pois as letras comentam, com algum humor, a veia romântica da canção popular, inclusa a bossanovista, que a própria

²¹ Para além da metalinguagem que explicita o fazer cancional da obra em curso, o elemento metadiscursivo indica que se coloca em diálogo o campo discursivo. Ou seja, não só se referenciam nas letras os elementos da própria canção (versos, cantor/a, instrumentistas, melodia, harmonia, instrumentos, ritmo) como inclui-se uma visão sobre o campo cancional (citações a outros cancionistas, ideias fixas ou em debate no campo, pontos estruturantes do gênero). Subentendemos aqui a abordagem de Nelson Barros da Costa (2018), que diferenciou metacanção e canção metadiscursiva, informado pelos conceitos da análise do discurso, abrindo a possibilidade de pensar o procedimento metalinguístico de maneira mais ampla: não só nos desdobramentos autorreferenciais da obra, mas nas referências ao campo cancional.

geração de Gilberto Gil, a Moderna Música Popular Brasileira, se esforçava em deixar para trás (cf. KALILI, 1966).

Sobre “Lunik 9” e outras canções do período, escreveu a socióloga Daniela Vieira dos Santos:

Percebe-se entre os compositores da MPB certo desconforto com os caminhos da modernização no Brasil, ao mesmo tempo em que para o desenvolvimento da música popular brasileira, as conquistas da bossa nova e todo o projeto de modernização musical a ela associado eram bem vindas às suas criações (2014, p. 74).

A obra de Gil parece repousar nessa ambivalência. Por um lado, o horizonte de “Lunik 9” se preocupa com as formas artísticas que se inspiram no lirismo amoroso e lunar, e talvez com as formas sociais ligadas a ele. Por outro, a montagem de diferentes gêneros musicais em “Lunik 9” é expressão de uma linguagem que ultrapassa inclusive as “serenatas sintéticas” de João Gilberto. Tendo colocado para marchar os clarins e a Guerra Fria nos seus versos, e perguntando-se sobre o destino da canção de amor, Gil experimentava incorporar a guerra e a violência à sua estética.

Essa vontade foi de certa forma manifesta em uma entrevista que analisaremos no segundo capítulo, realizada no contexto de divulgação desse álbum *Louvação*. Na suíte espacial que ficou famosa na voz de Elis, a violência parecia estar menos na forma e na atitude que nos temas, mas veremos outro tipo de configuração em “Domingo no parque”, performada na televisão meses depois de lançado *Louvação*. Antes de chegarmos ao momento tropicalista, abordaremos porém outras metacanções que ajudam a delinear os *ethos* cancionistas nesses primeiros anos de atuação.

1.2 Samba de roda, noite de lua

Levantamos nas análises das letras de “Serenata de teleco-teco” e “Meu luar, minhas canções” a figuração da canção e do samba. A primeira faixa do lado B de seu CPD, “Vontade de amar”, que não analisamos, também era uma metacanção. A única faixa em que a canção não foi tematizada é “Maria Tristeza”, com que Gilberto Gil se afinava à tendência dita menos lírica da bossa nova, lançada por Carlos Lyra e Sérgio Ricardo em seus álbuns daquele ano de 1963, “auge das mobilizações em torno das Reformas de Base” do governo Goulart (NAPOLITANO, 2010b, p. 34).

Como se sua caracterização não bastasse para expressar o sofrimento das personagens da canção de Gil, seus nomes servem de confirmação, Maria Tristeza e

João Pobreza. As denominações remetem à canção de Carlos Lyra gravada no LP de estreia de João Gilberto, “Maria Ninguém”; ao passo que a estrutura da canção se assenta em um movimento entre passado e presente à maneira da “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas” (LYRA, 1963), pois canta-se o que Maria Tristeza e João Pobreza perderam: “Maria Tristeza/ Não tem mais o riso das flores da serra/ Não tem mais os olhos mais lindos da Terra/ Não tem mais o céu de ilusões pra sonhar// Maria Tristeza/ Não vê mais beleza nas coisas da vida/ Seu mundo de agora é um lar sem comida”.

Sem o otimismo que volta ao final da marchinha de Lyra, a estetização da penúria em Gil termina em desilusão: “João Pobreza/ Não tem mais coragem de ter esperança/ Quem vive ao seu lado é a triste lembrança/ Da mesa vazia da pobre Maria/ Querendo chorar”. Nessa caricatura, é possível ver as grossas pinceladas que buscam, sem muito logro, transplantar a tópica amorosa da bossa nova para o plano social. Os personagens tinham alegria, esperança, flores e riso, mas se veem famintos e desamparados em seu “mundo de agora”. Na única faixa do CPD em que a miséria integra a caracterização, portanto, o tema-canção saiu de cena. Em terceira pessoa, o eu cancional não se define compositor ou cantor, mas se mantém de fora, voz observadora. E embora tente se aproximar com empatia dos desejos e medos de Maria e João, sobra pouco de seu olhar além de pena: “João coitado, tão pobre, coitado”.

Dois anos depois, formado na Faculdade de Economia e Administração da Universidade Federal da Bahia e em vias de migrar para São Paulo para trabalhar na Gessy Lever, o jovem Gil combinaria essas duas tópicas importantes na canção popular-comercial do período, a própria canção e a pobreza, que andavam separadas naquele seu compacto duplo. “Eu vim da Bahia” foi gravada por Gal (ainda chamada Maria da Graça) e é exemplar de uma construção lírica enxuta característica dos sujeitos de maior parte do seu primeiro repertório. A faixa também anteciparia as tópicas ligadas à migração recorrentes no LP *Domingo*, de Gal Costa e Caetano Veloso (1967).

Antes de analisarmos “Eu vim da Bahia”, façamos uma parada por uma das interpretações de Gal em *Domingo* que continuaria um diálogo temático com a canção de Gil. Em “Maria Joana” (Sidney Miller), se bem que haja uma relação amorosa, essa instância e também a tópica da criação artística serão mediadas sobretudo por elementos materiais, ou, melhor dizendo, sua falta. Nesse sentido, apesar da presença de várias metacanções no álbum (“Avarandado”, “Onde nasci passa um rio”), o sujeito da canção de Sidney Miller inscreve em *Domingo* uma visão material da música e de suas possibilidades socioeconômicas que é única no LP.

1. Não faz feitiço quem não tem um terreiro
2. Nem batucada quem não tem um pandeiro
3. Não vive bem quem nunca teve dinheiro
4. Nem tem casa pra morar
5. Não cai na roda quem tem perna bamba
6. Não é de nada quem não é de samba
7. Não tem valor quem vive de muamba
8. Pra não ter que trabalhar

9. Eu vou procurar um jeito de não padecer
10. Porque eu não vou deixar a vida sem viver

11. Mas acontece que a Maria Joana
12. Acha que é pobre, mas nasceu pra bacana
13. Mora comigo, mesmo assim não me engana
14. Ela pensa em me deixar
15. Já decidiu que vai vencer na vida
16. Saiu de casa toda colorida
17. Levou dinheiro pra comprar comida
18. Mas não sei se vai voltar

19. Eu vou perguntar: Joana, o que aconteceu?
20. Dinheiro não faz você mais rica do que eu

Nos oito primeiros versos, a estrutura com o pronome relativo imprime impessoalidade às diferentes opiniões carregadas de negativas. Sem saber quem, entendemos que se recusa a ideia de viver sem trabalho e meter-se com muamba, ao mesmo tempo que no refrão se enuncia uma vontade de aproveitar a vida. A segunda parte dá continuidade a esse que é um dos motivos mais comuns ao samba, a difícil conciliação entre lazer e trabalho, vadiagem e casamento, samba e dinheiro.

O léxico ressoa o horizonte de “O X do problema”, de Noel Rosa (1936), gravada por Maria Bethânia em 1965. Um eu lírico feminino desfaz dos banquetes e da vida de rainha em Copacabana, fincando pé em suas origens: “Nasci no Estácio/ O samba é a corda e eu sou a caçamba/ E não acredito que haja muamba/ Que possa fazer gostar de você”. Noel observava, na década de 1930, que “Antes, a palavra samba tinha um único sinônimo: mulher. [...] Agora o malandro se preocupa no seu samba, quase tanto com o dinheiro como com a mulher” (ROSA, 1932 apud FENERICK, 2007, p. 17). Essas preocupações compartimentam também “Maria Joana”, já que a primeira parte se volta inteiramente às condições materiais, e a segunda mistura o dinheiro à mulher. O paradigma do “samba, a prontidão e outras bossas” (sendo prontidão outra gíria para dureza, pindaíba) se constrói em torno de Maria Joana, mas ela, ao contrário da personagem de “O X do problema”, pende para o polo que deseja vencer na vida.

O primeiro verso realiza ainda um deslocamento do “Feitiço da Vila”, letra de Noel e música de Vadico: “A Vila tem um feitiço sem farofa/ Sem vela e sem vintém/ Que nos faz bem” (gravado por João Petra de Barros e Orquestra Odeon em 1934). Essa composição de sucesso imediato participou da famosa rixa com Wilson Batista, e este, então menos conhecido que Noel, o desafiou sem tergiversar: “É conversa fiada/ dizerem que a Vila tem feitiço/ Eu fui lá para ver/ E não vi nada disso”.

Em “Feitiço”, Caetano Veloso e Jorge Mautner (2002) também dialogariam com os versos de Noel, aglutinando em sua metacrítica uma citação ao *single* “Festa”, na voz de Ivete Sangalo, sucesso do ano anterior. Cantariam eles: “Nosso samba/ tem feitiço/ tem farofa/ tem vela e tem vintém/ E tem também/ guitarra de rock’n’roll/ batuque de candomblé”. Se a composição de Noel ficou pouco a pouco conhecida por dissociar o samba das práticas religiosas e culturais negras que lhe deram forma, convertendo-o em um gênero musical autonomizado, Caetano colaborou neste século com a circulação de um julgamento bem mais incisivo, de que se tratava “basicamente de uma canção racista”. Bem no período em que assinava um manifesto contra a política afirmativa de cotas nas universidades, como sublinhou o músico e crítico Ênio Bernardes de Andrade (2023), Caetano explicava sua crítica entre aplausos e risos da plateia durante um show, gravado em vídeo em 2008, e publicado no seu blog *Obra em progresso* (A LETRA, 2009).²²

Suas declarações foram debatidas apaixonadamente por Carlos Sandroni (2012), pesquisador do samba que, no extremo oposto, defendeu o antirracismo de “Feitiço da Vila”. Recentemente, Andrade (2023) assumiu uma posição mais intermediária, revendo a querela em seu estudo comparativo sobre Noel Rosa e Caetano Veloso. Ele não procurou dissolver as tensões raciais existentes na composição de Noel e Vadico, mas destrinchou nela uma teia complexa de significações, a começar pelas características herdadas dos sambas de exaltação dos subúrbios cariocas (moda inaugurada por “Na Pavuna”), obras que frequentemente mencionavam o candomblé, de forma que o feitiço que se canta era também um mote do gênero conhecido pela audiência (ANDRADE,

²² Caetano observa que “‘Feitiço’ não se propõe como superação de ‘Feitiço da Vila’ assim como ‘Dom de iludir’ não é uma superação de ‘Pra que mentir’” (2008 apud ANDRADE, 2023, p. 170). Além disso, Andrade reparou na argumentação de Caetano um “alvo oculto: ‘a tradição crítica iniciada por Tinhorão’, que, na defesa de uma cultura autêntica, negava aos bossanovistas o ‘direito’ de fazer samba, uma vez que eram brancos de classe média – tal qual Noel Rosa, tal qual Caetano” (ibid., p. 172).

2023)²³. A questão é espinhosa e atual, tanto mais porque as religiões de matriz africana são até hoje perseguidas no Brasil. Mas vale uma reflexão sobre os limites do nosso lugar de plateia desse debate, simbolizado pelos prontos risos e aplausos a Caetano Veloso no vídeo citado, como se o simples ato de aplaudir (e rir sobre) a constatação do racismo nas letras de Noel Rosa nos redimisse de qualquer erro no contemporâneo, colocando-nos a salvo dos preconceitos sem dúvida enunciados nas letras.

Na metacanção de Sidney Miller, o canto de Gal já punha em perspectiva o samba de Noel na década de 1960: “Não faz feitiço quem não tem um terreiro”. No diálogo com o sambista, o comentário reverte o afastamento entre samba e culturas e religiões afro-brasileiras em uma metadiscursividade crítica. Além dessa citação, há outras ao “Samba da minha terra” de Dorival Caymmi e a uma série de canções de Almirante e do Bando de Tangarás, conforme notou Daniela Vieira dos Santos (2014).

O que se observa é que seu tema se desenvolve, de maneira ampla, sobre os motivos ligados à resistência ao trabalho e ao concomitante imperativo de se deixar a “malandragem”²⁴. A primeira parte da canção afirma o valor do trabalho formal em detrimento de quem vive de muamba. Esse procedimento de distinção é também tão antigo quanto o samba. Conforme observou Salloma Salomão sobre um dos primeiros sambas gravados, “Batuque na cozinha” de João da Baiana (1920), o eu cancional elucidava à polícia que ele não morava em casa de arrumação, dando “uma explicação que pudesse distingui-lo do ‘outro’, como quem quer retoricamente se desvencilhar deste universo, para fugir às suas degradações” (SILVA, 2000, p. 117).

Na segunda parte, porém, o mesmo eu cancional que desconsiderava o trabalho informal julga Maria Joana por um comportamento similar, no limite, ao seu próprio. Não tem *valor* quem vive de muamba, mas o dinheiro de Maria Joana, que – como o eu cancional? – já decidiu que vai vencer na vida, tampouco lhe confere *valor*. A voz de Gal interpreta então um entrave financeiro (SANTOS, D., 2014, p. 113), na convivência

²³ Sandroni e Andrade mostram que, afora do horizonte desse eu cancional de “Feitiço da Vila”, o horizonte de Noel se complexifica quando contemplamos a posterior “Palpite infeliz”. É preciso destacar que ambos os estudos mencionados são mais densos que nossa sumarização, por isso aconselho a leitura para um entendimento mais aprofundado da questão.

²⁴ Recorro de novo ao estudo de Sandroni sobre o desenvolvimento do samba carioca. O autor analisa a figuração da esquivança ao mundo do trabalho nas letras a partir de fins dos anos 1920, em especial de compositores próximos ao Estácio. Ele conclui que o tema aparece quase sempre nesses fonogramas (p. ex. Ismael Silva) na forma de uma afirmação conflituosa, pois a “vadiagem” compõe as vontades das vozes cancionais, mas acompanham-na a promessa ou a necessidade de deixá-la. Assim, “o samba-malandro era também um samba em conflito com a malandragem” (2012, p. 162).

conflituosa de uma primeira pessoa dividida entre contingências da vida urbana moderna e periférica com outra personagem que remete às versões femininas da malandragem, “as quais frequentam, em contrapartida, o samba lírico-amoroso – ali onde é o sujeito masculino que verte lágrimas, abandonado pela mulher ingrata, falsa e fria”, para emprestar a descrição de Cláudia Matos (2018, p. 28).

Podemos inferir uma polifonia naqueles oito primeiros versos, que além de organizarem uma série de citações, se parecem cada vez mais a frases feitas sobre quem pode sambar, cair na roda, e de que maneira deve proceder. Por vezes, esses “oito mandamentos” têm efeito dissonante. De um lado escutam-se as limitações em versos abundantes em negativas, sobre quem não pode sambar, e de outro, um provérbio caymmiano, “Não é de nada quem não é de samba”. Mas, se quem não samba não é de nada, tampouco a história se resolve se aquela/e que cai no samba se serve de certos meios para dispor de tempo e dinheiro para se divertir. Todos esses pontos de vista concorrentes não encontram no presente uma resolução, mas são apreciados por um eu cancional imerso nesse sufoco. A persona cindida se limita a achar uma saída evasiva no futuro, em nova frase melódica e andamento mais lento: “Eu vou procurar um jeito de não padecer/ Porque eu não vou deixar a vida sem viver”.

Esse grande X do problema, proveniente da disputa incessante entre o sobreviver e o real viver, eram fundamentais em “Eu vim da Bahia”, com a vital diferença de que ali tinham encontrado uma síntese.

Os primeiros compactos de Gal, Caetano e Tom Zé foram realizados pela RCA Victor em 1965 por exigência de Maria Bethânia à gravadora (BERG, 1969, p. 41), após a temporada do musical *Arena canta Bahia*²⁵. daquelas composições, “Eu vim da Bahia” é a única que os cancionistas regravam e que performaram em seus concertos com regularidade. Foi, aliás, o título escolhido para nomear um CD de 2002 compilando essa primeira fase do grupo baiano (COSTA et al., 2002). Lembremos seu texto:

1. Eu vim
2. Eu vim da Bahia cantar
3. Eu vim da Bahia contar
4. Tanta coisa bonita que tem
5. Na Bahia, que é meu lugar
6. Tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar
7. A Bahia que vive pra dizer

²⁵ O espetáculo, com roteiro e direção de Augusto Boal, aconteceu em São Paulo, no Teatro Brasileiro de Comédia, em setembro de 1965. Além de Gil, Gal, Caetano, Bethânia e Tom Zé, estava no elenco Piti. Na banda, Roberto Molim (bateria), Benê Danas (flauta) e Jards Macalé (violão).

8. Como é que se faz pra viver
9. Onde a gente não tem pra comer
10. Mas de fome não morre
11. Porque na Bahia tem mãe Iemanjá
12. Do outro lado o Senhor do Bonfim
13. Que ajuda o baiano a viver
14. Pra cantar, pra sambar pra valer
15. Pra morrer de alegria
16. Na festa de rua, no samba de roda
17. Na noite de lua, no canto do mar

18. Eu vim da Bahia
19. Mas eu volto pra lá
20. Eu vim da Bahia
21. Mas algum dia eu volto pra lá

Escutamos no segundo e no terceiro versos uma estrutura bastante comum na oralidade, em que a preposição de finalidade “para”, tão repetida em toda a letra, está implícita: “Eu vim da Bahia cantar/ Eu vim da Bahia contar”. Por isso resulta tão significativo o efeito de intenção ao final, quando se retoma o paradigma, mas a palavra antes omitida é dita: “Mas eu volto *pra lá*/ Eu vim da Bahia/ Mas algum dia eu volto *pra lá*”.

Gal canta os primores de seu lugar ao distanciar-se dele. É assim com uma série de sambas, dos quais se destacam “Baixa do sapateiro” de Ary Barroso, que Gal gravaria em 1977, e “Saudade da Bahia”, de Dorival Caymmi (1957), com versão de João Gilberto (1961).²⁶ No samba caymmiano, porém, não existe horizonte de volta, e o sujeito apenas pode exigir o direito de se mostrar triste longe de casa e ter alguém com quem possa confessar seus sentimentos nostálgicos. Com a diferença de que a saudade acomete esses migrantes do século XX dentro de sua pátria²⁷, a composição de Gil repisa a trilha do célebre poema de Gonçalves Dias, se estruturando no desejo de volta à terra natal como uma canção do *lá*.

José Guilherme Merquior observou que a quase ausência de qualificativos não era sinal de um juízo objetivo do eu lírico da “Canção do exílio”. Pelo contrário, esses

²⁶ O tema é muito profícuo no samba, e desde as primeiras canções gravadas se ouve o lamento na voz de baianos e filhos de baianos que migraram para o Sudeste, a exemplo de “Saudade da Bahia”, de Donga (1890-1974), por Vicente Paiva (1929).

²⁷ Ocorrem-me o verso do primeiro livro de Drummond, “E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria”, e a interpretação que faz dele Ivan Marques (2011) entre as figuras do descompasso da formação brasileira no poema “Explicação”. O verso lembra ao crítico literário o paradoxo da abertura de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (apud MARQUES, 2011, p. 97).

versos não têm adjetivos “precisamente porque *todo* o poema é qualificativo” (1965, p. 45). Assim como o poema romântico, o fonograma de 1965 é econômico nos adjetivos que singularizam seu lugar, mas o resultado é igualmente subjetivo. Mesmo os atributos naturais que todos nós (em tese) compartilhamos são acompanhados de pessoalidade: *meu* chão, *meu* céu, *meu* mar.

No quarto verso, o adjetivo é bastante abrangente: “tanta coisa bonita”. Mas nos versos dezesseis e dezessete, os adjuntos disfarçam sua caracterização com substantivos: “festa de rua”, “samba de roda”, “noite de lua” e “canto do mar”. Ao lado de mãe Iemanjá e Senhor do Bonfim, esses dois versos concentram portanto as qualidades da terra que são mais vividamente particularizadas, e ainda têm perfil melódico ascendente, na ponte para o refrão que conclui as letras. Da intensidade descritiva desses versos emerge um paradoxo: se havia festa, samba, seresta e canto na terra de origem, a qualidade do eu cancional que sai de sua terra *para cantar* só pode se distanciar daquelas formas musicais.

Poucos anos depois de seu primeiro CPD, Gilberto Gil produzia com maestria aquele tipo de samba duplo que já encontrávamos na “Serenata de teleco-teco”: um samba de que se fala, o da festa de rua, de roda, das festividades pagãs e religiosas, e um outro samba que se vocaliza, o de estúdio, rádio e vitrola, a voz de Gal à frente dos instrumentos, acompanhada no arranjo por comentários líricos da flauta e do violino. A metalinguagem constitui agora a maior qualidade do eu cancional, pois ele se define enquanto cantor – e migrante. Aqui não ouvimos o caminhante noturno que acompanhava de longe os romantismos incidentais de boteco, pois o personagem se distanciou ainda mais, o suficiente para recriar por completo um ambiente mitológico da festa de rua baiana, onde o mar canta com força sirênica, capaz de atrair o cancionista aos lugares mais remotos da memória.

A figura migrante e cantora se vê então compelida a deixar um cenário musical regional incipiente rumo às capitais de produção fonográfica. Em Salvador, lembremos, havia apenas uma gravadora, cuja especialidade ainda eram *jingles* e chamadas publicitárias; em Recife, a Rozenblit apenas começava com seus frevos para os carnavais e músicas para o São João (TELES, 2000). Assim o músico Marcus Vinícius resumiria ainda no início da década de 1970 a decisão imposta a seu ofício no Nordeste: “permanecer amador em sua terra ou vir tentar o profissionalismo nos grandes centros” (1972, p. 32).

De fato, nos discos de Caetano, Gil, Gal e Tom Zé de 1967 a 1969, escutaremos os temas da migração reiterados, às vezes em considerável chave melodramática, para um cancionista que tão rapidamente se ironizou. A sobreposição de temporalidades que o deslocamento causa será por si motor estético para o tropicalismo, que contrastará e comparará as experiências das pequenas e médias cidades de feição rural (ou decadente) da infância e das grandes cidades industriais da juventude. As lembranças da cidade natal se aliam inevitavelmente às da família, e por isso, observa a crítica literária Viviana Bosi, “Quantas canções ambíguas em que a mãe é referida assim como a terra natal...” (2021, p. 91). Bosi analisa várias letras de Torquato Neto dos anos 1960, como “Mamãe, coragem”, salientando nelas uma culpa cultural e geracional desse jovem olhar migrante, dividido entre a palhoça e a bossa. Um sentimento não resolvido “de recusa eivada de afeto”, na expressão da autora (ibid., p. 90).

Em “Eu vim da Bahia”, vetores similares disputam a consciência do eu cancional. As próprias entidades religiosas operam, em um nível profundo, como figuras familiares, na *mãe* Iemanjá e no “outro lado”, o *pai*, o Senhor do Bonfim. Essas forças também interviriam num certo *deus ex machina* que salvaria a canção de sua zona sombria. Mas é ao longe, quando são deixados para trás, que esses pais redentores ganham finalmente um sinal positivo na lembrança.

Move-se aí uma sensibilidade quanto ao impacto subjetivo, mas coletivo do caráter migratório interno que o país vivia naquelas décadas, e que Salvador vivia em particular. A cidade foi a capital brasileira com o menor crescimento populacional na primeira metade do século XX, uma vez que o fluxo massivo dos interiores e do Recôncavo baianos se direcionou ao Centro e ao Sul do Brasil (OLIVEIRA, 1987). O fonograma cantado por Gal não poderia ser mais representativo dessa intensa mobilidade do trabalho. E com quais imagens recria-se esse seu lugar que tem “tanta coisa bonita”?

É frutífero retomarmos a interpretação de Merquior da “Canção do exílio”. Para o crítico, a saudade ali precedia qualquer dado concreto, fundando o “primado do subjetivo” (1965, p. 43), de tal modo que o poema não deveria ser considerado uma evocação da pátria, senão sua “lembrança *transformada em obsessão*” (ibid., p. 44). É por isso que, para Merquior, os versos românticos representam tão bem a saudade brasileira, que consegue amar a pátria esquecendo suas misérias, com “um desprezo cego pela realidade objetiva do país” (1965, p. 50).

Na comparação com o samba de Gil, aqui topamos com matéria para a reflexão. Os atributos naturais avultam no fonograma, mas deles desponta a sina do país desigual: “onde a gente não tem pra comer”. O amor voluntarista de que fala Merquior sem dúvida se encontra em “Eu vim da Bahia”, mais ainda desafiado. Se a obra do poeta maranhense valorava o país natal por justamente *ter mais e melhores* estrelas, flores, vida e amores, a terra baiana se caracteriza por *não ter algo*, e não qualquer coisa, mas comida. O chão, afinal, parece não ser tão seu assim.

Em conformidade com as letras de Sidney Miller, as dificuldades relativas ao sustento se relacionam estreitamente ao tema-canção. O que sabemos é que o eu cancional teve de deixar a Bahia, e fica indeterminado se a fome é sua observação ou uma situação que o acomete, já que “a gente” pode ser tanto “nós” quanto “as pessoas”. Contudo, em sentido oposto ao da canção que Gal interpretaria em 1967, cujo eu cancional pretende buscar no futuro um meio de não padecer e de viver, com que espanto escutamos na canção de 1965 que essa falta já encontrou meios para ser suprida, e não no lugar para onde se migrou, mas de onde mesmo se partiu.

“Eu vim da Bahia” compartilha com “Canção do exílio” o sentimento profundamente lírico e subjetivo da terra de origem, acrescido de uma esperança transcendental. Ambas as obras apelam ao religioso por mediação da morte. De um lado, “Não permita Deus que eu morra/ sem que eu volte para lá”, de outro, a intervenção de Iemanjá e do Bonfim para evitar a morte de fome. Em menor ou maior grau, essas vozes líricas esperam retomar o estado harmônico e inicial das coisas. Mas não existe qualquer fome no horizonte do poeta maranhense. O seu pêndulo oscila entre lá e cá, enquanto a miséria impõe um terceiro vértice ao movimento da obra de Gil.

É vistosa a forma com que o tema da fome, levantado em tensão melódica, se resolve de imediato. Ocorre a lembrança dos temas do samba de rádio dos anos 1930, perfeitamente sintetizados por “Coisas nossas”, de Noel Rosa (1932): “Malandro que não bebe/ Que não come/ Que não abandona o samba/ Pois o samba mata a fome”. Percebemos todavia diferenças nessa resolução, pois se o samba mata a fome do malandro de Noel, sugerindo mesmo um estatuto de trabalho que essa ocupação começava a ter, a fome de Gil é mais abrangente (“a gente” sofre com ela) e também o é a sua solução, dispersa entre vários elementos religiosos, culturais e sociais baianos.

Assim como a migração, a fome não era um tema qualquer na Bahia daqueles anos. Para visualizar o alcance histórico do antagônico movimento da obra cantada por Gal, será proveitoso aludir aos estudos de Paul Singer (1976) e Francisco de Oliveira

(1987) sobre a Salvador do período. Baseando-se sobretudo em dados de pesquisas de 1961/62 da Fundação Getúlio Vargas, Singer concluiu um quadro de desnutrição massivo na Área Metropolitana de Salvador (AMS): 70% da população sofria então de déficit calórico, e 16,5%, de deficiência proteínica (1976, p. 7). Os dados da década de 1970, aliás, indicaram ao economista que essa situação tinha se agravado, na contramão do progressivo investimento da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), do processo de industrialização no estado, ou da conhecida exploração marítima da Petrobras (iniciada em meados dos anos 1950).

Oliveira e Singer atribuem então a origem desses problemas à abissal concentração de renda entre as décadas de 1950 e 1970 na cidade. Em seu estudo, Singer criticou as conhecidas propagandas midiáticas da ditadura civil-militar que culpavam a população pela inflação dos preços dos alimentos, e portanto atribuíam a fome a um comportamento de consumo. Em vez disso, o autor demonstrou que a adequação dos níveis de renda familiar era “o único meio de reduzir os angustiantes níveis de desnutrição que prevalecem na AMS” (1976, p. 7). A pesquisa complementar de Francisco de Oliveira concluiria que, apesar da massa de salários injetados pela Petrobras de modo crescente a cada ano (entre 1958 e 1969), da elevação da renda industrial no estado e de alguma ampliação do setor terciário, a exploração petrolífera se estruturou em um semi-enclave. Para além do jargão econômico, isso significava dizer que essa atividade concentrou “a renda em Salvador quase como em nenhuma outra parte do Brasil” (1987, p. 43).

Em 1961, Gilberto Gil gravou uma marchinha por encomenda de Jorge Santos: “Está jorrando petróleo/ Jorrando, jorrando noite e dia/ Está jorrando petróleo/ Das terras da nossa Bahia”. A composição do petroleiro Everaldo Guedes se concluía assim: “Nosso petróleo é ouro brasileiro/ Ele é o orgulho de um povo petroleiro”. Subtraída a ingênua empolgação do funcionário da Petrobras, a fortuita comparação entre exploração petrolífera e mineração não poderia ser mais certa. Como evidenciou o historiador Caio Prado Jr. sobre os ciclos econômicos da grande lavoura e da mineração, a economia voltada à exportação incentivada no Brasil “atividades que se desenvolvem à margem das necessidades próprias da sociedade brasileira”, em função das quais a oligarquia organiza e mantém a exploração (2011, p. 177). Se a extração do ouro era a coroa, a cara da moeda era a miséria social e a violência na ordem escravocrata. De modo análogo, o “povo petroleiro” equivalia no século XX a não mais que “uma gota d’água no imenso oceano do desemprego” e da fome na Bahia, ainda nas palavras de

Oliveira (1987, p. 64).²⁸ Por outro lado, uma aparente harmonia da estrutura de agregados baiana encobre uma sociedade de expropriados que, sem emprego regular, têm de viver “às custas dos banquetes da oligarquia, que por sua vez se alimenta do excedente produzido no cacau, no tabaco” (ibid.). Segue Oliveira:

É dessas raízes, e sobre elas, que se prepara o discurso da ‘baianidade’, que serão mote e glosa nos tempos de depois, da industrialização, e também dos ‘novos baianos’, da Amaralina, do acarajé para os turistas, e da fusão subordinada do grande capital bancário local com as burguesias importadas do Centro-Sul, do exterior, unidas sob a força de coesão do nacionalismo petroleiro, depois petroquímico, abençoada pelo Estado (1987, p. 39).

Bem mais complexa que o amor declarado do povo petroleiro, “Eu vim da Bahia” é consumida por contradição. Seus versos dão a ver uma volúvel baianidade, que ora estende, ora puxa o tapete da sobrevivência. O valor positivo que se pode deduzir do samba de roda, do canto do mar, da festa de rua não deixa de ser maculado pelo rápido comentário da fome, assim como pela decisão do eu cancional de deixar a sua terra.

Nos versos de Gil, surgem em seguida outros agentes do domínio do simbólico que sustentam a vida. Nessa Bahia idílica, a fome é primeiro driblada por Iemanjá, a um só tempo mãe dos orixás e garantia de boas pescas. Depois, uma fome menos literal se resolve com Jesus Cristo, na forma do Senhor do Bonfim, que “ajuda o baiano a viver/ Pra cantar, pra sambar pra valer/ Pra morrer de alegria”. O Bonfim e a religiosidade de matriz africana são acessados pelo samba coletivo e simultaneamente viabilizam esse samba. “Só vai no Bonfim quem tem”, tinham cantado Dorival Caymmi e Carmen Miranda (1939). Na composição de Gil, ao Bonfim não se levam os balangandãs, o rosário de ouro e “uma bolota assim”, mas o Bonfim é quem provém, inclusive samba. Evidencia-se portanto o feitio de oração de “Eu vim da Bahia”, e a tal gente que se alimenta sem que haja o que comer ecoa um estribilho cantado em rodas de capoeira e em pontos de gira de baiano: “Oi, na Bahia corre água sem chover”.

A religiosidade popular, tão presente em toda a obra de Gil, aparece em outras canções suas já dessa época, como “Yemanjá”, parceria com letras do ator Othon Bastos que concorreu ao 4º Festival da Balança, em outubro de 1965 em São Paulo

²⁸ Aqui fazemos um grande salto, motivado pela inocente e feliz analogia entre ouro e petróleo cantada por Gil, mas há diferenças substanciais nos ciclos econômicos a que nos referimos. Graças à mobilização civil e de militantes baianos do PC como Fernando Sant’Anna (tio de Tom Zé), a exploração petrolífera foi estatizada por Vargas e parte dela foi revertida em investimentos educacionais na Bahia. A fundação da UFBA demonstra essa singular relação da modernização universitária com o nacional-desenvolvimentismo, através dessa hoje chamada *commodity* (cf. RISÉRIO, 1995).

(FERREIRA, 2002, p. 7). Na canção de mistério caymmiano, a mulher espera na praia sem saber se Mané voltará da pesca. Passada a tensão, vem a boa nova, conseguida com graça divina: “Lá vem a jangada chegando do mar/ Trouxe pouca pesca, mas Mané voltou/ Salve Nossa Senhora, salve Nosso Senhor”. A composição de Gil durante esses primeiros anos entre São Paulo e Rio de Janeiro será tão enfática nesses eixos temáticos que, às vésperas do famoso III Festival de Música Popular Brasileira, um jornalista tomaria nota da presença da palavra “jangadeiro” no título de 110 canções concorrentes e remeteria esse acontecimento ao “rumo traçado por Gilberto Gil e Geraldo Vandré, explorando o folclore nordestino” (NUNES, 1967, p. 122).

Nem sempre, porém, os elementos religiosos tiveram papéis apaziguadores em sua poética. Em 1965, justo quando Gal lançava “Eu vim da Bahia” pela RCA Victor, o compositor gravava no seu primeiro compacto lançado no Sudeste duas canções suas do espetáculo *Arena canta Bahia*, “Roda” e “Procissão”. Essa última alude às condições indignas do campo, criticando com vigor a função da Igreja na manutenção das desigualdades. O dedo na ferida da ordem social nordestina recebeu elogios de ninguém menos que Luiz Gonzaga. Em entrevista de abril de 1968, Gil contaria orgulhoso a Augusto de Campos que o Rei do Baião tinha lhe confessado que gostaria de ter feito algo na linha de “Procissão”, mas que aquele tipo de denúncia era impossível em seu tempo e espaço, visto que os coronéis, a Igreja católica e os fazendeiros eram seus chefes e seu sustento (in CAMPOS, 1974, p. 192).

Além de sair em compacto, “Procissão” (Gilberto Gil/Edy Star²⁹) seria regravada nos álbuns de 1967 e 1968. É interessante reparar que ela teve três gravações diferentes em um intervalo de quatro anos, sendo ainda retomada no álbum *Ao vivo em Montreux* (1978), quando Gil revisitaria sua obra no festival de jazz na Suíça. O retorno de “Procissão” no álbum de 1968 pode bem ter sido incentivado pelos elogios de Luiz Gonzaga, de quem o jovem cancionista era grande admirador (o acordeão foi seu primeiro instrumento graças a essa influência). Quais tenham sido as razões de sua insistência em “Procissão”, ela nos leva a considerar certas continuidades de interesses entre sua obra inicial e a fase tropicalista.

²⁹ A coautoria de Edy Star aparece já nos créditos do filme que comentaremos adiante, *Roda e outras histórias*, de Sérgio Muniz. Mais recentemente Gilberto Gil reconheceu a coautoria, tendo Edy Star afirmado ser autor de “50% da letra” (in BERGAMO, 2010, s. p.). Agradeço a Daniel Zeppo por me lembrar disso.

A primeira versão de “Procissão” (gravações de 1965 e 1967) se abre e se encerra com a citação de uma prece popular entoada por um coro: “Meu divino São José/ Aqui estou em vossos pés/ Dai-nos chuva com abundância/ Meu Jesus de Nazaré”. No entremeio, as letras cantadas pelo solista são atravessadas por questionamentos sobre a postura populista de certos religiosos e seu cristianismo: “Eu também tô do lado de Jesus/ Só que acho que ele se esqueceu/ De dizer que na terra a gente tem/ De arranjar um jeitinho pra viver”.

Como se nota pelo uso da palavra “também”, aqui faz-se uma simulação de interlocução, reforçada pelo imperativo empregado em “*Olha lá* vai passando a procissão/ Se arrastando que nem cobra pelo chão”. Quem reconhece esse dêitico é Luiz Tatit (1986), ao ressaltar a figurativização de “Procissão”, isto é, a presentificação das descrições e da ação, que parecem acontecer no tempo da própria canção. Em função da escolha lexical, do canto beirando a fala e dos cânticos religiosos que emolduram a composição, tudo se constrói como se a voz cancional e nós ouvintes estivéssemos questionando a procissão e seus pressupostos, mas acompanhando o cortejo; criticando os apanágios católicos *de dentro* de seu universo.

O procedimento lembra aquele de “Romaria”, poema do primeiro livro de Drummond (1930), cujo eu lírico também acompanha os romeiros. Uma terceira pessoa descreve os fiéis: “No alto do morro chega a procissão./ Um leproso de opa empunha o estandarte./ As coxas das romeiras brincam no vento./ Os homens cantam, cantam sem parar” (2009, p. 48). Essa voz se desliza todavia para outras em primeira pessoa, se misturando a elas: “Senhor, meu amo, dai-me dinheiro,/ muito dinheiro para eu comprar/ aquilo que é caro mas é gostoso/ e na minha terra ninguém não possui” (ibid., p. 49). Uma última consciência é acessada pelo poeta: “Jesus já cansado de tanto pedido/ dorme sonhando com outra humanidade” (ibid.). O desfecho conversaria bem com “Procissão” e seu horizonte inconformado com o que “aqui na Terra” se faz com as palavras de Jesus, transformado em personagem prosaico no poema e na canção.

Na segunda e mais conhecida versão de “Procissão” (o terceiro fonograma, de 1968), as preces corais são substituídas por solos de guitarra, e “badabadabas” são acrescentados pelo vocal de Rita Lee. Essas mutações no arranjo exemplificariam sem dúvida a hipótese de Flora Süssekind sobre o coro na canção do período. Para a autora, em oposição à “homogeneidade coral” da canção de protesto, o coro do tropicalismo “inclui e expõe ‘contrários’. O operador fundamental dos modos corais do grupo da Tropicália é, portanto, a simultaneização” (2007, p. 49). Admitindo-se aqui uma obra

em progresso “Procissão 65-68”, a troca da prece em coro pelo *backing vocal* opera notavelmente *na forma* esses contrários, na medida em que o universo rural e tradicional da ladainha se choca contra o urbano e moderno do rock.

O processo se complexifica no caso estudado, pois a oração das vozes corais, na primeira versão, *tecia comentários contrários* às críticas do eu lírico, e assim fazendo, propunha uma opção paralela à do solista, portanto de conluio com as estruturas arcaicas da Igreja. A inclusão de guitarra e “badabadabas” espacializa o distanciamento desejado daquele universo tradicional semi-rural, mas agora em harmonia com a voz cancional, afastando o indivíduo daquela comunidade em procissão e evitando os efeitos conciliadores que a ladainha formalizava no arranjo da versão anterior. Assim, na segunda versão, os dêiticos que nos ambientavam no cortejo agora nos distanciam dele. No imperativo “olha lá”, o advérbio adquire uma perspectiva do horizonte comentado, suscitando uma separação definitiva dos fiéis que passam ao longe.

Ao recortar e colar, jogar com as formas de sua própria canção (à altura de seu álbum tropicalista já bem conhecida pelo público), não restam dúvidas de que o que Gil produz é uma nova versão. O jornalista Hugo Dupin, que esperava alguma continuidade do estilo de *Louvação*, comentou à época do lançamento do álbum de 1968: “Quem ainda gostar de ‘Procissão’ não escute o disco, pois a composição da fase ‘limpa’ e ‘santa’ de Gilberto Gil vestiu roupagem nova ao ritmo de iê-iê-iê” (1968, p. 3). Em uma crítica ainda mais severa, intitulada “Procissão ou enterro?”, o sambista Haroldo Costa (1968, p. 2) diria que “Domingo no parque” fazia inovações na medida, mas que “Procissão 68” era “pura apelação. Descaracterizou a composição, tirou-lhe a beleza despojada de artificios”, e significou o “enterro de um talento”.

A julgar por essas reações, talvez fosse mesmo necessária a autoparódia, a desvirtuação de um sucesso anterior, para que uma nova fase de sua dicção se reconhecesse. Além do coro que dá lugar ao *backing vocal*, a guitarra é outro aspecto relevante para uma interpretação desses efeitos de “Procissão 68” que deslocam a temporalidade do rito tradicional. Nesse arranjo e no de “Coragem pra suportar” (canção que comentaremos a seguir e que também recebeu nova versão em 1968), a guitarra se converteria em verdadeiro *ready made*, à maneira de uma posterior elaboração de Tom Zé sobre o período tropicalista: “[...] é interessante o papel que a guitarra elétrica desempenhou: um *ready-made* constantemente presente, despudorado e provocador, e ao mesmo tempo um lápis de grifar que ressaltou e fez emergir as mais sutis nuances diferenciais” (2011, p. 58).

Esse circunstancial *ready made* pôde se produzir no Brasil da década de 1960 por uma série de fatores. Os debates e os rumos do campo cancional, a economia internacional das gravadoras, o aprofundamento das crises ideológicas ligadas à Guerra Fria e o alinhamento da ditadura militar brasileira à política externa norte-americana tiveram parte na impressão (não generalizada) de que a guitarra e os instrumentos elétricos eram *o outro*, as nuances diferenciais de que fala Tom Zé. De uma perspectiva geopolítica, havia uma relação entre centro e região colocada na recepção dessa sonoridade, pois naquele ponto da história, o que se produzia no centro da indústria fonográfica ainda não era, mas passaria logo a ser visto como universal, enquanto aquilo produzido na sua periferia assumiria pouco a pouco a aura do regional.

À medida que a guitarra e os badabadabas deixam de ser um disparador da diferença nas sonoridades produzidas no Brasil, será inevitável o esquecimento desse contraste. Talvez por isso o arranjo de “Procissão 68” não nos choque tanto hoje, educados que somos num cenário musical tão eletrônico que a própria sonoridade da guitarra se tornou antiga. A cada geração, nós provamos, como consumidores, não ter tanta memória quanto o tropicalismo... Assim como o memorioso Funes, personagem com que Jorge Luis Borges (2017) amaldiçoou a incapacidade de esquecer, o choque do tropicalismo se caracterizou pela lembrança de todos os contrastes. Seu procedimento de acúmulo, seu “imaginário hiperbólico”, sua “estética do excesso”, nos termos do crítico literário Júlio Diniz (2011, p. 3), se baseavam em uma afiada memória cancional, sincrônica e diacrônica, capaz de grifar cada uma das diferenças no campo cancional enquanto elas existiam. O narrador do conto de Borges suspeita que Funes era um excelente colecionador, mas não seria capaz de pensar, pois pensar é esquecer, generalizar, abstrair. O salto acontece quando o arquétipo enciclopédico de Funes se transforma no do *bricoleur*: a extrema memória e o eterno sublinhar da diferença, no cancionário dos tropicalistas, se tornam seu pensamento. E se Luiz Tatit (2004, p. 238) considera haver uma fase nas carreiras desses compositores a que chama de tropicalismo intenso (os anos 1960) e outra, de tropicalismo extenso (a partir dos 1970), é porque um *ready made* não pode ser um *ready made* para sempre.

Postas as singularidades das versões de “Procissão”, podemos mesmo assim observar que Gil não abandona seus mergulhos na cultura religiosa popular em 1968. Não é pouco significativo que “Procissão”, e não “Eu vim da Bahia”, por exemplo, tenha ganhado uma versão iê-iê-iê. Com o lápis das distorções das guitarras, Gil grifou

as contradições culturais da religião popular que já fundamentavam a primeira “Procissão”, enquanto a contradição de “Eu vim da Bahia” vem sem conflitos³⁰.

Além de evidenciar o vazio do discurso religioso, “Procissão 68” trabalha esteticamente a distância entre centro e região, que o compositor acabou por aproximar em seu arranjo rock.³¹ O procedimento é relevante também em “*Miserere nobis*” (Capinan/Gil, 1968). O canto litúrgico tinha sido usado por Caetano Veloso para as últimas cenas de *Proezas de Satanás na Vila de Leva e Traz* (Paulo Gil Soares, 1967). Com um sentido redentor, a trilha sonora acompanha o desfecho narrativo, quando são reveladas ao espectador as reais misérias sob as ilusões que encobriam um vilarejo tomado pelo Diabo, numa alegoria do fetichismo da mercadoria no capitalismo, para além do bolo nunca repartido do nacional-desenvolvimentismo. Caetano entoava:

Miserere nobis
*Agnus dei qui tollis peccata mundi*³²

Perdoai nossa miséria
Os nossos olhos sem luz
O nosso choro sem lágrimas
Nossa falta de cruz
Nossa dor imensa
Paz não encontrada
Fé sem ter a crença de uma nova madrugada

Perdoai o nosso erro, a nossa falta de amor
O funeral sem enterro da nossa miséria
Senhor
(PROEZAS, 1967).

No disco tropicalista, a obra de Gil e Capinan deglutirá o latim e o canto litúrgico ao som de canhões, como observou Ruy Castro (1968), mostrando a toalha da mesa “Molhada de vinho e manchada de sangue” e soletrando a palavra “fuzil”. Essa outra autoparódia nos serve para olhar a ação tropicalista com certo recuo. Muitas vezes nas últimas décadas, Caetano Veloso formulou, sobre a atitude iconoclasta de seu grupo, variações desta ideia: “Nós queríamos trazer a tudo que dissesse respeito à música popular a luz da perda da inocência e, para isso, fizemos muitas caretas e usamos muitas máscaras” (2005, p. 49). Por essa razão, segundo ele, é que seus colegas

³⁰ Subentendemos aqui a expressão de Walter Garcia sobre a obra de João Gilberto (1999).

³¹ Como abordei antes (GONÇALVES, 2018), vale perceber que a música de Gil, Caetano e Gal se transmuta, com o passar das décadas, da região (“os baianos”) para o centro nacional, às vezes não mais considerados músicos nordestinos (cf. NAPOLITANO, 2010c). Sua produção resta periférica e regional apenas no norte global, onde é encontrada em lojas de discos com o selo *world music*.

³² Tende piedade de nós/ Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo.

de profissão apareceram tanto em citações nas colagens tropicalistas (ibid. p. 48-49). Essas falas posteriores tendem a ambientar a metalinguagem tropicalista no cenário imaginário em que apenas a estética inocente dos/as cantores/as de protesto teria sido satirizada. Os casos de “Miserere nobis”, “Procissão” e “Coragem pra suportar” o contradizem, pois as próprias obras de Gil e Caetano desses primeiros anos viraram matéria para inversão.

Em níveis diferentes, o eu cancional das duas versões de “Procissão” criticava o discurso religioso, no lugar de exaltá-lo (GRIMM, 2012, p. 55). Ao estendermos a escuta para o campo cancional do período, não passará despercebida uma atitude desenganada quanto à religião, que deixa de corresponder à esperança, passando ao engodo. É o caso de diversos fonogramas da década de 1960, a exemplo da composição de Edu Lobo cantada por Nara Leão no *Show Opinião*, “Borandá” (1965). Também poderíamos citar uma das primeiras canções editadas de Tom Zé, “São Benedito” (1965), “uma combinação de cantiga de roda, composição de vanguarda e cordel”, segundo observou Bernardo Oliveira (2014, p. 52). Na história de Tom Zé, o santo se revela mefistofélico, responsável por tragédias que acometem uma fantástica Iará, em papel análogo ao do Satanás disfarçado do longa-metragem de Paulo Gil Soares.

Essa faceta de “Procissão” é privilegiada no curta-metragem *Roda e outras histórias*, de Sérgio Muniz (1965)³³, que assina o roteiro com Geraldo Sarno. O filme se abre com o letrero: “cinema de cordel apresenta/ roda & outras estórias”. A edição emula de fato o gênero do cordel, já que as imagens servem de ilustração para as canções de Gilberto Gil, “Procissão”, “Coragem pra suportar”, “Eu tenho que voltar” (“Retirante” em seu livro de letras), “Seu moço” (“Me diga, moço”) e “Roda”. As cinco foram compostas em 1964, e interessam-nos em particular porque muitos de seus versos são ressignificados em “Eu vim da Bahia”, de 1965.

O ponto de partida do curta é dado pelo personagem que, colocando-se ao lado de Jesus, faz ressalvas sobre os limites da religião católica. Enquanto Gil canta e toca ao violão “Procissão” (não há coro), a montagem intercala cenas externas com filmagens de esculturas de barro e uma xilogravura. Nessa última as figuras de um cortejo

³³ Ridenti (2014, p. 81-82) explica que a atuação do cineasta Sérgio Muniz nos anos do curta analisado aqui (citado por Ridenti) se ligava ao fotógrafo e empresário Thomaz Farkas, produtor de vários curtas de Muniz, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, entre outros – realizadores provenientes de vários estados, mas então situados em São Paulo. O curta *Roda* está disponível no site online de Farkas, e as imagens que reproduziremos a seguir foram cedidas pelos responsáveis por sua obra.

funcionam como comentários diretos aos versos. Certas representações são literais, como aquela em que “os homens escutando tiram o chapéu” (Figura 3). Outras imagens extrapolam o literal e fornecem uma certa interpretação da canção. Os versos “Que na terra a gente tem/ de arranjar um jeitinho pra viver” fazem um chamado para a festa, uma vez que a gravura os ilustra com homens e mulheres dançando e tocando (Figura 4). Esse jeitinho para viver, assim afinado pelo curta de Sérgio Muniz à festa popular, também se escuta em “Eu vim da Bahia”.

A câmera evidencia uma pequena escultura de barro de um homem exaltado falando ao microfone, com a trilha sonora ao verso “Muita gente se arvora a ser Deus”. Gil continua, cantando ao violão “E promete tanta coisa pro sertão/ Que vai dar um vestido pra Maria/ E promete um roçado pro João// Entra ano, sai ano e nada vem/ Meu sertão continua a deus-dará”. E na tela, vemos cenas externas (documentais?) numa praça, em frente a um edifício (uma paróquia?), enfocando uma multidão enfileirada com latas na mão, pedindo esmolas a uma mulher impaciente, na janela de uma sala repleta de imagens sagradas (Figura 5 e Figura 6).

O maior acréscimo de sentido à canção parece ser o de um personagem da xilogravura filmado algumas vezes de passagem, sem que a câmera pause nele, e que é evidenciado em cortes bruscos quando a voz cancional decide: “Mas se existe um Jesus no firmamento/ cá na Terra isso tem que se acabar”. O personagem, única figura robusta em uma multidão de magros e famintos, é um militar (Figura 7).

Figura 3 - Os homens escutando tiram o chapéu



Fonte: RODA, 1965. A reprodução das imagens do curta-metragem nesta tese foi cortesia do Canal Thomaz Farkas.

Figura 4 - A gente tem de arranjar um jeitinho pra viver



Fonte: RODA, 1965.

Figura 5 - E promete tanta coisa pro sertão



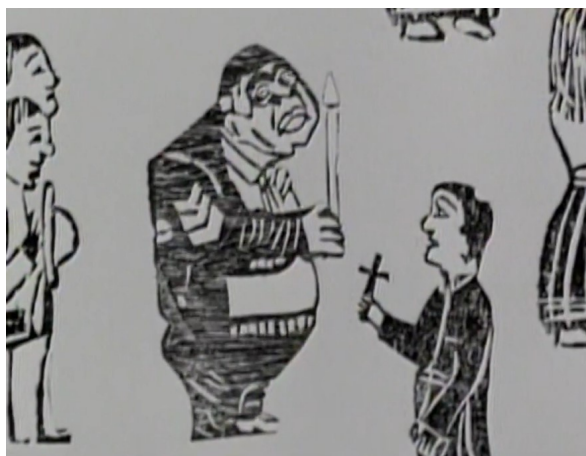
Fonte: RODA, 1965.

Figura 6 - Que vai dar um vestido pra Maria



Fonte: RODA, 1965.

Figura 7 - Cá na Terra isso tem que se acabar



Fonte: RODA, 1965.

No verso repetido ao final, “Esperando o que Jesus prometeu”, as ilustrações e esculturas são substituídas por tomadas em plano aberto no sertão, lembrando o roçado prometido, com pássaros voando livres e ares de terra edênica. A seguir começa uma primeira versão de “Coragem pra suportar”, salvo engano inédita em disco, consideravelmente diferente da versão tropicalista de 1968, que arranja a composição ao modo das trilhas de velho oeste americano. O curta nos oferece dela uma interpretação bastante precisa sobre as relações de força no campo. Enquanto escutamos “Lá no sertão quem tem/ Coragem pra suportar/ Tem que viver pra ter/ Coragem pra suportar/ E somente plantar/ E somente colher/ Coragem pra suportar”, a câmera mostra em planos alternados cavalos, vacas e vaqueiros. Em seguida, Lampião, Maria Bonita e outros cangaceiros aparecem ao som de: “E mesmo quem não tem/ Coragem pra suportar/ Tem que arranjar também/ Coragem pra suportar”. No cordel cinematográfico de Muniz, quem não pode suportar a vida no sertão deve migrar ou então lutar. O que se segue, porém, são tomadas de retirantes chegando à cidade grande com suas malas a tiracolo, restando implícita a inviabilidade da luta.

O embate entre as vias da migração e da insubordinação voltaria em “Eu tenho que voltar” e “Seu moço”, as próximas composições do curta. Inéditas em disco, elas contêm ideias e rimas desenvolvidas de outras formas em “Eu vim da Bahia”. Escutamos “Eu tenho que voltar” enquanto na tela projetam-se arranha-céus em construção, e despontam entre os andaimes homens trabalhando na construção civil:

Eu tenho que voltar
 Eu tenho que voltar
 Pra ver se existe ainda
 A esperança ainda
 Que eu deixei por lá [...]

Tanta esperança deram
 Pro povo triste do meu sertão
 Foi tanta oração
 Foi tanta procissão
 Foi tanta gente pra dizer
 Que dava de comer
 Pro meu sertão
 Mas eu não creio não
 Mas eu não creio não
 Do jeito que anda a vida
 A esperança ainda de lutar se vê
 Pro homem não morrer
 Meu homem do sertão

Além da vontade do migrante de retornar à terra natal, chama atenção o eco desses versos naqueles de “Eu vim da Bahia”. Aqui, porém, a incredulidade quanto às promessas e procissões exigem a esperança de lutar. A insurreição social que se espera para mudar a vida do homem do sertão dá outra conotação à tentativa de não morrer, e os recursos religiosos de oração e procissão são descartados pelo eu cancional.

O autor de “Eu vim da Bahia” encadeia os seguintes versos no curta-metragem: “Seu moço, venha me dizer/ Como é que eu faço pra não morrer/ Se eu morrer de fome/ Deixo com fome meus filho [sic] pra morrer”. Enquanto isso, Sérgio Muniz põe em sequência cenas urbanas de saídas de colégio, famílias sentadas em parques e pessoas em aparente situação de rua.

O verso “como é que eu faço pra não morrer?”, tão próximo ao de “Eu vim da Bahia”, aparece em uma estrutura bem diversa, numa simulação de comunicação com uma segunda pessoa. A primeira pessoa a consulta sobre o que fazer (para ecoar Lênin), se direcionando a ela em reverência, num marcador também de classe (*seu* moço). O contraste com a obra cantada por Gal se amplia no fato de que a pergunta colocada pelo eu lírico é respondida pela seguinte conclusão, ilustrada por xilogravuras de cangaceiros empunhando armas, cenas de tanques de guerra e um Lampião contente mostrando à câmera um facão: “Seu moço venha me dizer/ Como é que eu faço pra terminar/ Com esse castigo/ Diga que eu brigo/ Diga que eu vou lutar”.

“Roda” (música de Gil, letras de João Augusto) conclui o curta. Agora o mesmo sintagma toma o lugar de antípoda do eu lírico, seu explorador: “Seu moço, tenha cuidado/ Com a sua exploração/ Senão lhe dou de presente/ A sua cova no chão”. Reforçando visualmente o desejo da luta, em contraposição à transformação massiva de migrantes em um expropriado exército de reserva para a mão de obra, o curta-metragem de Muniz adensa o sentido engajado dessas canções de Gil.

A obra a que Gal deu vida reutiliza muitas dessas rimas e ideias. A imagem da colcha de retalhos do cancionero popular se torna mais uma vez emblemática, pois seus próprios versos são recosturados em novas unidades. Mas, em melodia sinuosa e inusitada, “Eu vim da Bahia” evoca a cultura popular e sagrada com uma orientação que é singular nas composições daqueles anos. O universo circular da canção, intensificado na interpretação que ela ganha de João Gilberto (1973), procura encerrar uma alegria sem distúrbios externos. A migração seria a única opção viável, mas nem mesmo ela se mostra uma solução, pois o futuro da canção está fadado ao passado, ou seja, o retorno do migrante ao lugar de partida.

Os conflitos que movem “Procissão”, “Eu tenho que voltar”, “Seu moço” e “Roda” passam ao largo do horizonte de “Eu vim da Bahia”. No lugar de “seu moço” e sua luta, apresenta-se um orixá. As imagens religiosas se implicam na resolução dos problemas, de modo que o eu cancional nos põe também diante de um amplo conceito de comer de práticas culturais e religiosas afro-brasileiras (LODY, 2006). Indica-se um “comer além da boca” (ibid., p. 89), de forma que a canção oferece uma aparente resolução, ao mesmo tempo física e simbólica, a uma fome literal e outra conotativa.

Permanece alguma disjunção entre as ditas tantas coisas bonitas da terra e o eu cancional que a deixou para trás, contradição que repercutiria na voz de Tom Zé em seu álbum retrospectivo sobre o tropicalismo, “Eu podia viver lá/ Mas lá/ Lá vou eu ficando cá” (2012). Há negatividade escondida entre tanta festa, lua e mar nos versos “Onde a gente não tem pra comer/ mas de fome não morre”. Como se não morrer fosse o parâmetro para medir a fome, e não a nutrição, a pergunta que a Bahia “vive pra dizer” é: “Como é que se faz pra viver?”. Essa frase realiza uma inflexão na música e nas letras. Não se trata mais das indagações que ouvimos no curta, o sujeito a interpelar o “seu moço” sobre o mínimo (como não morrer), ou ainda o pedido para que se lhe diga de que forma buscar por melhores condições. A pergunta aqui, de pronto menos revolucionária que radical³⁴, tensiona a melodia. Essa tensão será logo suplantada, a partir da adversativa que leva a canção para uma resolução. É nesta ascensão que se oscila entre não morrer de fome e morrer de alegria: na festa de rua, no samba de roda, na noite de lua, no canto do mar.

³⁴ Subentende-se aqui a noção de radicalidade em Antonio Candido (1978).

Gil parece retrabalhar um dos arquétipos da “autoimagem do samba”, no qual convergem tristeza e alegria (MATOS, 2018, p. 29). “Cantando, tocando ou dançando, transfigurar o sofrimento em alegria – e reconquistar o próprio corpo, perdido no trabalho”, na formulação do crítico e músico Walter Garcia (2013, p. 131). É para nós elucidativa a sua interpretação sobre “A preta do acarajé”, de Dorival Caymmi, e seu lugar na tradição cultural popular negra, à qual a canção de Gil cantada por Gal parece querer acenar. “Transfigurar a dor não é vencê-la, à medida que isso implique alteração das estruturas históricas que provoca(ra)m o sentimento”, escreve Garcia. “Transfigurar é mudar a aparência dessa dor, o que tanto pode ser uma tapeação quanto uma afirmação de dignidade” (2013, p. 130).

A segunda enumeração das letras, “na festa de rua, no samba de roda, na noite de lua, no canto do mar” ecoa um primeiro centro gravitacional dos substantivos da canção, “meu lugar”, “meu chão, meu céu, meu mar”. A festa de rua e o samba de roda baianos constituem o lugar e o chão do cancionista, assim como anos mais tarde ouviremos, de novo Gil na voz de Gal (1978), que o baião, o xote, o xaxado, o lundu, o maracatu, o afoxé e o samba vêm do chão:

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

Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
 É como se Deus irradiasse uma forte energia
 Que sobe pelo chão
 E se transforma em ondas de baião, xaxado e xote
 E balança a trança do cabelo da menina
 E quanta alegria
 (COSTA, 1978).

A transformação de barro em canção se torna tão sagrada quanto a criação divina, ao passo que o chão de “Eu vim da Bahia” tem um referente geográfico mais preciso. Entre o chão desse samba e a migração enunciada pelo verbo repetido no passado (“Eu vim”³⁵), a balança pende, dissimulada ou afirmativa, da fome à alegria. O movimento vem materializado na gravação de Gal nas frases do violino e do clarinete, o primeiro garantindo uma sonoridade mais grave, e o segundo oferecendo um certo

³⁵ Nas letras transcritas de Gil (2003, p. 63), lê-se “Eu vim/ Eu vim da Bahia cantar”. Mas na voz de Gal Costa (1965), escuto na verdade “Eu vi/Eu vim da Bahia cantar”. As letras também foram alteradas por João Gilberto (1999), que deixa de cantar “Na Bahia, que é meu lugar/ Tem meu chão”, mudança que Gil achou “da conta” (2003, p. 63).

conforto ao/à ouvinte. A interpretação de Gal, consideravelmente mais empostada que no seu trabalho vocal em *Domingo*, também confere mais dramaticidade à canção do que a gravação de João Gilberto (1973), enquanto a forma circular desta, como sugerimos, deixa mais evidente o movimento incessante entre os polos, isto é, entre evitar morrer de fome e morrer de alegria.

As cinco composições cantadas por Gil no curta de Sérgio Muniz e as duas canções interpretadas por Gal Costa compostas por Gil e Miller exemplificam o tratamento de questões políticas e sociais em uma construção subjetiva afinada, em maior ou menor grau, com a produção da jovem MPB (e também com a literatura do período). Nem todas são caricaturas do social como a antes citada “Maria Tristeza”. Na interpretação de Gal em “Maria Joana”, as considerações concorrentes sobre o modo e a razão de ganhar a vida fazem com que essa canção não acabe em uma construção de um arquétipo, mas sim de personagens tridimensionais, contraditórios. A camada metalinguística que define o cantor-migrante de “Eu vim da Bahia” também acresce uma mediação entre as instâncias sociais e individuais. No passado, está o coletivo samba de roda; no futuro, o solitário canto do migrante. O canto e o samba de roda são milagres por meio dos quais a falta do “pra comer” é resolvida, ou ao menos mitigada. Mas essa resolução não está à espera de alguma revolução, à maneira das metáforas redentoras do canto e do samba que encontramos em outras metacanções do período, inclusive de Gil. Ela já se resolveu, numa Bahia utópica do passado. Sendo assim, “Eu vim da Bahia” lança luz sobre o universo nostálgico de “Lunik 9”. No fundo almeja-se o mesmo universo circular, e o retorno à sociabilidade das serestas e dos sambas de roda – daí esses tantos sambas que também falam de saudade.

A metalinguagem de “Eu vim da Bahia” destoa de outras composições de Gil daqueles anos entre Salvador, São Paulo e Rio, pois, nem lançada à sua interioridade sob a lua, nem impregnada da função de levantar a primavera dos povos, como escutaremos em “Louvação” e “Roda”, a personagem que canta migra da Bahia para apresentar solares coisas bonitas, revelando-as a contragosto com algumas lunares sombras. Talvez por se equilibrar nesse lugar conflitante, que não se mede tanto pelas escalas da esquerda do período, a canção tenha tido sobrevida no repertório revisitado pelos tropicalistas em shows e discos nas décadas que se seguiram.

O motivo migratório e o da fome compunham, todavia, algumas das projeções que o público e certos artistas do Sudeste realizavam sobre os cancionistas do Nordeste (cf. BRASIL, 1965). “Eu vim da Bahia” ganhou uma interpretação vocal de Gal em

região bem mais grave que o canto *cool* desenvolvido por ela nos anos seguintes. Seu estilo no compacto se assemelha bastante, na verdade, ao de Maria Bethânia.³⁶ Naquele tempo marcado por respostas do setor cultural aos retrocessos humanitários do governo Castello Branco, o fonograma parece confirmar a “temática nordestina” que a classe média em São Paulo e na Guanabara esperava ouvir dos conterrâneos da voz que cantou “Carcará” no *Opinião*. Não à toa essa canção se destacaria na primeira temporada de shows de Gilberto Gil no Rio (cf. KALLÁS, 1966, p. 27).

Caetano Veloso (1965) também sentiu o baque do golpe de 1964 e foi tomado pelo tom de oposição que prevaleceu na produção cultural até o Ato Institucional nº 5 (AI-5). O cancionista conta que uma de suas primeiras canções foi inclusive encomendada pelo CPC de Salvador para o seu bloco de carnaval (in GIL; ZAPPA, 2013, p. 77):

O samba vai crescer
Quando o povo perceber
Que é o dono da jogada
O samba vai vencer
Pelas ruas vai correr
Uma grande batucada

Samba não vai chorar mais
Toda gente vai cantar
O mundo vai mudar
E o povo vai cantar
Um grande samba em paz
(VELOSO, 1965).

Em “Samba em paz”, lado A do primeiro compacto de Caetano (1965), escuta-se uma concepção metafórica confiante no canto popular. A crítica literária Walnice Nogueira Galvão identificou ali “a misturada completa entre canção e povo” (1976, p. 107). De fato, a vitória do samba é tão certa quanto a do povo; a paz do samba é decorrente da mudança do mundo; personificado, o samba não chorará, e todos se encontrarão juntos no coletivo coro e na pacífica batucada.

Galvão recolheu em seu conhecido ensaio, publicado em 1968, a insistente matéria-canção nos temas da Moderna Música Popular Brasileira, observando que essa figura foi alçada a mito nas letras do período (que, convém reparar, coincide com os

³⁶ Basta comparar a sua interpretação de “Eu vim da Bahia” com a participação de Gal Costa, naquele mesmo ano, no primeiro LP de Maria Bethânia. Em “Sol negro” (Caetano Veloso), Gal canta em região mais aguda no dueto com Bethânia. É significativo então que tenha explorado outra extensão vocal ao gravar seu primeiro compacto após o espetáculo dirigido por Boal.

anos de auge dos festivais de música transmitidos pela televisão). Após comentar algumas das letras engajadas que sustentam o “mito do dia que virá”, a autora abre a seção que nos interessa com o seguinte esquema:

Do mito do DIA decorre o mito da canção. Já que a utopia se cumprirá espontaneamente, eu não sou responsável, não tenho tarefas a executar, estou dispensado de agir. Então, as opções possíveis são: 1) cantar, para me consolar, enquanto O DIA não vem; 2) cantar, para anunciar a toda gente que O DIA virá sim; 3) cantar, para fazer O DIA vir. Em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação ou pensamento mágico (ibid., p. 104).

Concordo com Galvão quando ela assinala que o “Samba em paz” de Caetano Veloso não deixa nenhum desses dois mitos de fora. Embora não use a imagem do dia, seu horizonte é o futuro reservado para “quando o povo perceber/ que é o dono da jogada”. A segurança de que o mundo vai mudar fica em suspenso, “Mas algo de concreto e imediato se pode propor, já que o que há de concreto e imediato é a música: ‘o samba já chegou’” (GALVÃO, 1976, p. 105).

Nessas construções escuta-se aliás o eco da representação do samba nos filmes de *Cinco vezes favela* (inclusive na trilha sonora), como “Escola de Samba Alegria de Viver” e “Pedreira de São Diogo” (dirigidos por Cacá Diegues e Leon Hirszman, respectivamente).³⁷ Nara Leão, importante voz na alteração dos rumos da chamada segunda geração de músicos da BN, diz ter começado a se interessar pelos temas do samba de morro por influência de Carlos Lyra, que se tornou amigo de Zé Keti e Cartola, e devido à convivência com o “pessoal do Cinco vezes favela” (LEÃO, 1977, transcrição nossa), que ela conheceu por essa época. Nara conta que procurava mudar de carreira e tinha decidido ser montadora de cinema, e participou do filme de 1962 para aprender a colar: “Então eu tive uma certa convivência com essa realidade. Quer dizer, não foi através do morro mesmo não, foi através do cinema, muito indiretamente” (ibid.). É bem provável que, além de Nara, o grupo baiano também tenha tirado daí algumas inspirações.

Quando Walnice Nogueira Galvão criticava a finalidade postiça e populista lastreando a imagem do canto, ela pretendia mostrar que faltava à canção participante aquilo que ela supostamente gostaria de ter: uma função social. O rebaixamento com

³⁷ Por sua vez, o curta “Couro de gato”, de Joaquim Pedro de Andrade, “se distancia do panfleto e do populismo predominantes nos demais curtas de *Cinco vezes favela*”, como observou Ivan Marques (2019, p. 123), inclusive no que diz respeito ao papel do samba na economia do enredo.

que a autora descreve os efeitos do cantar segundo a conotação das letras (“consolo, divulgação ou pensamento mágico”³⁸) evidencia em sua própria dicção as premissas de que o chamado à ação, nas músicas, deveria ser mais direto. Em diversos momentos de seu ensaio, Galvão deixa evidente que sua maior preocupação é quanto à *confusão*, à falta de precisão das imagens líricas e das personificações do dia e da canção. Assim, ao exigir da música popular engajada um posicionamento mais organizado e lógico de suas proposições, Galvão se alinhava com uma determinada visão sobre a música e a arte que era mais *agit prop* que a do próprio gênero de protesto.

Mas, por expor as contradições entre intenção e resultado estético-político, Galvão acabou por antecipar, contraditoriamente, uma corrente crítica que se estabeleceu após o tropicalismo e que, de perspectiva totalmente diferente, constatou as limitações ideológicas de tais figurações populistas de esquerda na canção de protesto. Assim sendo, enquanto se reservam considerações positivas sobre as canções-manifesto da bossa nova, a interpretação pejorativa das canções engajadas foi tão sedimentada nos estudos sobre canção popular-comercial nas últimas décadas de colapso do socialismo que fazer uma revisão bibliográfica sobre isso significaria citar praticamente todos os trabalhos sobre canção no Brasil.

Nos anos 1960, porém, a canção de protesto foi bem recebida por amplos setores de intelectuais e críticos, em oposição ao que a bossa nova estava produzindo (cf. KALILI, 1966). Por incrível que isto hoje soe, até Augusto de Campos congratulou o novo nicho, contra a banalidade que em sua opinião se alastrou em música popular depois da morte de Newton Mendonça. Os elogios cessariam logo, e o poeta passaria a criticar os que pagassem tributo à redundância. Antes disso, ele registrou que a canção de protesto ofereceu “uma salutar reação contra a inocuidade das letras sentimentais à base da fórmula amor-dor-flor, contra os abolidos bibelôs de inatividade sonora dos ‘lobos bobos’ da fase heroica [da bossa nova]” (1974, p. 61).

Desde a década de 1970, parte da crítica passou a desconsiderar essa “salutar reação”. A figuração da canção nas obras engajadas pode ser mencionada pelos estudiosos, mas, grosso modo, para logo ser contrastada com o tropicalismo – este, sim, representando a redentora superação do estado de inocência anterior, quando se cria na categoria de povo e se acreditava cantar por ele. Estigmatizado por inúmeros aspectos,

³⁸ Valeria questionar se não poderíamos incluir nessas três linhas, que a autora ironiza, grande parte das definições sobre a poesia ocidental de que temos notícia...

dos quais se destaca a sua dita finalidade persuasiva, esse gênero de metalinguagem mal entra na conta da história cancional quando o objeto privilegiado do estudo é o tropicalismo.

Sempre é tempo de recuar e reparar o papel performativo de escolhas historiográficas desse tipo. Não se trata de propor que deixemos de reconhecer os esquemas metafóricos repetitivos das letras da época. Mas, admitindo aqui mais uma generalização, ao encenarmos, a cada novo estudo sobre o tropicalismo musical, com raras exceções, a interpretação de que esse movimento forneceu uma resposta esteticamente revolucionária ao “caretismo” e à previsibilidade das formas da canção participante, arriscamos perder de vista a discussão sobre eventuais aspectos de continuidade entre um e outro, como explicitou Marcos Napolitano. Entre outros aportes para a história social da música brasileira desse período, Napolitano (2010b) levantou nuances no que se convencionou chamar de canção de protesto. Antes do golpe de 1964, por exemplo, mesmo em obras que começaram a buscar certo grau de engajamento, “O que estava em jogo era a necessidade de buscar novos materiais para a BN, não tanto de ‘tocar junto’ com os compositores populares” (ibid., p. 27). Quando a revolução comunista se confundia ao trabalho e às vidas dos artistas, tampouco compunha-se um único bloco *agit prop*: “Carlos Lyra, Sergio Ricardo, Nelson Lins e Barros [...], Vinicius de Moraes e outros afirmavam a música popular como meio para problematizar a nação e ‘elevar’ o nível do gosto musical popular, e não como mero veículo de agitação e propaganda políticas” (ibid., p. 30). Finalmente, resume o autor: “Mais do que um espelho, a canção engajada pré-64 deveria ser o holofote que iluminaria a consciência nacional” (ibid., p. 34). Essas concepções evidentemente merecem as críticas que têm recebido, mas considero produtivo e possível, com o passar dos anos, rever as particularidades desses engajamentos como faz Napolitano.

Na avaliação de Marcelo Ridenti, os resultados do tropicalismo ainda podem ser considerados na chave romântica e revolucionária que caracterizou especialmente a cultura política das décadas de 1950 e 1960, mesmo que aquele represente um dos pontos finais dessa estética. Em outras palavras, para o sociólogo, o tropicalismo “não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos, apenas um de seus frutos diferenciados” (2014, p. 3). Embora se possa à vontade demonstrar o contrário³⁹,

³⁹ Daniela Vieira dos Santos ressalva: “[...] com a consolidação tropicalista, talvez não se possa falar em continuidade, mesmo que diferenciada, com o ideal romântico revolucionário. O tropicalismo, mesmo

a proposta do autor nos interessa para estancar um pouco o fluxo contemporâneo que se apressa em entender a canção de participação em um só balaio, a fim de rapidamente dá-la por morta e coroar o nosso “rei do mau gosto”, para me apropriar do título de uma obra de Rubens Gerchman (1966). Ao reproduzir esse caminho, nós herdamos, às vezes de forma inadvertida, uma tendência acadêmica desenvolvida entre os anos 1970 e 1980 identificada e criticada por Ridenti:

Esse terceiro-mundismo de artistas e intelectuais seria posteriormente acusado de mascarar os conflitos de classe na sociedade brasileira, espécie de trunfo dos intelectuais para ganhar poder. Esse tipo de avaliação ganhou terreno a partir do final dos anos 1970, quando alguns intelectuais procuraram fazer um acerto de contas com a experiência de engajamento imediatamente passada, praticamente descartando o nacional-popular como mero *populismo*: exageraram seus limites, talvez sem avaliar a fundo seus alcances, consciente ou inconscientemente supondo que a intelectualidade de esquerda dos anos 1980 tivesse alcançado um patamar superior – suposição hoje muito discutível (RIDENTI, 2014, p. 18).

Nesta tese, o ensaio de Walnice Nogueira Galvão serve, então, para indicar que a metalinguagem é uma característica que se estende a quase toda a MMPB – que, sabemos, não tardará muito para diluir o lirismo metafórico⁴⁰ das fórmulas de participação em outras formas líricas que não necessitassem do “social” para vender discos. Mas “Eu vim da Bahia”, por exemplo, fugindo às linhas de força daquela metalinguagem identificada por Galvão, lembra que existem dissonâncias nesse período em geral qualificado em uníssono.

Dos participantes de *Tropicália ou Panis et circencis*, Nara Leão, Gilberto Gil, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Caetano Veloso e Tom Zé estiveram a princípio muito ligados ao que hoje se entende por canção de protesto, nas funções de intérpretes, compositores ou letristas. Antes de migrarem para o Sudeste, Tom Zé e Capinan foram

que utópico (e certamente não teria se desenvolvido fora da cultura política dos anos 1950 e 1960), aponta para o ideário *internacional-popular*, na medida em que a problemática sobre o Brasil e o nacional adquire outro sentido” (2015, p. 61, grifo da autora).

⁴⁰ Para muitos comentadores, a exemplo de Affonso Romano de Sant’Anna, a mudança poética da MMPB se resumia assim: “É sentido épico e dramático substituindo o lírico da Bossa Nova” (2013, s. p.). Existe ímpeto narrativo e mitológico em algumas obras do período, a exemplo de “Zambi” (Edu Lobo, 1965) e “Tiradentes” (Nara Leão, 1965). Mas em muitos casos na canção de protesto, o canto individual se destaca de qualquer ideia de coro; em detrimento do mito de um povo, ouve-se o lirismo amoroso, ainda que com “tratamento regionalista” (“Reza”, Edu Lobo, 1965). É preciso então matizar essa ideia, como fez Napolitano (2010, p. 115, passim), para observar que há muito de lírico na épica desse engajamento, inclusive quando se atenta à metalinguagem, como escreveu Galvão (1976, p. 94). Às vezes, mais que lírica, há ainda melodrama infantojuvenil, como no caso de “Samba não vai chorar mais”.

assalariados no CPC de Salvador, compondo para suas peças musicais; Gil coordenou o bloco de carnaval do mesmo CPC; e Caetano compôs para esse bloco.

Além do curta de Sérgio Muniz, cabe lembrar de *Viramundo* (1965), filme de Geraldo Sarno cuja trilha sonora foi composta por Caetano e Capinan e interpretada por Gil. Veloso, Gil, Gal e Tom Zé foram ainda em 1965 dirigidos por Augusto Boal na peça *Arena canta Bahia*. Do mesmo ano é *Tempo de guerra*, também dirigida por Boal, inspirada em Brecht e estrelada por Maria Bethânia (com apresentações duramente censuradas em São Paulo). Graças a esses dois espetáculos é que “Eu vivo num tempo de guerra”, de Edu Lobo e Guarnieri, e “Viramundo”, de Gil e Capinan, são lado A e B de um compacto de Bethânia. Capinan, Torquato e Veloso também escreveram o roteiro do show *Pois é* para Bethânia, Gil e Vinicius de Moraes, que estreou em setembro de 1966 no Opinião (UM SHOW..., 1966). De Paulo Gil Soares, vimos que o longa *Proezas de Satanás na Vila de Leva e Traz* (1967) tem trilha sonora de Caetano⁴¹, com interpretação dele e Gal. Gil e Caetano também compuseram para *Arena conta Tiradentes*, dirigido por Boal e Guarnieri, de abril de 1967 (ARENA..., [201-]).⁴²

Embora eles tenham muitas vezes tomado distância dessas obras, afirmando depois que se sentiam obrigados a compor canções de teor participativo para entrar no jogo da canção popular-comercial, com o passar dos anos, ficam mais evidentes as semelhanças que alguns dos primeiros trabalhos (no período tropicalista também) de Gil, Gal, Caetano e Tom Zé guardam com a canção de seus contemporâneos. Observá-lo não significa propor uma equivalência entre a canção que se desenvolve no tropicalismo e aquelas que a antecederam. Basta comparar “Samba em paz” (1965) com “A voz do morto”⁴³ (1968) para custar a acreditar no rápido percurso que tão significativamente alterou a metalinguagem de Caetano Veloso. Mas sem levar em conta essas primeiras composições de Gil, Caetano, Capinan, Torquato e Tom Zé e as primeiras canções interpretadas por Gal, perde-se de vista tanto o que permaneceu quanto o que mudou no cenário da canção popular-comercial brasileira e em suas obras com a explosão tropicalista.

⁴¹ “Cavaleiro”, lado B de seu primeiro CPS, também é trilha sonora de *Proezas de Satanás na Vila de Leva e Traz* (1967, estreado em cinema em 1968). A canção se veste de significados muito particulares no filme, pois apresenta o personagem Satanás chegando a cavalo ao vilarejo (44-51 min.).

⁴² Sobre essas e outras relações entre o grupo baiano e a MMPB ou a canção de protesto, ver Sanches (2000, p. 51) sobre Gilberto Gil; Coelho (2002, 2010) sobre Torquato Neto; Vasconcellos (1977, p. 85-95) sobre Nara Leão; Calado (2017) sobre *Arena canta Bahia*.

⁴³ Para análises dessa canção, ver Santos (2015) e Andrade (2023).

2. Viola e violência

Explosão, painel, inventário, mosaico, carnaval, mistura. Rasgando as superfícies, a explosão disjunta o todo. Os estilhaços se reagrupam no painel, que é expositivo, mas ainda aleatório. Durante o inventário, codifica-se, organiza-se, hierarquiza-se o material levantado pela explosão. Em mosaico, porém, perde-se o perspectivismo do inventário, e a forma estética é ressaltada. Da montagem dos cacos, que pode ou não ser figurativa, passamos à festa de rua. Cada azulejo se personifica e também responde pelas metonímias do disfarce, da dança e das músicas carnavalescas. Do ponto de vista de quem brinca o carnaval, as fantasias e os blocos são vívidos. Quando se olha a massa festiva de longe, não se pode distinguir mais que uma mistura.

Explosão, painel, inventário, mosaico, carnaval, mistura. Os seis substantivos têm origens e significados um tanto diversos, mas a passagem do tempo tratou de aproximá-los no campo semântico do tropicalismo. Na década que o sucedeu, dezenas de críticos se revezaram em jornais, suplementos literários e revistas em torno do debate sobre o acontecimento, e na busca por defini-lo, usaram repetidas vezes essas e outras metáforas, por vezes ligadas à da antropofagia.⁴⁴

Cada uma dessas imagens concentra muito do horizonte teórico e ideológico dos autores que as selecionaram. Por diversas que sejam, as palavras contêm um centro comum: o motor acumulativo tropicalista que colocou em marcha referências de ordens distintas. Assim é que esses críticos, apesar das divergências, concordaram sobre a articulação nessas obras de elementos ditos arcaicos e modernos, nacionais e internacionais, locais e universais, nordestinos e norte-americanos, populares e pop.⁴⁵

⁴⁴ Respectivamente, as metáforas são de Augusto de Campos (1967a), Affonso Romano de Sant'Anna (1968), Roberto Schwarz (1978), Jomard Muniz de Britto et al (1992), Antônio Carlos de Brito (1972), Silviano Santiago (1973) e Celso Favaretto (2007). Abordei em outro trabalho a recepção do tropicalismo pela crítica literária, ressaltando o vértice antropofágico entre algumas dessas noções (GONÇALVES, 2022).

⁴⁵ Os críticos nem sempre anuíram sobre o significado dessas conjunções. As análises de Vasconcellos e Favaretto, por exemplo, partiam da observação de Schwarz a respeito da presença do que havia de mais arcaico na formação brasileira em contraste com o mais moderno na indústria cultural internacional, mas não assentiam com o sentido implicado nessas noções schwarzianas. Nos últimos anos, os estudiosos do tropicalismo têm acentuado os problemas da abordagem de “Cultura e política, 1964-1969”, sintetizados desta maneira por Viviana Bosi: “O termo ‘arcaico’ pode igualar e confundir tanto os males da pobreza quanto as formas culturais pré-capitalistas remanescentes em regiões menos invadidas pelo ‘progresso’” (2021, p. 75). Em particular, essa confusão sintomática se encontra na passagem em que Schwarz observa a convivência de diversas temporalidades na estrutura social brasileira e na estética tropicalista: a “famosa variedade cultural do país, em que de fato se encontram religiões africanas, tribos indígenas,

Essa constatação comum a variados espectros da crítica reflete em parte os posicionamentos públicos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, José Carlos Capinan e Tom Zé entre 1967 e 1968. Seus depoimentos e textos instauravam dúvidas e desentendimentos, mas não deixavam de explicitar uma intenção, na virada tropicalista e até antes dela, de inaugurar um tipo de trabalho na canção popular-comercial em que pudessem conviver diferentes matrizes de sua formação.

Acaba-se de ler que o desejo de mudança era anterior aos marcos históricos do tropicalismo. À procura de confirmações, não raro construímos narrativas a partir de fontes que comprovam um percurso cumulativo, de forma que os exemplos selecionados são os que explicitam uma direção gradual rumo ao som universal⁴⁶, que procuraria apagar as fronteiras entre a música popular brasileira e a música jovem de influência estrangeira – nos jargões da época. Talvez por isso, a entrevista de 1966 em que Caetano defende a ideia de uma linha evolutiva da canção brasileira seja um dos documentos mais abordados para situar a história do grupo baiano. Já nessa oportunidade, Veloso enfatizava que um grupo de jovens cancionistas estava comprometido com pesquisas musicais tão originais quanto as da bossa nova, manifestando sua convicção de que tal atitude supunha tanto uma incorporação, quanto um distanciamento criativo da tradição musical do país.

Neste capítulo, acompanharemos o percurso por outros pontos de vista, encontrados na imprensa do primeiro semestre do ano de 1967, antes do festival em que Gil e Caetano performaram suas primeiras canções ditas tropicalistas. Essas fontes nos confirmam a vontade de elaborar um novo tipo de música, mas não se organizam de forma tão programática a respeito de como essa canção deveria ser. Nossa observação corrobora, de partida, uma série de estudos que colocaram em dúvida o caráter de

trabalhadores ocasionalmente vendidos tal como escravos, trabalho a meias e complexos industriais” (SCHWARZ, 1978, p. 73). Ao comentar os pressupostos desse trecho, Christopher Dunn considerou que o crucial para Schwarz era “o ‘caráter sistemático dessa coexistência’. Schwarz coloca a ‘variedade cultural’ em segundo plano porque, para ele, isso apenas representa diferentes estágios do desenvolvimento capitalista. Embora seja verdade que a escravidão, a lavoura arrendada e a produção industrial representem diferentes estágios do capitalismo, não fica claro que as religiões africanas e as tribos indígenas podem ser incluídas no mesmo esquema temporal, supostamente como resíduos pré-modernos. Essa análise supõe um desenvolvimento progressivo não só das forças produtivas, mas também da própria cultura rumo a um modelo ideal de modernidade ocidental” (2009, p. 123). Esse ponto do ensaio merecia ser questionado por uma perspectiva contemporânea; no entanto, veremos adiante que os teóricos do tropicalismo muitas vezes reutilizaram os termos de Schwarz apenas invertendo o sinal e reafirmando a originalidade do intertexto tropicalista, o que também deve ser revisto.

⁴⁶ Assim Gil, Caetano e Guilherme Araújo chamavam a proposta até o batismo tropicalista de Nelson Motta (1968b).

movimento do tropicalismo, como os de Flora Süssekind (2007), Frederico Coelho (2010) e Davi Aroeira Kacowics (2017). Além disso, salientamos nuances nos posicionamentos midiáticos de Gilberto Gil sobre o campo cancional naqueles anos de 1966 a 1967, de maneira a enfatizar alguns vetores de sua metalinguagem.

Algumas de nossas fontes se relacionam a um conhecido evento no primeiro semestre de 1967: a viagem de Gilberto Gil e Guilherme Araújo⁴⁷ a Pernambuco, para os shows de lançamento de *Louvação*. Embora o disco tenha atrasado, chegando às lojas do Recife quando Gil já tinha voltado ao Sudeste, muitas das canções eram conhecidas do público, pois faziam sucesso nas vozes de Elis Regina e Jair Rodrigues. Gil foi anunciado nos jornais, por exemplo, como o compositor de “Louvação”, “Ensaio geral” e “Lunik 9”, todas gravadas por Elis.

Segundo os anúncios no *Diário de Pernambuco*, Gilberto Gil e Congo Trio⁴⁸ fizeram no Recife quase vinte apresentações em três semanas, de 28 de abril a 14 de maio. A princípio chamados na imprensa de “Show de Moderna Música Popular Brasileira” e depois de “Viramundo” (título de uma canção do LP e do documentário de Geraldo Sarno cuja trilha sonora foi interpretada por Gil), os espetáculos ocorreram no Teatro Popular do Nordeste (TPN), cujas cem poltronas ficaram sempre ocupadas.⁴⁹

Dessa temporada bem-sucedida no TPN, resultariam as famosas reuniões convocadas por Gil quando retornou ao Sudeste em maio de 1967. Com frequência se atribui a essa viagem a decisão de abandonar a defesa de uma MPB politizada e incorporar as guitarras elétricas no diálogo com a música brasileira⁵⁰. Segundo a crônica, a mudança de rumos teria se dado porque Gil assistiu a uma apresentação da Banda de Pífanos de Caruaru; e na volta, ao ouvir o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles (1967), desejou compor algo na mesma linha. Quando acompanhamos

⁴⁷ Produtor e empresário dos baianos desde o início de 1967.

⁴⁸ Gil decidiu tocar com músicos locais. Segundo Adeth Leite (1967, p. 3), colunista de teatro do *Diário de Pernambuco*, compunham o trio de instrumentistas Sérgio Kyrilos no piano, Zézinho no contrabaixo e Luciano na bateria. Os anúncios também são enfáticos quanto à produção de Guilherme Araújo, assim como se fazia já na publicidade do show “Ensaio geral” na boate Cangaceiro, no Rio de Janeiro, no final de 1966.

⁴⁹ Essa não era a primeira vez que Gil se apresentava no TPN. Em 1965, o espetáculo *Arena canta Bahia* se apresentou nesse teatro, embora em outro endereço. A partir de 1966, o TPN passa a ter uma sala própria, de palco italiano, na Av. Conde da Boa Vista, 1242.

⁵⁰ Cf. Calado (2017, p. 97-99).

os registros dessa viagem na imprensa, encontramos porém depoimentos que diferem um pouco dessa narrativa.⁵¹

Nos jornais do Sudeste, a passagem de Gil e Araújo por Pernambuco foi notícia nas colunas de Fernando Lobo e Torquato Neto no *Jornal dos Sports*. Essa última, conforme demonstrou o historiador Frederico Coelho (2002, 2010), foi palco de um processo tropicalista bem menos linear do que poderíamos supor. Atravessada por oscilações quanto aos polos que se estabeleciam no campo da música comercial pelo menos desde o sucesso estrondoso da jovem guarda em seus programas na TV Record, a coluna do poeta começou por reproduzir “as opiniões elitistas de uma parcela da juventude brasileira”, espantando menos por sua atitude contra o iê-iê-iê do que por sua virulência, como escreveu Coelho (2010, p. 150).⁵² Mas, ao que tudo indica convencido pelos baianos (seus amigos desde o tempo de faculdade em Salvador) sobre o interesse do iê-iê-iê, o piauiense chegaria a agosto de 1967 bradando contra a “Frente única da MPB”, uma oposição aos músicos ligados ao programa de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa no Canal 7:

À opinião pessoal deste colunista não deve ser concedida uma importância geral; mas, sempre que surgem por aí vagos noticiários a respeito de qualquer *guerrinha* contra os ídolos da ‘jovem guarda’ nacional, ela é sempre exposta aqui. Não conheço tolice maior, não ouço falar de tamanha vontade de perder tempo: afinal, ainda não está claro para ninguém que xingar Roberto Carlos e seu grupo é – no mínimo – uma falta do que fazer? (NETO, 1967a, p. 4).

Cito três acontecimentos de julho de 1967, mais e menos conhecidos, que retomam bem essa guerrinha contra os ídolos da jovem guarda (JG) de que fala Torquato. O primeiro foi uma surreal e classista caça às bruxas pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), que começou a taxar de ilícito o trabalho de músicos que fossem reprovados no exame da ordem. Com o argumento de que toda profissão precisa ser regulamentada, a exemplo da dos médicos, a OMB chegou ao ponto de punir com multa e prisão os músicos sem carteirinha que insistissem em tocar em bares, casas de show, programas de rádio ou televisão. A história beira o absurdo, pois Chico Buarque não passou nos exames, mas, sendo um dos cantores mais populares do país, ganhou uma

⁵¹ Lembremos também que esse não seria o seu primeiro contato com o rock, pois o cancionista já falava de uma influência do iê-iê-iê em sua obra antes de ir ao Recife (cf. NONA, 1967).

⁵² Torquato ironiza que os fãs daquele estilo musical deviam ser menos alfabetizados que os consumidores de outros estilos musicais, pois os produtores dos discos de iê-iê-iê não incluíam textos nas contracapas, como se usava fazer nos LPs de outros gêneros (NETO, 1967 apud COELHO, 2010, p. 149).

carteirinha provisória. Acontece que, apesar das pontuais reprovações de músicos da MMPB, os da JG foram os mais prejudicados. Segundo uma reportagem do *Jornal do Brasil*, 90% dos integrantes de conjuntos de iê-iê-iê não tinham passado no teste (ORDEM..., 1967).

O segundo evento é mais famoso e ficou conhecido por “passeata contra guitarras elétricas” (a que Gil compareceu, mas Caetano e Nara Leão assistiram, críticos, de uma janela do Hotel Danúbio). Na origem da manifestação, está uma série de entrevistas de Elis Regina expondo a sua aversão às guitarras, no fundo porque o programa *Fino da Bossa* perdia audiência, enquanto a atração dominical da JG só crescia em popularidade. Lemos então no *Jornal do Brasil* que as vedetes da frente única da MPB iriam “em passeata do Largo de São Francisco até o Teatro Paramount, onde farão um programa de televisão” (ORDEM..., 1967, p. 28, grifo meu). Assim, como sublinhou Napolitano, “a passeata na verdade visava a promover o lançamento do novo programa da TV Record, *Noite de MPB*, que deveria suceder *O Fino*” (2010, p. 145).

Uma vez que o antigo teatro, então propriedade da TV Record, está localizado na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, a 550m do Largo São Francisco, podemos redimensionar em alguns passos e tropeços essa que imaginamos uma grande manifestação. De todo modo, o formato adotado pela emissora, nas palavras de Christopher Dunn, é “um exemplo notável de como os termos da resistência política tinham sido transferidos para a luta cultural” (2009, p. 82). Essa verdadeira campanha publicitária é compreensível ainda pelos dados do Ibope de 1966 a 1968 levantados por Dunn, segundo os quais os músicos ligados à MPB atingiam apenas ocasionalmente as listas de sucessos, e no geral após as edições dos festivais de música televisionados, para em seguida serem ultrapassados pelas canções estrangeiras ou da JG. Daí o “senso de urgência por programas televisionados de MPB” (ibid.). Talvez seja útil também lembrarmos que o Brasil era um país bastante jovem, com estimados 75% da população abaixo dos 35 anos em 1968, de maneira que o gosto da juventude naturalmente ditaria as paradas de sucessos.

Um terceiro episódio que contextualiza as afirmações de Torquato foi de ordem privada. Coelho (2010, p. 155-156) relata que, também em julho de 1967, Torquato e Caetano (que já tinham trabalhado em conjunto na produção de outros espetáculos) escreveram o roteiro para a apresentação de uma canção de Roberto Carlos por Maria Bethânia e Caetano Veloso no programa de MPB da TV Record, com direito a guitarra.

Entretanto, essa performance teria sido cortada da grade por pedido de Geraldo Vandré. Esse fato sozinho já explicaria as posições adotadas por Torquato em sua coluna. E lógico, além de todas as movimentações que intensificavam o clima de rixa da MPB contra o iê-iê-iê, é plausível também a hipótese de que a notícia do permanente sucesso da JG, por mais de dois anos sem dar sinais de cansaço, deixasse pouco a pouco de render artigos no jornalismo musical.

Da franca campanha contra a JG à sua defesa, a coluna de Torquato Neto acompanha como poucas o debate musical da época. Além dos eventos daquele ano envolvendo o iê-iê-iê, conjectura-se que um dos motores dessa reconversão de Torquato tenham sido as reuniões convocadas por Gilberto Gil quando voltou de Pernambuco. Elas aparecem em sua coluna em maio de 1967:

Gilberto Gil chegou de Recife com grandes planos. Pretende apresentar-se em várias outras cidades do País, principalmente no Nordeste onde sua temporada de 20 dias [...] obteve enorme sucesso. Gil se reúne este fim de semana com vários compositores e intérpretes para expor seus planos, que, segundo ele, somente serão possíveis através de um trabalho de equipe entre o pessoal mais novo da Música Brasileira. Tomara! (NETO, 1967b, p. 4).

Que grandes planos seriam esses? Pelas linhas de Torquato, sabemos apenas que eles incluíam, além de reuniões com compositores e intérpretes, mais shows fora da região Sudeste, onde Gil tinha centrado suas apresentações naqueles dois últimos anos. Do artigo não podemos depreender outras pretensões envolvidas nessa vontade de trabalho em equipe. Felizmente, porém, na edição seguinte do jornal, temos acesso a um depoimento de Gil, recém-chegado de Pernambuco. Embora a viagem seja elencada pela crônica musical como um dos marcos iniciais do tropicalismo, o que lemos no testemunho de Gil, concedido à diretora de teatro Gilda Grillo, repousa em noções bem diferentes das que associamos ao movimento:

É necessária a imediata institucionalização de um novo movimento da música brasileira, a exemplo da que foi feita [sic] com a bossa nova. [...] Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Paulinho da Viola, Capinan, Torquato Neto, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, etc., pretendem organizar e tomar as providências necessárias para formação de uma nova frente de música popular brasileira, com um trabalho inicial junto às camadas universitárias que representam, sem dúvida nenhuma, a base do nosso público para atingir depois o público em geral (GIL in GRILLO, 1967, p. 8).

Se o elenco de cancionistas citado por Gil parasse em Torquato Neto, poderíamos especular algo na linha do que se tornou o tropicalismo, mesmo que Paulinho da Viola e Chico Buarque estivessem de penetras. A presença de Geraldo

Vandré e Sérgio Ricardo nos garante, todavia, que se tratava de outra coisa. Mais notável ainda é que, nessa lista de compositores, não haja um só ícone da jovem guarda. Se Gil e Caetano são os mais lembrados quando se pensa na ponte entre a MPB e a JG, esse gesto não parece estar no horizonte em maio de 1967. A frente de música popular brasileira planejada por Gil ao voltar de Recife é então nossa velha conhecida, se assemelhando muito à “tal da frente única” que o mesmo Torquato, incluído por Gil em seus planos de maio, criticaria em agosto.

Os nomes que vieram a se juntar em *Tropicália ou Panis et circencis* no ano seguinte ainda se relacionavam de forma estreita com seus colegas de festivais àquela altura. Tratava-se daquilo que ao menos desde 1966 se entendia como a Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) ou Música Popular Moderna (MPM): jovens compositores de classes médias urbanas que reivindicavam a autenticidade de sua música e compunham, a princípio, para essa mesma camada, em especial a universitária (VELOSO, 2005, p. 143).

Acrescentemos mais um elemento de desestabilização dos rótulos usuais na referência a esses cancionistas. Adiante na entrevista, Gil dirá que, assim como Chico Buarque era cantor de protesto, “na medida em que protesta pelas coisas que a dureza do mundo moderno extraiu ao homem”, compondo sobre as “coisas perdidas por nossa geração”, o entrevistado e outros compositores falavam “em função de coisas que nos são negadas a nós, a nosso povo, ao nosso mundo” (ibid.). Por esse ponto de vista, concluía, “somos todos cantores de protesto”. Um testemunho inequívoco de unidade no campo da MPB, ao menos nas intenções e no ponto de vista de Gilberto Gil naquele momento.⁵³

O sentimento de perda a que Chico Buarque dá forma e o tema negativo de predileção de Gil transmitem um compromisso considerável ao papel do artista. Podemos cotejar essas ponderações com as canções do *long-play* de Gil lançado no mês da entrevista, mas também com a essência da sua dita primeira obra tropicalista, “Domingo no parque”, composta em 1967, performada na terceira edição do Festival de Música Popular Brasileira e gravada no LP *Gilberto Gil* (1968). Lembremos do texto:

⁵³ Em seu ensaio autobiográfico, Caetano comenta o desejo de Gil de uma unidade ampla na MPB, lembrando a entrada de Nara Leão no LP *Tropicália*: “A ideia de incluir Nara no disco coletivo me pareceu certa não só porque ela havia feito essa ponte entre nós e a pintura de Gerchman, mas também por significar uma espécie de realização do sonho inicial de Gil de que o movimento fosse de toda a geração de músicos: Nara representava a bossa nova em sua origem e liderara a virada para a música participante — era, portanto, a música brasileira moderna em pessoa” (2017, p. 288).

O rei da brincadeira (ê, José)
 O rei da confusão (ê, João)
 Um trabalhava na feira (ê, José)
 Outro na construção (ê, João)

A semana passada, no fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar (capoeira)
 Não foi pra lá (pra Ribeira)
 Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio
 Foi no parque que ele avistou (Juliana)
 Foi que ele viu

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa (ô, José)
 A rosa e o sorvete (ô, José)
 Oi, dançando no peito (ô, José)
 Do José brincalhão (ô, José)

O sorvete e a rosa (ô, José)
 A rosa e o sorvete (ô, José)
 Oi, girando na mente (ô, José)
 Do José brincalhão (ô, José)

Juliana girando (oi, girando)
 Oi, na roda gigante (oi, girando)
 Oi, na roda gigante (oi, girando)
 O amigo João (João)

O sorvete é morango (é vermelho)
 Oi, 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)

Amanhã não tem feira (ê, José)
 Não tem mais construção (ê, João)
 Não tem mais brincadeira (ê, José)
 Não tem mais confusão (ê, João)

Façamos alguns comentários sobre essa canção antes de retomarmos a entrevista. Dois dos personagens são caracterizados nos versos de abertura: o rei da brincadeira, José, e o rei da confusão, João. A canção organiza uma história em terceira pessoa, e o eu cancional indica, pelo uso do passado, “contar algo do qual conhece o desfecho”, conforme o crítico literário Carlos Eduardo Pires (2011, p. 41).

O pesquisador Samuel Sousa Silva (2017) propõe que os personagens de “Domingo no parque” são negros, dados a sua profissão e o espaço da ação, nos bairros nomeados de Salvador.⁵⁴ Nessa batalha entre reis negros, repare-se, o brigão é João, que não começa a briga. Aquele domingo ele escolhe não jogar capoeira, mas namorar no parque. O acompanhamento do berimbau na canção contradiz esse movimento, sugerindo que a alteração no cotidiano de João não seria efetiva – nosso rei não fugiria ao seu destino trágico. Já José, o brincalhão que causa o desfecho dramático, mantém sua rotina, desmonta a barraca da feira e vai para o parque perto da Boca do Rio. Há um detalhe de desajuste em seu gesto habitual, pois “mesmo exercendo uma atividade costumeira, [José] não deixa de manifestar um certo ímpeto nesse exercício (‘guardou a barraca e *sumiu*’), como notou Luiz Tatit (2001, p. 162, grifo meu).

No parque, introduz-se uma terceira figura, Juliana. A personagem não é caracterizada ou desenvolvida. De um ponto de vista semiótico, Tatit (ibid.) observou que José e João são atores, enquanto Juliana não é mais que objeto – do desejo compartilhado pelos dois primeiros. Com a inclusão desse elemento propulsor de instabilidade, o enredo passa a se localizar em uma extração narrativa que conhecemos bem. Às vezes dita amorosa ou passional pelos comentadores, essa tradição é profícua no país patriarcal em que a “legítima defesa da honra” foi usada por séculos, no direito penal, a fim de defender o homem que assassinava sua esposa ou quaisquer mulheres

⁵⁴ O historiador nota que esse entendimento de uma identidade e uma memória negras também se relaciona à forma musical: “O uso da capoeira na marcação rítmica da canção é [...] representação simbólica de uma memória de uma relação social” (SILVA, 2017, p. 91). Kywza Pereira dos Santos igualmente salienta na performance de “Domingo no parque” a reconfiguração do nacional-popular, que ganha novos contornos a partir da adoção de uma estética da negritude (SANTOS, K., 2014, p. 147-148). Caberia ainda uma abordagem comparativa entre essa canção e trabalhos do pintor paulista Clóvis Graciano. Gil conta que as telas de Graciano – que ele tinha visitado na noite em que compôs “Domingo no parque” – contribuíram para criar o universo de sua composição (GIL, 2003, p. 88). Além de suas ilustrações para o livro *Cancioneiro da Bahia* de Dorival Caymmi (1947), penso, por exemplo, em pinturas como *Figuras dançando* (1935), *Dança das bandeirolas* (1943) e *Bombardeio* (1943), nas quais amplos movimentos e gestos estão ligados a personagens negras e urbanas, ora em dança, capoeira ou brincadeira, ora em situações dramáticas (e.g. *Bombardeio*).

que não correspondessem, como objetos, a suas expectativas.⁵⁵ Nos planos narrativos em que a violência de gênero se encena, seja nas tradições orais, seja nas escritas, um personagem feminino é tomado por coisa ou propriedade de um personagem masculino, e não raro esse tipo de história implica, no conto e na vida, a culpabilização das mulheres, sua caracterização vilanesca, a naturalização e a justificação das agressões psicológicas e físicas que sofrem e, como no caso da ação do personagem José, o hoje chamado feminicídio.

Na canção de 1967, os encadeamentos narrativos deixam dúvidas sobre o ponto de vista de José, turvados pela montagem caleidoscópica. Ao chegar ao parque, José vê Juliana com João, mas o reconhecimento fica a cargo da rosa e do sorvete. O vermelho se insinua em sua canção em circularidade, assim como num pequeno poema de Ferreira Gullar de final dos anos 1950:

o cão vê a flor
a flor é vermelha

anda para a flor
a flor é vermelha

passa pela flor
a flor é vermelha
(GULLAR, 1981, p. 174).

O cão de Gullar vê a flor, caminha até ela e passa por ela, mas o personagem de Gil não consegue deixá-la para trás. Ela continua a reverberar internamente, metonímia do encontro romântico. É a rosa quem fere José, antes que este esfaqueie Juliana e João. Em que pese a superfície “irracional” do ato, os elementos poéticos evidenciam a desmesura da atitude violenta, diante dos signos a princípio lúdicos do parque. Por fim, é possível que José tampouco tenha sobrevivido ao embate com o capoeirista João.

A construção do acontecimento em atmosfera tensa, contrastada com parque de diversões, respondia a um desejo épico dos festivais, conforme comentou Gil anos depois: “Tinha aquela coisa: música de festival. [...] Então tem que ser diferente um pouco das canções corriqueiras, que a gente faz no cotidiano e tal. Tinha que ter elementos de efeito, qualquer coisa que fosse inusitada” (DEPOIMENTO, 2012, transcrição nossa). Na mesma direção, a eventual intertextualidade com o poema de Gullar não é insignificante, pois este compunha o júri do festival em que “Domingo no

⁵⁵ Para um histórico da tese jurídica de “legítima defesa da honra”, apenas contestada a partir da década de 1970 por movimentos feministas, ver Ana Carolina Silveira (2021).

parque” foi inscrita e premiada. Aí está um traço importante das canções de festival: elas deviam agradar a um público específico, sim, mas também a um determinado júri, para chegar às etapas finais da competição.

No arranjo de Rogério Duprat e Gilberto Gil⁵⁶, particularmente no fonograma do disco de 1968, as colagens criam uma verdadeira paisagem sonora do parque. Nesse cenário, a forma musical de pergunta e resposta (“ê José”, “ê João” e as variações cantadas pelos Mutantes), característica dos toques de capoeira, dá às letras um caráter pendular e suspensivo. A estilização da sonoridade do berimbau ao violão tinha sido utilizada por Gil em “Água de Meninos” (Gilberto Gil/José Carlos Capinan, 1967) para um efeito de suspense similar. “Domingo no parque” estabelece um diálogo com essa canção gravada em *Louvação* (1967), também narrativa e pictórica, sobre uma feira em um bairro popular de Salvador acometida por um incêndio criminoso.

Essa passagem entre “Água de Meninos” e “Domingo no parque” contém outra pista de que no LP tropicalista de Gil havia alguma permanência de suas inquietações do álbum anterior. Pode ser algo dessa continuidade entre protesto e tropicalismo que Nelson Motta registrou quando o cancionista lançou seu disco de 1968:

Quando ele [Gil] diz [...] que é um cidadão do mundo, não está longe da verdade. Se não atingiu esta condição, pelo menos faz força para isto, e a sua melhor e primeira resposta veio em ‘Domingo no parque’, com temática musical e poética brasileiras mas utilizando todos os recursos da música *pop* internacional (MOTTA, 1968, p. 81).

A opinião de Motta de que Gil tem que se esforçar para ser um cidadão do mundo não é única nos testemunhos do período. Em 1968, Beth Carvalho também achava Gil “meio artificial” no tropicalismo. Para ela, Caetano abria novos caminhos e quebrava tabus, mas já era novembro de 1968 quando Beth Carvalho dizia que Gil não estava “bem situado dentro da coisa” (in LIMA, 1968a, p. 29).

Em sua resenha sobre o *Tropicália*, Luiz Carlos Maciel (1968) não cita uma única vez o nome de Gil e afirma que o tropicalismo era uma contribuição de compositores brancos liderada por Caetano Veloso. Sem discutir os equívocos conceituais graves do texto de Maciel⁵⁷ ou a identidade racial de Caetano – por si bastante complexa em uma república racista fundada na valorização positiva de qualquer

⁵⁶ Gil informa a Augusto de Campos (1974, p. 196) que o arranjo foi um trabalho feito em conjunto, embora essa autoria nem sempre seja creditada.

⁵⁷ Seu artigo defende que todas as verdadeiras evoluções da música popular no Brasil aconteceram graças a brancos de classe média...

sinal de branqueamento –, fica evidente que a acepção do tropicalismo como uma expressão branca só poderia excluir a liderança de Gilberto Gil.⁵⁸

Cito ainda um artigo de Eli Halfoun publicado em maio de 1968. Ao elencar os jovens compositores brasileiros que participavam efetivamente da vida pública e reagiam à repressão do governo civil-militar, Halfoun escreve: “De Chico Buarque de Holanda, passando por Edu Lobo, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Marcos Valle, até o tropicalista Caetano Veloso, o canto jovem protesta em versos, participa com a sua música” (1968, p. 6). Vê-se que Gil não se encontra na última categoria, mas num estágio intermediário entre Chico e Caetano, na gradação do jornalista.

Essas perspectivas confirmam, a meu ver, um aspecto relevante daquela recepção: quando se falava em tropicalismo, na maior parte das vezes, a referência na verdade dizia respeito à ascensão de Caetano Veloso na indústria fonográfica e para o centro do grupo baiano. Até então a carreira do santamarense seguia relativamente à sombra das de sua irmã e seu amigo. Em janeiro de 1967, Gilberto Gil entrava o ano com manchetes expressivas nos cadernos de cultura, caracterizado “como o mais importante, juntamente com Chico Buarque de Holanda, compositor da nova geração” (O ENSAIO..., 1967, p. 2). Em dezembro de 1967, antes do fenômeno jornalístico do tropicalismo, uma chamada da *Manchete* dá o tom do recente deslocamento de holofotes: “Desconhecido um ano atrás, Caetano é hoje coqueluche” (ACUIO, 1967, p. 36).

Mais um aspecto deve ser considerado nessa maior exposição midiática. Encontramos em uma edição do *Jornal dos Sports* de janeiro de 1968 um artigo da coluna de Mister Eco que comparava a atenção do empresário Guilherme Araújo reservada aos baianos:

Guilherme Araújo, o agitadíssimo empresário de Caetano Veloso, esse moço invasor vindo da galáxia de Santo Amaro da Purificação, também é de Gilberto Gil. O empresário, entretanto, não dispensa a Gilberto Gil o mesmo ardor publicitário que dedica a Caetano Veloso, e por isso os dois, Guilherme e Gil, ganharam em São Paulo o apelido de ‘Eu e a Brisa’ (MISTER ECO, 1968, p. 10).

Tornar Caetano um fenômeno de imprensa foi certamente um objetivo conquistado por Guilherme Araújo. A impressão de que o tropicalismo era coisa de

⁵⁸ Em contraste, ver a opinião do crítico Frederico de Moraes sobre a relação entre tropicalismo e negritude (apud SANT’ANNA, 1968) e também as reflexões de Hélio Oiticica sobre o mito da miscigenação na origem de sua *Tropicália* (in COSTA, M., 1968; OITICICA, 1986, p. 106-109).

Caetano não parece ter arrefecido com o tempo, por mais que nem sempre se guardem os rastros dessa fama repentina do compositor de “Alegria, alegria”, e apesar do surgimento, nos últimos anos, de estudos sobre os outros artistas envolvidos no *Tropicália*. Por outro lado, as fontes consultadas também levam a crer que o tropicalismo de Gil fornecia menos matéria para a repercussão midiática, em comparação com a atenção destinada a Caetano (a despeito das reações que comentamos no capítulo anterior sobre a segunda versão de “Procissão”).

“Domingo no parque” é uma das composições cruciais para esse ponto de nossa discussão. Se sua inovação musical foi de imediato surpreendente, ela seria logo descartada como uma mudança ainda tímida de perspectivas, por exemplo, por Rogério Duprat (in CAMPOS, 1971). Vimos também que os fortes sentimentos despertados por “Procissão 68” não se estendiam a “Domingo no parque”, na opinião de Haroldo Costa (1968) mais remediada. O “tropicalismo de província”⁵⁹ dessa canção talvez pareça um tanto ajuizado, se comparado às misturas do álbum de 1968 e ao cosmopolitismo do de 1969. Mas, voltando à comparação com “Água de Meninos”, havia ali inovações no texto e na forma musical. Enquanto “Água de Meninos” prefigurava o governo na origem da destruição da feira, portanto atribuindo a um elemento externo o incêndio que pôs fim àquele espaço de convívio harmonioso e familiar, “Domingo no parque” se constrói em um universo de círculo fechado, conturbado pela ação de um visitante do parque como qualquer outro. E se a faixa do lado B de *Louvação* apostava num refrão dançante, quebrando a tristeza das estrofes, “Domingo no parque” se organiza numa progressão de eventos narrados que acaba em explosão.

A estrutura musical de pergunta e resposta (O rei da brincadeira – ê José) é quebrada na segunda e na terceira estrofes, que apresentam os passos dos personagens antes da ação principal. A voz cancional acompanha o olhar de José (sugerindo às vezes o discurso indireto livre) a partir da quarta estrofe, isto é, quando ele chega ao parque. Trata-se para Tatit de um desenvolvimento figurativo, pois ali o “fechamento do foco visual tem um sentido de concentrar a ordem figurativa nos elementos mínimos que expressem o máximo das paixões narrativas em jogo” (2001, p. 167).

Conta-nos essa voz que as imagens a atordoar José estão “girando na mente do José brincalhão”. A permanência da figura do brincalhão na constituição do

⁵⁹ Aqui nos inspiramos do título da tese de Ivan Marques (2011) sobre os jovens modernistas de Minas Gerais.

personagem que está prestes a cometer os assassinatos resulta grotesca e desperta atenção. Não é menos contrastante o nexos entre o palco da história, um parque de diversões do lumpemproletariado soteropolitano, e o desdobramento triste para esse cenário. Nesse sentido, o arranjo ancora na forma um verdadeiro objeto cênico, enquanto o coro contribui para uma atmosfera tragicômica.

Celso Favaretto (2007, p. 22) notou que a canção faz mais que narrar uma tragédia amorosa, configurando uma verdadeira *féerie*. Assim, embora seja imediata a interpretação da canção de Gil na chave de um drama movido pelo ciúme, há algo mais a se reparar nesse anti-herói feirante, engraçado, brincalhão, que desfere facadas em parques de diversão em pleno domingo. A brincadeira e a comédia de José se transmitem em algo mais sério, sua tragédia. Com efeito, depois da última estrofe da canção, cujo andamento tinha diminuído para contar que nada do universo mítico inicial de “Domingo no parque” resistiria, o andamento mais ligeiro é retomado, e as vozes de Gil e do coro canalizam tristeza em catarse, “numa espécie de festa trágica”, agora na expressão do pesquisador Pedro Henrique de Carvalho (2013, p. 73).

A feira de “Água de meninos” se distancia desse parque na medida em que o equilíbrio da primeira se quebra pela mão do Estado, enquanto o segundo se revela uma unidade contraditória, desmentindo um olhar externo que revista esse espaço de uma aura popular harmoniosa. A rixa entre os personagens atualiza uma violência não institucional, entre homens livres pobres na ordem escravocrata, universo estudado por Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997). Na contramão da abordagem de comunidade pela chave do consenso, a socióloga observou a violência na constituição do vínculo comunitário, na definição mesmo do que se entende por lazer, já que as brincadeiras não raro se transformam em agressões, assim como as agressões se reverterem em brincadeiras, de forma que os temas da recreação são “primordialmente baseados no confronto de personalidades que se medem” (ibid., p. 42).

Carlos Eduardo Pires salientou nessa tragédia comezinha uma interpretação que remete o problema para o tempo histórico de “Domingo no parque”:

A tentativa de uma aliança nacional entre classes e setores distintos do país parece de alguma forma cifrada nessa canção na medida em que um elemento da cultura mais tradicional figurado em José se rebela [...] contra outro novo, mais ou menos urbano, promovendo o fim de tudo – já que amanhã, construção temporal presente em muitas canções da época, [...] não se terá mais feira, nem construção, nem mais nada. A violência pouco mediada de José que promove esse ‘fim de tudo’ parece o obstáculo [...] para uma sociabilidade mais urbana se estabelecer no país (2011, p. 48).

“Domingo no parque” adquire indícios de um sentimento lutuoso íntimo sobre a modernização nacional-desenvolvimentista que o riso no tropicalismo podia resguardar desde seus primeiros resultados. Na performance do festival de Gil e Os Mutantes registrada pela TV Record, Rita Lee e Arnaldo Batista mantêm o sorriso cantando, inclusive, a facada, enquanto Gil e Sérgio Dias tinham fechado o semblante. O riso dos dois primeiros resulta um tanto descolado, simbolizando bem o elemento festivo às vezes caricato do tropicalismo. Mas, caso seja possível tomar distância e não se embalar pela ambientação de festival, esse coro contraditório e essa canção nos enviam para a negatividade e a inversão dos papéis anunciados dos personagens, o brinçalhão que acaba por se mostrar o elemento trágico da festa. Uma citação da entrevista de Gil de maio de 1967 merece destaque, então, na consideração sobre “Domingo no parque”: “A Arte nasce na vivência profunda a que nossa geração é submetida nos dias de hoje. Nasce da nossa tragédia” (GIL in GRILLO, 1967, p. 8).

Antes de chegar a essas conclusões sobre a entranhada relação entre a arte e a gravidade do período vivido, Gilberto Gil desenvolveu em seu depoimento a Grillo algumas das características que dariam o tom daquela idealizada nova iniciativa dos compositores, a começar por: “A base desse movimento é a viola e a violência, existentes hoje como elementos fundamentais na música brasileira” (ibid.).

O trocadilho “viola e violência” seria em outubro reutilizado por Augusto de Campos (1974, p. 125-131) em um célebre artigo de jornal sobre o III Festival de Música Popular Brasileira que premiaria “Domingo no parque”. O poeta empregaria a expressão para tratar da competitividade dos certames e do ato de Sérgio Ricardo de quebrar sua viola e arremessá-la contra o público. Mas na entrevista a Gilda Grillo, nomeada de “Gilberto Gil de viola e violência”, a natureza da frase era outra. Gil falava em inconformismo com relação à estagnação das artes no Brasil e afirmava que aquela nova frente de música popular se baseava na “exigência de um compromisso com a cultura brasileira [d]a qual não devemos mais nos furtar” (in GRILLO, 1967, p. 8).

O enquadramento ultrapassa o campo da música, pois o autor de “Louvação” chega a falar de um “movimento cultural brasileiro”, que exigiria “uma opção clara em favor da dinamização de seus diversos campos de trabalho”. Para exemplificar essa atitude, ele escolhe nada menos que *Terra em transe*, de Glauber Rocha, por crer que o filme refletia “todos os problemas e as dúvidas principais do jovem da América Latina de hoje”, ou ainda concretizava “a necessidade de denunciar esses problemas expondo

naturalmente as dúvidas de cada um”. O longa, em suas palavras, “É um marco na luta da Arte contra o subdesenvolvimento” (ibid.).⁶⁰ Assim, o setor musical deveria aprofundar o tipo de experimentação que Glauber encorajava no cinema: “Os compositores brasileiros entenderam que é hora de assumir o transe da música popular brasileira” (ibid.). Se o diretor tinha decretado a falência das imagens belas e poéticas, Gil pedia de seus pares um “cantar com violência”.

Os compositores brasileiros entenderam que é hora de assumir o transe da música popular brasileira. Nosso grito está dado em todas as discussões da nossa geração. Nas discussões sobre amor, sobre política, sobre poesia, sobre tudo. Sobre toda vida brasileira, sobre todo nosso tempo, sobre todas as nossas dúvidas.// É preciso cantar com vontade, é preciso cantar com a violência exigida pelos nossos dias, porque o homem é ainda a medida. E a medida do homem não é a morte, mas a vida. A música popular brasileira precisa ser viva (in GRILLO, 1967, p. 8).

Citando a última estrofe do “Pregão turístico do Recife”, de João Cabral de Melo Neto (1994, p. 147), Gilberto Gil dava o gosto da agitação política e cultural que ele tinha absorvido de Pernambuco e anunciava que o grito estava dado – antes aliás de Deus estar solto.⁶¹

A depender de quais trechos da entrevista se privilegiem na análise, e ainda de que chaves se adotem para ler esse documento, encontraremos consequências históricas, estéticas e políticas diversas e possivelmente contraditórias, porque várias são as direções apontadas. Mas, arrematando nossos comentários sobre “Domingo no parque”, observamos que não é preciso esperar por 1968 para encontrar a negatividade e a radicalização dos posicionamentos e das obras dos cancionistas que mais tarde serão apelidados de tropicalistas. Para que se possa fazê-lo, porém, talvez se deva destinar um

⁶⁰ Fica em aberto a que Gil se refere quando fala em luta contra o subdesenvolvimento. Pode ser que aluda às condições de realização do longa-metragem em um país subdesenvolvido. Não deixa de ser interessante esse olhar de Gil sobre o filme de 1967, que tinha sido lançado vinte dias antes da publicação da entrevista; uma reação muito fresca, de um ponto de vista diferente da usual interpretação de *Terra em transe*, como aquela informada pelo memorialismo de Caetano Veloso, isto é, de que o filme “é a consciência crítica do colapso do populismo para os tropicalistas” (DI CARLO, 2019, p. 747).

⁶¹ Aludo à declaração no inflamado discurso que Caetano viria a fazer no Festival Internacional da Canção de 1968, um dos momentos de maior negatividade do tropicalismo. Caetano também repete a ideia, antes de dar um berro, ao final de “Marcianita” (1968), registrada no seu CPD ao vivo com Os Mutantes: “Há muita criptonita no ar. Verde e vermelha também. Mas deus está solto”. Sobre seu discurso, vale reler a interpretação de João Camillo Penna: “‘Deus está solto’, reverso paronomástico da máxima nietzschiano-niilista, ‘Deus está morto’. Talvez o tabu mais poderoso ali transgredido não tenham sido os musicais, sexuais e comportamentais, como poderíamos inicialmente crer, mas o religioso, ao explicitar o tema maior de um Deus presente (‘solto’), um Deus/rei morto, mas solto, como é sugerido pela imagem de D. Sebastião, ‘o encoberto’, associada historicamente a Cristo” (2017, p. 127).

olhar menos segregador entre cantores “de protesto” e “de tropicalismo”, conforme o texto de Gil convida a fazer.

Que há diferenças entre os dois momentos, há, e os eventos e depoimentos de 1968 cuidariam de aprofundá-las. Por diversos motivos, dos quais se destaca a competitividade entre os jovens compositores, houve uma reação de desdém às posturas de Caetano, Gil, Gal, Nara, Torquato e Capinan em 1968, por parte dos cancionistas que tinham convivido com eles naquele espaço de frente única. O realismo cafona, o posicionamento quanto ao mau gosto e o tom deliberadamente irracionalista e debochado no primeiro plano de diversas manifestações na fase tropicalista desencadearam uma grande rejeição (temporária) por parte de seus colegas. Ruy Castro diria sobre essa atitude: “Atacava-se o bom gosto com o mau gosto – como se o primeiro fosse o grande problema nacional e o segundo a única solução. (Mas quem podia garantir que não fosse?)” (1977, p. 17).⁶²

Houve sem dúvida uma virada, cuja marca mais profunda talvez seja menos a guitarra elétrica que as performances espalhafatosas, incentivadas também pelo produtor Guilherme Araújo. Gil e Caetano adotaram uma atitude mais irônica em 1968, passando a frequentar o programa do Chacrinha, trajando-se de plástico ou camisola em rede nacional e cantando desvairados “Yes, nós temos bananas”, enquanto seus amigos, Rogério e Ronaldo Duarte, tinham sido sequestrados por militares e civis do SNI e estavam desaparecidos. O tensionamento estético sobre a sanidade possível naqueles tempos nem sempre foi compreendido em suas aparições públicas – talvez mais influenciadas do que podemos mensurar pelo trabalho de direção de Zé Celso e de atuação de Renato Borghi em *O rei da vela* (1967).

Reconhecidas essas fendas que se dilatariam no ano seguinte, o documento que nos oferece Gilda Grillo representa bem as forças em disputa no próprio pensamento de Gilberto Gil durante o ano de 1967. Ao convidar a linguagem musical a extremar-se e ao caracterizar a si mesmo e a seus colegas como cantores de protesto, sem exceção, ele

⁶² A tópica do mau gosto foi muito trabalhada em 1967 e 1968 por artistas e agentes culturais ligados à tropicália e ao tropicalismo. Ela é um dos eixos motores de três textos cruciais: o texto do Oficina escrito em setembro 1967 por Zé Celso para *O rei da vela* (CORRÊA, 1998); o artigo de batismo de Nelson Motta, “A cruzada tropicalista” (5 fev. 1968); e o texto de Torquato Neto (1982), “Tropicalismo para principiantes”. Para uma abordagem que considera esse fator, dentre outros, na concepção do conceito de tropicália – e também no ponto de vista da imprensa sobre o tropicalismo –, ver Kacowicz (2017, p. 25-74). Por fim, indico ainda a necessidade de um aprofundamento sobre o precursor quadro de Rubens Gerchman, *O rei do mau gosto* (1966), esquecido pelos estudos sobre o tropicalismo musical que levantaram a questão.

insistia no desejo de união entre os músicos da MPB, simultaneamente chamando-os para o confronto estético e político. Tudo se passa, convém lembrar, quando o cancionista tinha recentemente chegado de Pernambuco:

Recife foi o elemento de reconhecimento dessa necessidade de opção. Em Recife, a retomada de contato com um tipo de público alheio ao[s] modismos dos grandes centros divulgadores como Rio e São Paulo (um público necessariamente distanciado do dia a dia publicitário do artista brasileiro) me abriu os olhos para essa tomada de posição imediata do compositor brasileiro diante das graves lutas exigidas por nossos dias. Evidentemente que essas constatações e essa tomada de posição devem se tornar imediatamente reais e objetivas no nosso trabalho. Para isso estamos nos preparando (in GRILLO, 1967, p. 8).

Enquanto defende a “necessidade de opção”, ele convoca para uma “tomada de posição imediata do compositor brasileiro diante das graves lutas exigidas por nossos dias”. Algumas dessas proposições podem soar pouco conciliáveis com a atuação do cancionista que no mesmo mês defenderia publicamente de detrações o concurso de *jingles* do *Jornal dos Sports*, concorrendo e ganhando a premiação. Mas o fim de sua entrevista, com “Para isso estamos nos preparando” e “Breve teremos coisas novas para cantar”, evidencia também o caráter publicitário que teima em aparecer nas assertivas definições dos baianos sobre as “lutas” do campo musical, reflexões que às vezes terminam em verdadeiros pregões de seus próprios álbuns. Esses testemunhos têm uma estrutura recorrente: primeiro se diz o que deve ser alterado na canção popular-comercial brasileira, depois se mostra que a mudança está sendo posta em acetatos pelo entrevistado e seus companheiros⁶³. Não é difícil reparar, assim, a que ponto as disputas ideológicas da época se traduziam na busca por ouvintes. Gil faz um apelo ao público leitor do *Jornal dos Sports*: “Acreditamos contar ainda com o apoio irrestrito dos universitários brasileiros e de todo o público interessado em música brasileira, ansioso por uma reestruturação e reformulação do movimento de música popular” (ibid.).

Duas outras linhas de raciocínio chamam atenção no trecho mais extenso destacado. Em primeiro plano, o artista manifestava que o contato com o público do Recife, distante das questões do Rio e de São Paulo, modificou o seu jeito de ver a

⁶³ Outros exemplos dessa forma de publicidade são a entrevista de Veloso à revista *Realidade*, em que ele termina falando de “Bom dia”, sua canção gravada por Bethânia (KALILI, 1966); sua entrevista à *Manchete* ao fim de 1967, encerrada por “Há dois anos, Maria Bethânia já me dizia: Caetano, o quente mesmo é a guitarra elétrica. Ela tem razão. E aí estou eu menino. Navegando pelo vento, sem lenços e sem documentos” (in ACUIO, 1967, p. 36); e um texto de Tom Zé intitulado “Material para a imprensa”, publicado por Adones Oliveira na *Folha de S. Paulo* quando o iraraense ganha o Festival de Música Popular de 1968.

canção. Podemos desconfiar desse alheamento, uma vez que a produção musical do Sudeste tinha enorme repercussão em Pernambuco (e no estado de origem de Gil, conforme demonstrava a sua “bossa nova da Bahia”). Mesmo subtraído o exagero, é plausível depreender que o campo cancional no Sudeste não apenas abria uma série de embates, mas também fechava um cerco de termos possíveis nessas discussões.

Quando o jovem cancionista defende que a tomada de posição devia ser imediata, pois havia graves lutas naqueles dias que o exigiam, a escolha lexical da luta, ainda por cima grave, remete inevitavelmente ao universo semântico da resistência à ditadura civil-militar. Além de lembrarmos a citação de Christopher Dunn sobre a absorção do léxico político pelo estético, talvez seja necessário recordarmos que o Recife tinha sido palco de uma das mais intensas elaborações de esquerda do país no início dos anos 1960, com destaque para o Movimento de Cultura Popular (MCP), oficialmente criado em 1961 e extinto pelo golpe de 1964.

Além das expressões empregadas no último trecho que evocam o léxico de esquerda, outros fatos relacionados à viagem de Gil remetem ao MCP, a começar pelo local escolhido para suas apresentações, o TPN, herdeiro direto das movimentações socialistas de começo de década⁶⁴. Nas palavras de Gil, sua temporada no Recife foi “a convite desses meninos lá, do Teatro Popular do Nordeste, dos militantes pernambucanos” (DEPOIMENTO, 2012, transcrição nossa). Além disso, a viagem a Caruaru, onde conheceu a Banda de Pífanos, foi guiada por Carlos Fernando, originário dessa cidade. O compositor e produtor musical, responsável por atualizar o frevo e recolocá-lo no mercado fonográfico nacional ao final da década de 1970 (TELES, 2000), iniciou sua carreira no teatro ao lado de Luiz Mendonça, um dos fundadores do MCP, e estava ainda bastante próximo de suas reverberações.

Trata-se de uma estada no Recife nos anos que se seguiram às atividades culturais ligadas não somente ao mandato de Miguel Arraes, mas sobretudo a um movimento cívico que se organizara na capital pernambucana. Por essa razão, creio não forçar a nota ao inferir que na experiência de Gil naquele estado havia um certo grau de mediação dessa prévia agitação; isto é, uma experiência mediada tanto pelo espaço central que as manifestações artísticas locais tinham ocupado nas ações dos movimentos

⁶⁴ Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, fundadores do MCP, também fundaram o TPN. A abordagem da cultura popular pelos artistas foi motivo de cisão, contudo. Hermilo posteriormente passou a acusar o legado do MCP de “se utilizar da cultura popular para fazer uma ‘arte dirigida’” (TELES, 2000, p. 78).

anteriores ao golpe, quanto pela forma como a cultura popular da região foi apreendida pelo campo cultural de esquerda entre 1961 e 1964.

A atividade fonográfica no estado desde cedo reverberou esse cenário político. José Teles observa, em seu livro sobre a canção pernambucana, que a apropriação da bossa nova ali se diferenciou rapidamente “da bossa carioca pela sua postura mais engajada (afinal, muitos dos seus integrantes eram oriundos do MCP)” (2000, p. 80). O fenômeno leva o autor a chamar a bossa pernambucana de “bossa nova de protesto” desde o seu início (ibid., p. 77).

Segundo uma crítica hoje frequente, seria um despropósito cotejar o tropicalismo, como fez Roberto Schwarz em seu ensaio de 1970, com o método de alfabetização criado por Paulo Freire e praticado por ativistas do MCP (e dos CPCs). O argumento que deseja invalidar esse ponto do ensaio de Schwarz se baseia, entretanto, em uma ideia de autonomia dos campos artístico e pedagógico. Sem referendar totalmente as conclusões do crítico literário, observo que a sua comparação não era descabida, para além das ligações mais fáceis⁶⁵. Afirmar que a atividade do MCP era simplesmente pedagógica é desconsiderar por completo a história do movimento e do pensamento de Paulo Freire, que não se organizavam de forma a autonomizar a didática, mas, ao contrário, concebiam práticas de vida, em oposição a modelos educacionais que se formataram justamente na exclusão do mundo em seu conceito de educação (FREIRE, 2018). Os membros do MCP, é preciso lembrar, se organizaram de muitas outras maneiras fora da sala de aula e para além da alfabetização, pesquisando e fomentando linguagens artísticas populares, nas Praças de Cultura nas periferias da capital pernambucana, e inclusive trabalhando nos meios de comunicação de massas, produzindo programas de rádio.

O autointitulado movimento tropicalista do Nordeste estabelecerá em 1968 certas aproximações e contrastes com os artistas antes ligados ao MCP, de forma que essa comparação parece ser, na verdade, inevitável para a compreensão das disputas do período. Os manifestos tropicalistas nordestinos refutariam, por exemplo, a “tutela [...] t-p-n-ística (referência à política do Teatro Popular do Nordeste)” na atuação artística da

⁶⁵ Caetano Veloso (2017, p. 316-317) diz ter sido atraído pelo método e só não ter se tornado educador por conta do golpe de 1964.

região (VINÍCIUS, 1972, p. 34).⁶⁶ Não é de se descartar, então, que as pesquisas estéticas nos anos de MCP possam ter informado as produções desses artistas que mostraram o Recife e Caruaru a Gil, em momento anterior às rupturas estéticas que o tropicalismo recifense estabeleceria publicamente somente em 1968.

Dito isso, note-se que a “tomada de posição” de Gilberto Gil deveria se dar, em suas palavras, de maneira real e *objetiva em seu trabalho*. Assim, a radicalização do jovem de Ituaçu está também na forma artística. De certa maneira vimos, neste e no capítulo anterior, que esse processo significou uma verdadeira disputa interna para Gil, cuja contradição se verificava já no misto de empolgação e medo de “Lunik 9”.

Contrastem-se agora todas essas considerações de Gilberto Gil documentadas por Gilda Grillo com o que Carlos Calado reportou da viagem a Pernambuco em seu livro sobre o tropicalismo:

O que Gil e Guilherme viram em Pernambuco confirmou o *diagnóstico do empresário*. Guardadas as proporções, encontraram uma juventude parecida com a do Rio de Janeiro e São Paulo: garotas de minissaias e rapazes cabeludos, como os que circulavam por Copacabana ou pela rua Augusta, que se mostravam mais interessados nas novidades da música pop internacional do que em ficar discutindo os possíveis caminhos da MPB politizada (CALADO, 2017, p. 98, grifos meus).

Poderíamos tentar usar o trecho acima como complemento para o que vínhamos analisando. Entenderíamos, assim, que as abertas metáforas de luta, posição, frente, trabalho e compromisso na fala de Gilberto Gil se desenhavam somente em termos de experimentação com o pop rock, com uma forma mais moderna de produzir música, com os instrumentos elétricos. No entanto, é preciso voltar à citação de Calado e perceber que o ponto de vista é do empresário Guilherme Araújo⁶⁷.

⁶⁶ Assim como a “bossa nova da Bahia” que viria a se desenvolver em espetáculos coletivos em 1964 com Bethânia, Gal, Caetano, Gil, Tom Zé, Djalmá Corrêa e outros, Pernambuco também conheceu espetáculos de bossa nova. Mas, diferente do repertório de Salvador, muito próximo à primeira fase da bossa nova, as canções propostas em 1965 pelos artistas em torno do grupo Construção de Recife eram mais engajadas (cf. TELES, 2000, p. 80-89). No show *Em Tempo de Bossa*, por exemplo, leram-se trechos de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, e de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (ibid., p. 84). Provavelmente por esse tipo de repercussão da obra de João Cabral, o tropicalismo pernambucano também se posicionaria contra uma “tutela joão-cabralina” no campo artístico da região. É interessante notar que na entrevista de Gilberto Gil a Gilda Grillo há uma citação a João Cabral que não estabelece com o autor uma relação de oposição, como o tropicalismo recifense faria no ano seguinte.

⁶⁷ O empresário era enfático também em suas falas para a imprensa, como se pode ler no final de 1967 na coluna de Marisa Alves de Lima na revista *A Cigarra*: “O empresário Guilherme Araújo [...] diz que não se pode mais falar em música popular brasileira, e sim da música popular que se faz no Brasil. Segundo Guilherme, é preciso acabar com esse regionalismo, e partir para conquistas internacionais, em termos de vanguarda” (LIMA, 1967, p. 39).

Notá-lo significa distinguir duas perspectivas sobre a mesma viagem (a de Guilherme Araújo tendo sido formulada em retrospecto e ainda parafraseada por Calado). O relato de Gil em maio de 1967 falava da diferença de comportamento e interesse dos jovens do Recife, afastados dos centros de produção publicitária; o de Calado fala de uma homogeneidade juvenil no Recife, no Rio e em São Paulo. Além disso, há uma expressiva lacuna entre a sugerida inutilidade de “ficar discutindo os possíveis caminhos da MPB politizada” e os sentidos inversos que encontramos no pensamento e na obra de Gil em 1967.

Há em “Domingo no parque” e no depoimento de Gil formulações perspicazes sobre seu tempo, preocupações estéticas e políticas. Em “Água de Meninos”, na entrevista e na canção de festival, uma violência crescente vem abrindo caminho para as variadas figurações ensanguentadas do LP *Tropicália*, que “passou a nomear plenamente a violência a seu redor”, nos termos do filósofo Pedro Duarte (2018a, p. 42).⁶⁸ “Alegria, alegria”, inscrita no mesmo festival, também cismaria com crimes, guerrilha e fuzil. Gil e Caetano desafiavam as “tradições” da música popular brasileira quando resolveram apresentar suas canções acompanhados por grupos de rock, mas não se restringiram às disputas do campo cancional. Sua viola se declinava em violência.

2.1 Boi-bumbá e iê-iê-iê

Acabo de colocar “tradições” da música popular entre aspas, pois acredito que convenha um apêndice historiográfico. Hoje não é evidente a percepção de que as tradições da música popular no Brasil são recentes e não eram estáticas ou pacíficas quando o tropicalismo produziu seus discos. O samba, o frevo, a bossa nova, a música de protesto, o tropicalismo, o iê-iê-iê são todas, a seu tempo, modernas tradições, para emprestar o oxímoro de Renato Ortiz. Tais organizações por gêneros, o arrolamento de

⁶⁸ O filósofo levantou no álbum de 1968 diversos traços de sangue: “Em ‘Miserere nobis’, a mesa que aparece é ‘molhada de vinho e manchada de sangue’. Em ‘Lindoneia’, há o ‘sol batendo nas frutas, sangrando’. Já em ‘Parque industrial’, há ‘o jornal popular que nunca se espreme porque pode derramar, é um banco de sangue encadernado’. O noticiário diário daria conta de um cotidiano de crimes e de opressão sem fim. O Tropicalismo, além de apontar esta violência atrelada à ditadura, ainda referia-se ao matricídio rural, em ‘Coração materno’, e ao assassinato passional, em ‘Panis et circenses’. Existe brutalidade na ‘Geleia geral’. Há a memória de batalhas no ‘Hino ao Senhor do Bonfim’. Se o disco, apesar disso, enunciava que ‘a alegria é a prova dos nove’, citando um verso do Manifesto antropófago de Oswald de Andrade, de 1928, é justamente porque a alegria não é um dado certo, e sim uma prova pela qual temos de passar, a despeito do horror e da tentação de cair no verso que se segue e diz: ‘a tristeza é teu porto seguro’” (DUARTE, 2018a, p. 42-43).

seus elementos e ainda sua ideologia ou seu “grau de autenticidade” na conjuntura brasileira (nos termos de então) foram fruto de disputas ao longo de todo o século XX.

Se recuarmos à década de 1950, veremos que a música popular e urbana era objeto de um debate acalorado. Exemplifica esse fenômeno o periódico *Revista de Música Popular* (RMP, 1954-1956), “que aglutinou um determinado pensamento estético e ideológico fundamental na ‘invenção da tradição’ musical brasileira”, segundo Napolitano (2010a, p. 60). Seus colaboradores vinham de diversos campos da cultura, mas tinham em comum uma atuação para preservar a memória do samba (do Estácio, sobretudo) e do choro cariocas dos anos 1920 e 1930. Essa defesa às vezes extrapolava o memorialismo museológico, afluindo no domínio das críticas prescritivas. Desse ideário, sugeriram alguns critérios com os quais as novas gerações de músicos lidaram, e as reações a essas investidas tradicionalistas são audíveis também em canções. “Desafinado” (GILBERTO, 1959) e “Samba de uma nota só” (GILBERTO, 1960) são por vezes interpretados dessa maneira, ou seja, respostas bem-humoradas às críticas dos que detravam a BN em nome de gêneros musicais ditos mais nacionais. Tal procedimento metalinguístico é o que leva Napolitano (2010b, p. 18) a afirmar que a bossa nova não inaugurou, mas potencializou o “procedimento reflexivo, de não só cantar a canção mas assumir a canção como veículo de reflexão sobre o próprio ofício de cancionista”.

Desse mesmo ponto de vista é que Augusto de Campos definiu “Samba de uma nota só” a partir do conceito concretista de isomorfismo, que identifica conteúdo e forma (CAMPOS, 1974; AGUILAR, 2005, p. 136-137). Affonso Romano de Sant’Anna, comentando essas metacanções, identificou nelas metalinguagem: “uma linguagem comentando outra linguagem, tomando como assunto da composição a própria composição e não os temas naturais e sentimentais” (2013, p. 54-55). Santuza Cambraia Naves também tributou a essas composições de Tom Jobim e Newton Mendonça interpretadas por João Gilberto a introdução de “um procedimento ímpar na história da música popular no Brasil, pois letra e música, ao mesmo tempo em que se comentam mutuamente, fazem uma crítica às convenções musicais” (NAVES, 2001, p. 292). *Convenções* musicais: repare-se na escolha vocabular de Naves, que podemos adotar em vez de “tradições”, se quisermos entender de maneira mais síncrona nosso cenário.

Em todo caso, saltemos algumas gerações de músicos a nosso proveito e observemos as consequências, para o tropicalismo, daquele verdadeiro “projeto

historiográfico” da RMP (NAPOLITANO, 2010a, p. 60) e de outras publicações e instituições. Ainda segundo Napolitano, a fundação do cânone choro-samba nos números dessa publicação foi complementar à difusão da ideia de que haveria uma contemporânea decadência musical na década de 1950. A revista se opunha, assim, ao gosto formado naqueles últimos anos pelo rádio no geral e pela Rádio Nacional em particular. Esta tinha sido inaugurada em 1936, recebeu importantes investimentos do governo federal na década seguinte e conhecia seu auge quando da circulação da RMP. A revista então combatia essas influências que ela considerava “deletérias na musicalidade brasileira, como as marchinhas, rumbas, boleros e suingues” (ibid., p. 61).

Os programas de rádio de Almirante (1908-1980) sobre a história da música popular brasileira difundiam ideias parecidas. Almirante tinha participado do Bando de Tangarás ao lado de Noel Rosa e Braguinha no fim dos anos 1920, foi parceiro frequente de Carmen Miranda e acabou se tornando um importante radialista, pesquisador e documentador de música brasileira, em grande medida responsável pelo resgate da obra de Noel Rosa por Aracy de Almeida.⁶⁹ Podia-se ouvir em um de seus programas, por exemplo, a defesa da proposta do compositor Ary Barroso, “então vereador pela UDN carioca, de criar um imposto para a entrada de música estrangeira no Brasil, pois o ‘mal [ouvinte] brasileiro preferia o suingue e o bolero, mesmo medíocres, ao bom samba” (NAPOLITANO, ibid., p. 63).

Para situar o tropicalismo, formado por jovens em cujas biografias consta uma primeira educação musical de ouvidos colados à Rádio Nacional, dizemos com frequência que aquele movimento recuperou “o passado musical pré-moderno de boleros e sambas-canções *em chave paródica*” (ibid., grifo meu). Mobilizando os significantes de Brasil consolidados nacional e internacionalmente, o tropicalismo teria selecionado por exemplo uma das maiores imagens e vozes do rádio, Carmen Miranda, para participar de seu panteão metalinguístico, de suas aparições na televisão e de seus shows. Ao fundir a cantora a referências radiofônicas de toda sorte, o tropicalismo teria obtido o efeito caleidoscópico que lhe é característico, interpretado por José Miguel Wisnik enquanto uma estratégia antropofágica:

A força da figura de Carmen Miranda e sua consagração como fetiche pitoresco, exótico e bizarro do mundo subdesenvolvido serão

⁶⁹ No quarto capítulo, veremos uma carta de Gil em fogo aberto contra o MIS. Pois bem, Almirante era uma das suas figuras proeminentes. Além de ser um ativo membro do Conselho de Música, doou todo seu acervo para o museu – uma de suas primeiras aquisições.

assumidas ostensivamente pelo Tropicalismo, nos anos de 67-68 – numa estratégia propriamente antropofágica –, como afirmação paródica da diferença através da qual o colonizado, assinalando voluntária e criticamente as marcas de sua humilhação histórica, desreca as os conteúdos reprimidos e dá a eles uma potência afirmativa (2007, p. 69-70).

Ironicamente, Carmen Miranda não era símbolo daqueles boleros criticados pela RMP, mas um dos ícones do samba-canção – justamente uma intérprete de Almirante e Caymmi. No entanto as retomadas tropicalistas da produção radiofônica, tanto do samba-canção, quanto do samba abolerado, foram realizadas quando esse tipo de produção tinha sido parcialmente ultrapassado pelo fenômeno da bossa nova⁷⁰ e se tornara “sinônimo de kitsch” (NAPOLITANO, op. cit. p. 63). Daí o poder afirmativo de que fala Wisnik.

Contudo, Napolitano defende que, sobretudo após a fase tropicalista, esse diálogo não seria de natureza irônica e paródica:

A obra de Caetano concentrou-se, em parte, a recuperar a escuta musical da década de 1950, formativa para o cantor-compositor, filtrada pelos parâmetros de contenção e despojamento da bossa nova. Já Gilberto Gil foi o grande responsável pela recuperação, atualização e valorização de Luiz Gonzaga junto ao público jovem (NAPOLITANO, 2010a, p. 63).

Tais *jukebox* tropicalistas, na verdade, aglutinaram cancioneros diversos das décadas de 1930 a 1950, ligados ao samba-canção, ao tango-canção e ao bolero, editados no Brasil sobretudo pela RCA Victor e pela Odeon. Em 1968, a interpretação tropicalista de Vicente Celestino se remete a um tango-canção de 1937; o samba-canção “Chuvvas de verão”, gravado por Francisco Alves em 1949, foi cantado em *Caetano Veloso* (1969), álbum em que também ouvimos o célebre tango “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo, interpretado por Libertad Lamarque em 1935 no filme *Alma de bandoneón*; o mambo “*Las tres carabelas*”, que ganhou uma versão no mesmo álbum *Tropicália*, foi lançado no Brasil em 1957 por Gregório Barrios. Esse espanhol naturalizado argentino, chamado por aqui de “rei do bolero”, passou longas temporadas no Brasil na era de ouro do gênero, se apresentando com frequência em cassinos fluminenses. Nas ondas radiofônicas brasileiras, ele ajudou a popularizar o bolero “Vereda tropical”, de Gonzalo Curiel. Caetano Veloso nomeou o seu ensaio

⁷⁰ Napolitano (2010a) ressalva a totalidade dessa rejeição, uma vez que, conforme tinha notado Walter Garcia (1999), o violão de João Gilberto incorpora, além do jazz e do samba, também o bolero.

autobiográfico inspirado nesse bolero, depois de ter sido convencido por seu editor americano a esquecer o primeiro título aventado, “Boleros e civilização” (pois, segundo ele, ninguém se lembrava de Marcuse nos Estados Unidos; VELOSO, 2017, p. 43).

Gal Costa, que não foi mencionada por Napolitano, poderia muito bem figurar na homenagem nada paródica à dita canção de rádio, inclusive de Ary Barroso, em seus discos de 1977 e 1978. Nessa mesma direção, Claudia Neiva de Matos (2013, p. 130) observou que as regravações por Gal Costa, Caetano Veloso e Maria Bethânia de sambas de Ismael Silva e Noel Rosa realçaram justamente o caráter de samba-canção de suas composições.

Na famosa entrevista para a *Manchete* em que Caetano disse se recusar a “folclorizar” seu subdesenvolvimento a fim de “compensar as dificuldades técnicas”, ele já comentava a sua formação musical entranhada nessas décadas. Estamos em dezembro de 1967, na esteira do êxito de “Alegria, alegria” no festival, nas rádios e nas lojas de discos. Mas, em vez de simplesmente defender o iê-iê-iê, que o colocara nas paradas de sucesso e que estava sendo atacado pelos críticos, Caetano aproveitou a ocasião para retomar a história do rádio na sua experiência e no Brasil:

Quando eu era menino, aprendia todas as músicas que ouvia no rádio e na vitrola de casa. Boleros, guarânias, Caími [sic]. *Oh Carol*, Noel, Orlando Dias, *Que Será?*, Nora Nei, Herivelto Martins. [...] Quando ouvi João Gilberto pela primeira vez, tive vontade de fazer música. [...] Há algum tempo, venho-me interessando mais pela poesia iê-iê, pela vitalidade natural da música vulgar e comercial, do que pelo intelectualismo em que haviam caído todos os que se acreditavam continuadores de Caími [sic], Noel e outros, numa linha de música brasileira ‘pura’. [...] Depois da descoberta de João Gilberto, as coisas se complicaram para mim: industrializou-se (mas não muito) um samba ‘Classe A’, com aparatos jazzísticos, clichês políticos, o qual, à medida que ia perdendo terreno, deixava de ser um bom produto, para tornar-se apenas uma ‘ideia’ de defesa da ‘pureza’ de nossas tradições contra todo esse lixo vendável: boleros, versões e, por fim, o chamado *rock* nacional (in ACUIO, 1967, p. 36).

A longa citação se justifica por ser particularmente expressivo o percurso realizado por Caetano. Na educação sentimental do rádio, dá-se o devido lugar para bolero, Caymmi, Noel e iê-iê-iê. No rádio, o hit “Oh! Carol”, pop rock de Neil Sedaka (1959, gravado décadas depois por Mautner e Caetano), convive com o samba de Nora Ney, “Cansei de rock” (1961): “Eu ligo o rádio/ E tome rock/ Vou à boate/ E tome rock”. A combinação de ritmos diversos acontecia em uma mesma estação bem mais do que hoje, aliás, quando as rádios são frequentemente divididas por gêneros (a rádio de rock, a de rap, a de pop atual, a de pop do século XX, a de sertanejo, a de pagode...).

Nas palavras de Caetano, acompanhamos uma linha evolutiva paralela, por assim dizer: a da música pop, vendável, e que já em 1967 se colocava, para Caetano, entre o bolero e o iê-iê-iê. Tal conjunção seria essencial nos álbuns tropicalistas de 1968 e 1969.

Quando se fala da incorporação do iê-iê-iê pelo tropicalismo, ela não é considerada irônica, e sim afirmativa. Mas quando se trata da interlocução com os gêneros do rádio ligados ao bolero, ao tango-canção e ao samba-canção, tendemos a restringir suas interpretações ao campo lexical da paródia, de forma que tropicalismo e bolero seguem paralelos, sem propriamente se cruzarem. Não obstante, nessa história, os cancionistas envolvidos no tropicalismo tiveram um papel análogo ao de midiateca da canção popular-comercial. Desde setembro de 1968, quando perguntado por um jornalista se o movimento “gozava” com os elementos da “velha-guarda” que utilizava, Caetano dizia com todas as letras: “O que nós fazemos inclui um amor total por tudo de que nos aproximamos. Gravei ‘Coração materno’ porque me emocionou profundamente. Só incluímos artistas do passado na medida em que nós nos identificamos com eles” (in DUARTE, 1968, p. 8). Não por acaso, Caetano se introduziu no meio televisivo do Sudeste no programa da TV Record *Esta noite se improvisa*, quando ainda jovem conquistou a audiência cantando o repertório cancional de rádio das décadas anteriores. Já Gilberto Gil, como notou Napolitano, privilegiou o baião e o frevo nas suas mesclas com o rock, e não absorveu tanto quanto Caetano o elemento abolerado em sua sonoridade ao longo das décadas; mas o utilizou no que considero ser um dos ápices do casamento entre bolero e iê-iê-iê, a canção “Lindonéia”, que analisaremos no próximo capítulo.

Nos meses agitados entre meados de 1967 e fins de 1968, o tropicalismo aproveitou o denso momento de debate sobre a música, refazendo essa agitação na forma da canção e desenvolvendo a associação entre metalinguagem e elementos metadiscursivos, intertextuais e interdiscursivos.⁷¹ Assim é que Gonzalo Aguilar enxerga na poesia concreta e no tropicalismo uma “crise dos arquivos fechados ou incontaminados”, aprofundada na medida em que os cancionistas fizeram “em suas

⁷¹ Para uma diferença entre intertextualidade e interdiscursividade, ver Costa (2018, p. 34-60). Resumindo, essa segunda prática é verificada sempre que um campo discursivo lança mão de diálogos, não somente com textos do mesmo campo (intertextualidade), como de outros campos discursivos. Um dos exemplos de Costa é o diálogo com o discurso científico (ibid., p. 292-293) e com o religioso (ibid., p. 81) que Gilberto Gil realiza em sua obra.

canções todo tipo de associações, cruzamentos, sobreposições e citações” (2005, p. 143-144).

A tal evidência não cabe acrescentar, porém, que os tropicalistas tenham introduzido a metalinguagem, o intertexto ou a citação na canção brasileira. Vimos antes a centralidade da metalinguagem na MPB dos anos 1960 e, antes dela, a da bossa nova, cujo “comentário mútuo entre letra e música abriu o caminho para a metalinguagem”, conforme Liv Sovik (2002, p. 278). E se a BN é um dos passados recentes da metalinguagem tropicalista, a pré-história desse tipo de canção se perde no tempo. Para a teoria de Luiz Tatit, a noção de tematização abrange o processo autorreferencial, o elogio a partes da obra, ao ritmo, a instrumentos ou músicos:

O ritmo e as acentuações do componente melódico fundam os gêneros que estamos acostumados a ouvir: samba, roque, bolero, baião, marcha etc. Os arranjos instrumentais extraem sua pulsação, seu balanço e seus motivos melódicos dos temas fornecidos pela melodia da canção. [...] Assim sendo, o processo intensivo de tematização conduz a uma supervalorização do gênero. Por isso, não raro, a tematização cobre um texto exaltando o próprio gênero (1986, p. 49).

A exaltação aos ritmos e instrumentos musicais populares brasileiros nas letras das canções é tão antiga quanto esses ritmos e instrumentos. Ela confirma o convite à marcação rítmica, à exaltação dos corpos. Vimos antes que essa metalinguagem pode ter ainda a função de uma verdadeira defesa das culturas negras em uma cultura de constante e violenta perseguição às musicalidades, danças e tradições de origens indígenas e africanas. De maneira geral, a metalinguagem se torna regra à medida que a criação deva se defender, queira introduzir uma mudança significativa no gênero ou decida disputar seus traços de legitimidade, de forma que a arte na modernidade foi marcada por essa figura de maneira extensiva.

Ao pavimentar um caminho de análise que constatava um jogo de *oposições* no tropicalismo, a recepção crítica dos anos 1960 e 1970 acompanhava em certa medida os posicionamentos dos próprios artistas envolvidos. Ela não se limitou, contudo, a sancionar as intenções do grupo, e pouco a pouco explorou as práticas *conjuntivas* entre polos que pareciam intransponíveis em meados dos anos 1960. Se os ensaios da recepção inicial se dedicaram mais aos sentidos gerais do movimento, Gilberto Vasconcellos (1977) e Celso Favaretto (2007 [1979]) aprofundaram análises dedicadas às letras. Ambos concordaram, por exemplo, quanto a relevância de “Geleia geral” em *Panis et circencis*. Analisando-a, identificaram nela a fórmula de justaposição a que ensaios anteriores apenas aludiam. O refrão de Torquato Neto e Gilberto Gil não os

deixa mentir sobre a aglutinação arquetípica daquela estética: “Ê bumba-iê-iê-boi/ Ano que vem, mês que foi/ Ê bumba-iê-iê-iê/ É a mesma dança, meu boi”.

Não obstante o diálogo que aqui se estabelece com essa tradição interpretativa, é preciso evidenciar o seu enquadramento fechado no âmbito da canção quando ela constata que o tropicalismo realizou uma fusão *inédita* entre elementos arcaicos e modernos, nacionais e internacionais. Embora a novidade musical tropicalista seja poética, comportamental, escandalosa, musical e eletrificada nos eventos e discos de 1967 a 1969, cabe considerar que, para chegar àquele resultado, uma parte da recepção do tropicalismo musical estudou esse movimento um tanto isoladamente, já que seus trabalhos não consideram, ou consideram pouco, que tais amálgamas entre moda e cultura popular caracterizaram de modo amplo a canção popular-comercial brasileira.

Nessa linha, escreveu Walter Garcia que “a canção popular-comercial brasileira, desde a sua formação, sempre teve muitas fontes, recolhendo materiais diversos, de procedência nacional, estrangeira, popular, erudita, industrial, rural, urbana” (2013, p. 43). Luiz Tatit, reportando-se aos primeiros anos da canção de rádio, também anotou: “se havia uma estética completamente desguarnecida e aberta a todos os influxos da época, sem ter muito o que preservar, esta era a incipiente estética da canção popular” (1986, p. 2).

Ruy Castro, num texto sobre os sentidos do tropicalismo, toma um caminho parecido: “Era o fim dos purismos e o convite a todos os contágios. Mas, algum dia, terá havido o purismo que os conservadores brandiam para atacá-lo?” (1977, p. 16). Exemplificando com as apropriações e citações de Noel Rosa e João de Barro, o autor lembra que a música brasileira se mesclou nos anos 1920 aos *charlestons*, nos 1930, aos *swings*, nos 1940, aos *foxes*, e nos 1950 ela “só faltou ser cantada em inglês” (ibid.). Assim, conclui o cronista, “O tropicalismo não podia ser – [como] o acusaram – a abertura dos nossos portos musicais às nações ‘amigas’, [porque] naturalmente esses portos já estavam escancarados há muito tempo” (1977, p. 16, grifo meu).

A última citação nos oferece um indício sobre os porquês de a crítica do tropicalismo ter se apoiado tanto na novidade da apropriação, da citação, da metadiscursividade e também da porosidade às culturas estrangeiras. Ela parece tê-lo feito para valorizar essa conjunção no tropicalismo e, conseqüentemente, defendê-lo das críticas recebidas de vários campos da cultura.

Entretanto, na década de 1970, esses teóricos muitas vezes usaram os mesmos termos que os críticos do tropicalismo, apenas mudando o seu sinal e valorizando a sua

originalidade. Ao longo dos anos, virou refrão a ideia de que o movimento “significa a primeira formulação, ao nível da MPB, da deglutição estética estrangeira e a consequente superação do tradicional nacionalismo musical” (VASCONCELLOS, 1977, p. 45). Contra esse efeito, é bem-vindo o raciocínio de Ruy Castro, por exemplo, a impedir que mapeemos a mistura tropicalista de maneira isolada.

No caso da MMPB, esse sentido abrangente pode ser cotejado em outros escritos da época. Encontra-se uma amostra do chão musical em que é gestado o tropicalismo na conhecida matéria de Narciso Kalili intitulada “A nova escola do samba”, publicada na então nascente revista *Realidade* em novembro de 1966. Kalili registra que ao esquema cancional do “amor-barquinho-sorriso-flor” (1966, p. 119) da bossa nova opuseram-se compositores e intérpretes, alguns dos quais dissidentes, a exemplo de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Nara Leão. Rapidamente, contudo, um novo repertório de imagens teria se esgotado pela ora chamada música de participação, ora intitulada segunda fase da bossa nova (ibid.). A história, até aqui, nós conhecemos bem. Contudo, se com frequência noticia-se o tropicalismo na superação desse impasse, o texto da *Realidade* reajusta o foco:

Não concordando com os que viam nas músicas participantes apenas o sucesso comercial e achando que a música nova se repetia, esgotando desta vez todas as fórmulas de cantar as misérias na trilogia fome-seca-Nordeste, os jovens compositores se rebelaram. Disso nasceu nossa moderna música popular.// Aceitando as contribuições da bossa-nova (riqueza harmônica, polirritmia, tratamento intelectualizado dos temas poéticos e preocupação de sólidos conhecimentos musicais) e da música participante (procura constante de temas folclóricos, integração na vida nacional, interligação entre o morro e a cidade, entre o proletariado e a classe média), a MMPB procura os seus caminhos (KALILI, 1966, p. 121).

Evidentemente, o pop rock não estava posto nessa somatória. Nem nos depoimentos de Caetano e Gil ele estava no horizonte. Kalili o menciona poucas vezes, como aqui: “Ao contrário dos compositores de ié-ié-ié, os jovens da MMPB são, de maneira geral, mais consequentes” (1966, p. 117). Na reportagem inteira, além de um comentário do jornalista de que Chico Buarque considerava o iê-iê-iê uma bobagem pré-fabricada, o único entrevistado a mencionar a jovem guarda é o poeta e publicitário José Carlos Capinan, referindo-se a ela como um exemplo de produção executiva: “[...] não é só fazer música boa e esperar: devemos montar máquinas de informação, promoção e vendas como as que a turma do ié-ié-ié usa, para levar nossa música ao povo” (in KALILI, 1966, p. 123). Nesse sentido, inclusive, seria mais justo creditar a

Capinan a ideia que se atribui a Gil e Guilherme Araújo depois de sua viagem a Pernambuco, meses depois dessa reportagem. Em todo caso, Sidney Miller, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Caetano e Gil expressam na entrevista sua intenção de refinar a pesquisa que a bossa começara, conjugando materiais populares e modernos (e somente no caso de Capinan, conscientemente industriais). Partindo dessa observação, colocamos em hiato aquele ponto pacífico para a crítica que foi mais ou menos contemporânea ao tropicalismo: a constatação de um ineditismo histórico na simultaneização tropicalista de referências díspares.

2.2 Ensaio geral para cantar na televisão

Ao escutar as canções da fase tropicalista, notamos em primeiro plano a carnavalização que Celso Favaretto (2007) enfatizou, ecoando o conceito de Mikhail Bakhtin. As máscaras de cada faixa de *Tropicália* aprofundam essa direção, produzindo efeitos de contradição. Em 1973, Silviano Santiago falaria em um carnaval de 365 dias de Caetano.

Outro tipo de carnaval podia ser ouvido nas obras desses cancionistas antes das agitações de 1967. O tema foi trabalhado por Gil em “Ensaio geral”, que chegou às finais do II Festival da Música Popular da TV Record, interpretada por Elis Regina.

O Rancho do Novo Dia
 O Cordão da Liberdade
 E o Bloco da Mocidade
 Vão sair no carnaval
 É preciso ir à rua
 Esperar pela passagem
 É preciso ter coragem
 E aplaudir o pessoal

[...]
 O Cordão da Liberdade
 Ensaiado com carinho
 Pelo Zé Redemoinho
 Pelo Chico Vendaval

[...]
 Minha gente, vamos lá
 Nossa turma vai sair
 Nossa escola vai sambar
 Vai cantar pra gente ouvir
 Tá na hora, vamos lá
 Carnaval é pra valer
 Nossa turma é da verdade
 E a verdade vai vencer

(GIL, 2003, p. 71).⁷²

Na esteira de “Samba em paz” que comentamos no primeiro capítulo, “Ensaio geral” estetiza a festa de rua no espaço da televisão, produzindo um cruzamento temático entre a escola de samba e o imaginário das canções de protesto: o novo dia, o cordão da liberdade, a mocidade, a coragem, a hora, a verdade. Mas, como o título sugere, tudo fica no ensaio. Quando a turma está para sair e o carnaval vai começar, a canção acaba. Decerto, a presentificação da festa salientada mais tarde por Silviano Santiago (1973) nos permite enxergar uma interessante camada de significação nessa discussão, como que a indagar o sentido de uma espera pela festa redentora, um eterno ensaio, se se pode festejar o carnaval todos os dias.

O mesmo efeito de espera é reforçado em uma parceria de Gilberto Gil e Torquato Neto, “Louvação”, popularizada nas vozes de Elis Regina e Jair Rodrigues (1966). Gil obteve sua primeira repercussão cantando essa canção no *Fino*, e seu contrato na Philips decorre desse sucesso televisivo. Em letras bastante repetitivas, cantam-se em “Louvação” alguns assuntos e personagens que são alçados a méritos de uma quase poética. É louvada a canção que tem o poder de chamar a primavera, é louvado quem canta e quem não canta porque não sabe, mas que cantará no dia de toda a gente cantar. Nessa reverberação do espaço do ensaio, da preparação, vemos uma construção típica das canções engajadas que Galvão criticou, tão épicas quanto elípticas (e não é de se excluir o peso do golpe de 1964 nessa introjeção da censura).

Como se ouve em “Ensaio geral” (“Minha gente, vamos lá”) e em muitas outras canções do período, essa metacanção se constrói em diálogo com uma segunda pessoa. O personagem-cantor aparece atrelado a um personagem-ouvinte: aqui e em outros casos, o povo e a gente. O referente coletivo está tanto no vocativo (“Meu povo, preste atenção/ Atenção, atenção/ Repare se estou errado”), quanto no assunto que se deve cantar, e ainda na consideração de quem vai fazê-lo.

A onipresença das personagens “povo” e “gente” na canção de protesto foi já naquele tempo compreendida, por intérpretes e compositores, como um expediente demagogo que ressoava uma ideia vazia cultivada por parte da esquerda hegemônica. Entretanto, à distância, “Louvação” e “Ensaio geral” também mostram que essa sistemática presença de uma segunda pessoa coletiva em metacanções que consideram a

⁷² Na interpretação de Elis, ouve-se “É preciso vir à rua”.

função da linguagem artística (o que, como e a quem se deve cantar) remete a outros aspectos sociológicos e históricos do período ligados à indústria cultural: a própria audiência televisiva.

A ambiguidade do verso final de “Ensaio geral” (“A verdade vai vencer”), uma canção performada justamente em uma competição de músicas, indica essa outra dimensão nas fórmulas retóricas de captação da escuta (“Meu povo, preste atenção”) e de convite para envolver-se na festa (“Minha gente, vamos lá/ Nossa turma vai sair”). Um tal chamado ao povo pode ser desde logo entendido na chave do consumo, levando-se em conta o desenvolvimento da indústria fonográfica do Brasil na televisão, o que Marcos Napolitano (2010b) chamou de ampliação da audiência na gênese da MPB.

Na interpretação de “Ensaio geral” no Festival e no *Fino*, mais que um mito de povo, os vocativos incluem um público consumidor na forma das canções. Não à toa, foi este o título que a TV Excelsior deu ao programa de televisão comandado por Gilberto Gil, que esteve no ar entre dezembro de 1966 e janeiro de 1967, antes de sua viagem ao Recife: *Ensaio geral*. O contrato de Gil na Excelsior se vinculava ao que a mídia chegou a chamar de “mutirão’ da Excelsior” (PRIMEIRO..., 1967, p. 12), seu esforço em adotar noites musicais e portanto modernizar sua programação, que perdia audiência para a Record e a Tupi. Participaram do programa no Canal 9 Caetano Veloso, Maria Bethânia, Paulinho da Viola, Marília Medalha, Ciro Monteiro, Nana Caymmi e Jacob do Bandolim.

É no contexto de divulgação do show *Ensaio geral* que Gil usaria pela primeira vez uma máxima atribuída a Torquato Neto e bastante revisitada por ele, marcante do caráter abrangente da sua estética: “Há várias maneiras de se fazer cantar música brasileira. Eu prefiro todas” (in PROTESTO..., 1967, p. 3). O slogan seria incluído em 1973 no encarte do disco *Phono 73*, espetáculo promovido pela gravadora Phonogram para divulgar seus quadros artísticos. Nessa ocasião, conforme Walter Garcia (2014), a frase tanto podia remeter à unidade do campo cancional frente à ditadura civil-militar, quanto podia escamotear o processo de produção do mercado fonográfico, supostamente aberto para todos. No show de 1966, sua frase era mais representativa dessa segunda lógica, segundo a citação divulgada para a imprensa:

Há várias maneiras de se fazer cantar música brasileira. Eu prefiro todas. Por isso, neste show, quase todo com músicas minhas, vocês vão ouvir coisas bem diferentes umas das outras. Quero mostrar o que venho fazendo, submeter tudo isso ao julgamento de vocês, e ver o que vale a pena. Como se fosse um ensaio geral (PROTESTO..., 1967, p. 3).

Como se vê, a ideia de ensaio geral aparece totalmente atada a um teste de público, e não a uma visão social e apostólica da música popular, como o afastamento histórico nos levaria a depreender das letras de “Ensaio geral” na voz de Elis.

O referente televisivo, contudo, ainda não estava explícito nas letras de “Ensaio geral” ou “Louvação”. Podemos intuí-lo ou encontrá-lo das falas de Gil, mas ele não era admitido na metalinguagem cancional, não compunha o horizonte de seus personagens. O ensaio para cantar na televisão acontecia fora das letras. Caetano Veloso, em “Alegria, alegria”, é quem vai nomear esse desejo *na canção* – justamente Caetano, que não tinha comandado até então um programa na tevê, como seu amigo Gil.

Avançando para o fim do capítulo, de posse de nossa discussão sobre as metacanções do entorno de Gilberto Gil entre 1963 e 1967, parecemos chegar à novidade da metalinguagem tropicalista. Neste e no capítulo anterior, ao nos referirmos ao uso da figura em momentos anteriores ao tropicalismo, buscamos contextualizar um cenário mais amplo, evidenciando que os compositores e intérpretes de *Panis et circencis* não criaram o recurso abordado aqui. O estudo do linguista Nelson Barros da Costa, inclusive, poderia ser lembrado como representativo dessa hipótese. Em sua tese sobre a metadiscursividade na canção brasileira, ele defendeu que a movimentação de fins dos anos 1960 que culminou no tropicalismo deflagrou “um salto de qualidade que marcará indelevelmente nossa música de um caráter plurilíngue e polifônico. Isso porque, *pela primeira vez, a produção lítero-musical desse momento irá debater a própria prática discursiva da canção brasileira*” (COSTA, 2018, p. 111, grifo meu). De certa maneira, o estudo da polifonia tropicalista por Paulo Eduardo Lopes também pode ter contribuído para essa conclusão. O linguista concluiu que é característico do tropicalismo o procedimento de

[...] criar uma certa *polifonia* interna ao enunciado, de forma a quebrar a linearidade da voz do ‘outro’ e instaurar isotopias metadiscursivas. Como bom *Bricoleur*, o tropicalista ‘usa’ as vozes alheias (isto é, segmentos discursivos estereotipados e facilmente reconhecíveis [...]) como materiais construtivos, do mesmo modo que outros empregam palavras para formar frases (1999, p. 283).

Ressalvemos que esses “segmentos discursivos estereotipados” das citações tropicalistas, se já foram, não são sempre facilmente reconhecíveis pelos/as ouvintes/as hoje. Quem se lembra, ao falarmos de “Alegria, alegria”, que o título era uma citação a Wilson Simonal?

Em todo caso, quanto à novidade do elemento *bricoleur*, basta evocarmos os famosos sambas metadiscursivos trocados entre Noel Rosa e Wilson Batista para lembrar o uso dessa ferramenta em música popular, inclusive no que respeita à citação estereotipada, paródia e ironia. E, pelo critério de *recorrência*, a chamada canção de protesto poderia mesmo ser o objeto privilegiado para estudar a imagem da canção na produção fonográfica brasileira do período.

No desfile de máscaras que as personagens nas vozes desses cancionistas assumiram entre 1963 e 1967, pudemos interpretar diferentes *ethos* que as obras do grupo baiano produziram no início da carreira, com destaque para aqueles relacionados à própria caracterização de personagens cantores/as ou artistas. Observamos que a metalinguagem ali tomou diversas formas. Uma aparição explícita se dá pela menção a instrumentos, ritmos, vozes, notas e outras noções do discurso musical. Ainda escutamos procedimentos de tipo metalinguístico quando o eu cancional se caracteriza enquanto cantor/a. Em “Alegria, alegria”, seria o caso do desejo secreto que esse eu cancional confessa a seus/suas ouvintes: “Ela nem sabe até pensei/ Em cantar na televisão”.

Nessa metacanção, identificamos imediatamente o assunto-canção e o personagem-cantor. Mas a metalinguagem também se formaliza ali de modos menos evidentes. “Alegria, alegria” presentifica a cantora e atriz francesa Brigitte Bardot e estabelece um intertexto com o bordão do cancionista Wilson Simonal em seu programa musical na TV Record (depois empregado por Chacrinha). A marchinha de Caetano, incluindo a televisão no universo cancional, faz também o contrário: afirma a vertente televisiva da canção popular. Poderíamos, então, a partir desse intertexto, ajustar a interpretação dos versos “Ela nem sabe até pensei/ em cantar na televisão” por uma lente que abranja a figura do cantor de rock Simonal⁷³ e o astro de TV. Esse nível de significado se desdobra se lembrarmos que a primeira performance da canção se deu em um festival de música televisivo.

⁷³ Hoje pode parecer pouco evidente que Wilson Simonal não fosse compreendido como cantor de MPB. Mas naqueles anos, por exemplo para um Torquato Neto ainda pouco aberto a certas misturas de gêneros musicais, Simonal não podia ser considerado cantor de samba (mesmo o que se chamava então de “samba-jovem”). Considerando suas qualidades, Torquato ressaltava: “Mas canta rock, não canta samba, nem aqui nem nos Estados Unidos” (NETO, mar. 1967, p. 4).

As canções sobre canções⁷⁴ são muito numerosas na tradição brasileira e nas obras do grupo baiano. E em decorrência de nossos objetos de estudo, a noção de metalinguagem se transmuda para abranger a de metadiscursividade, definida por Nelson Barros da Costa

[...] *como uma consciência de si de uma prática discursiva*. Não se trata do gesto de o enunciador falar apenas de sua própria enunciação, mas de referir-se a sua prática discursiva, legitimando as condições enunciativas que possibilitam seu falar, mostrando-se ator ativo na construção de seu campo discursivo (2018, p. 56, grifo nosso).

“Alegria, alegria” parece ser o marco de um novo momento porque Caetano canta, na televisão, que pensou em cantar na televisão, incluindo em seus versos mesmo uma de suas anunciantes, a Coca-Cola. Não é de outra ordem o grito “Um instante, maestro!” que corta “Superbacana”, infiltrando na canção a figura de Flávio Cavalcanti, apresentador que quebrava os discos de que não gostava durante o seu programa na Tupi e na Excelsior.

Se há uma dimensão inovadora da metalinguagem no tropicalismo, seria a de performar, no campo da MPB, o caráter televisivo da canção, evidenciando a diluição do povo em massa, na expressão de Daniela Vieira dos Santos (2015, p. 73). Tal dimensão pode ser percebida como mais uma interface do repertório tropicalista com a JG, pois desde 1965 as canções de Erasmo Carlos ambientavam seus personagens em estreita relação com esse meio de comunicação, a exemplo da televisão que cobre as estrelas do iê-iê-iê na “Festa de arromba”, do cenário de “Beatlemania” e dos próprios “Tom & Jerry”. Assim como sugere Antonio Cicero, notamos que essa metalinguagem só ganha condições de se provar inovadora *no campo discursivo da MPB*:

Ora, o fato é que as canções tropicalistas não adquirem todo o seu sentido e a sua força senão quando são consideradas como modificação, agitação e transformação revolucionária *da* (genitivo objetivo e subjetivo) MPB, com a qual se confundem no momento mesmo em que dela tomam distância para comentá-la (2005, p. 71).

À maneira de Erasmo e também de José Agrippino de Paula (2001 [1967]), que no romance *Panamérica* transformou em personagens literários uma série de ícones de comunicação de massas, os tropicalistas recheiam suas letras, pouco a pouco, de

⁷⁴ Posto assim, “canção sobre canção” pode induzir à compreensão de que este estudo assume por objeto fonogramas cujo tema principal é a canção. Não se trata disso, pois também analisamos obras em que tal assunto é, à primeira vista, coadjuvante.

personagens da indústria fonográfico-televisiva.⁷⁵ Daí a distância de “A televisão”, de Chico Buarque (1967), cujo comentário metadiscursivo não inclui a própria obra no rol de canções televisivas:

O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas pra casa não vai não

Em casa a roda já mudou
Que a moda muda
A roda é triste, a roda é muda
Em volta lá da televisão

No céu a lua
Surge grande muito prosa
Dá uma volta graciosa
Pra chamar as atenções

O homem da rua
Com seu tamborim calado
Já pode esperar sentado
Sua escola não vem não

A sua gente
Está aprendendo humildemente
Um batuque diferente
Que vem lá da televisão

[...]
Os namorados
Já dispensam seu namoro
Quem quer riso, quem quer choro
Não faz mais esforço não

[...]
O homem da rua
Por ser nego conformado
Deixa a lua ali de lado
E vai ligar os seus botões

No céu a lua
Encabulada e já minguando
Numa nuvem se ocultando
Vai de volta pros sertões

⁷⁵ Essa incorporação da TV na canção às vezes assumia um quê de música infantil, sutil em “Alegria, alegria”, mais evidente em canções como “Tom & Jerry” e “Superbacana”. Nesse sentido, acho emblemático um testemunho do cancionista Maurício Pereira. Contando seu percurso musical, ele se lembra dessa composição de Caetano tocando na televisão quando ele era uma criança de 8 anos, de classe média paulistana: “No fim da década começaram a aparecer os tropicalistas. E a gente que era pequeno ficava atraído pelas canções porque elas falavam ‘superbacana’, ‘super-herói’, falava em ‘Coca-Cola’, em coisas que eram da realidade da gente” (2022, transcrição minha).

O papel de Lunik 9 na suíte de Gil é representado pela televisão no samba de Chico. O brilho da lua não tem mais meios de competir pela atenção dos namorados, e cogitar com seus botões não apresenta serventia ao homem da rua, quando se pode ligar os botões da TV e estar na companhia da vida que ela reproduz. Ali, como notou Santos (2014), a voz cancional criticava as implicações da televisão para a sociabilidade do homem da rua e seu tamborim. As suas serenatas de teleco-teco e escolas de samba pareciam ameaçadas – muito antes de essas últimas se tornarem um fenômeno televisivo em si, como descobriríamos nas décadas seguintes.

Em vez de se postar ao longe desses acontecimentos centrais da década de 1960, “Alegria, alegria” passa a assumir a subjetividade daquele que quer participar, quer se tornar um astro de televisão. E pergunta aos sujeitos de “Lunik 9” e “A televisão”, que estavam na dúvida: por que não? A variedade musical dos programas musicais diários da TV Record não se restringe mais aos comentários dos artistas do tropicalismo em entrevistas sobre o campo cancional daqueles anos. Esses astros de TV passam a falar em suas canções.

3. Canto ventríloquo

Num bem-humorado teatro de sombras, as figuras recortadas do campo cancional pelo tropicalismo ampliaram o que começava a se estabelecer com o nome de MPB. Nem sempre evidentes, essas colagens efetuaram uma “estética camuflada”, na expressão do crítico literário Carlos Augusto Bonifácio Leite (2015, p. 154). No mesmo sentido, o linguista Paulo Eduardo Lopes, que analisou as metacanções tropicalistas e as cotejou com as da jovem guarda e da MPB, observou certas configurações arquetípicas do assunto-canção nos dois últimos estilos, mas, em contrapartida, concluiu que “o tropicalismo não produziu nenhuma obra em que sua visão da ‘canção’ esteja completamente exposta” (1999, p. 262).

Lopes descreveu essa máquina de citações com uma imagem particularmente expressiva: “O tropicalista é um ventríloquo: sua voz parece vir da boca dos outros sujeitos” (ibid., p. 292). Na origem etimológica da palavra, está a sensação de que o ventríloquo fala por seu ventre, de forma que o som da voz parece vir de um lugar deslocado do habitual. Por analogia, a metáfora condensa com perfeição, então, uma característica intertextual e metadiscursiva tão cara àquela estética: o distanciamento.

Destrinchando dezenas de letras do tempo dos festivais, o linguista recuperou a frequência com que aqueles ventríloquos realizaram canções disfóricas, manifestações de simultâneos pertencimento e inadequação ao campo discursivo. Já que nenhuma obra do grupo teria talhado em pedra o que seria uma unívoca proposta de canção, a negatividade os caracterizaria. Um exemplo didático se escuta na eletrificada “Quero sambar, meu bem”, de Tom Zé, lançada em dezembro de 1968 em seu primeiro LP pela Rozenblit: “Quero sambar, meu bem/ Quero sambar também/ Não quero é vender flores/ Nem saudade perfumada/ Quero sambar, meu bem/ Quero sambar, também/ Mas eu não quero andar na fossa/ Cultivando tradição embalsamada”. Segundo Lopes, a voz cancional aqui “projeta, para rejeitar, o programa narrativo de um antidefinidor estético [...], ou seja, a fórmula do gênero unanimemente acatada” (1999, p. 272).

Posta de lado a dúvida legítima sobre o que de fato era tão unânime no gênero tematizado, apuremos o ouvido para notar que no fonograma, cujas letras afirmam o desejo de sambar, existe no fundo pouco de samba. O músico Guilherme Freire (2014, p. 221) observou na primeira parte da canção a confirmação textual do samba conduzida pelo ritmo de rock; e quando o vocal de Tom Zé recusa a fossa e o bálsamo da tradição,

o acompanhamento muda para um ritmo ternário, como uma valsa estilizada, remetendo então o samba a um passado ainda mais remoto. Não ouvimos instrumentos de percussão característicos do samba, e a guitarra faz as vezes de marcador rítmico durante a maior parte do tempo, como reparou Carlos Eduardo Pires (2011) – algo que ali participava do arranjo rock, mas que Tom Zé transformaria em elemento estruturante de sua dicção⁷⁶.

A faixa se inicia por um quase grito, anasalado e distorcido, de timbre meio metálico. Pires (2011) escutou nesse estranho melisma uma sátira à estilização de improvisações vocais características do *Fino da bossa*. Se essa referência surgia na voz do ventríloquo, é porque Tom Zé queria sinalizar para convenções musicais consideradas opostas:⁷⁷ a um só tempo na forma e no tema, ele repensava o discurso que defendia a impermeabilidade do samba às mudanças, parodiava a sonoridade do *Fino* e recusava a sua fossa (note-se que as temáticas de resistência do período ressoam aqui).

O tropicalismo também foi evocado nas letras, porém, pois essa metacança de Tom Zé realiza uma autocitação: “Meu sangue é de gasolina/ Correndo não tenho mágoa/ Meu peito é de sal de fruta/ Fervendo num copo d’água”. Reconhecem-se aí os versos de “2001”, letras de Tom Zé musicadas por Rita Lee no rock caipira que alcançou certa popularidade, chegando às finais do III Festival Internacional da Canção em setembro de 1968, com interpretação dos Mutantes e participação de Gil na sanfona.

Na provocação sobre um tipo de samba que rejeitava e outro que desejava, Tom Zé incluía uma lembrança da sua primeira parceria a obter sucesso na televisão. No entanto ele estava ausente da performance e, portanto, invisível aos telespectadores. A situação só mudaria em dezembro daquele ano, quando “São São Paulo”, com sua

⁷⁶ Por esses tipos de surpresas e desvios, “Quero sambar, meu bem” dialogaria de maneira embrionária com *Estudando o samba* (1976). O crítico literário Bernardo Oliveira afirmou, sobre esse disco, que “Tom Zé imprime nos instrumentos harmônicos o desenho rítmico da percussão do samba” (2014, p. 100). Tom Zé testemunha nessa direção: “Eu queria ouvir um cavaquinho muito agudo, um tamborim mais esticado. O cavaquinho no meu samba toca tamborim” (in OLIVEIRA, 2014, p. 84). O músico Leilor Miranda Soares (2020) desenvolveu a questão, destacando também a exploração sistemática dos ostinatos e as palavras monossilábicas que imprimem um caráter percussivo no álbum.

⁷⁷ Em dezembro de 1968, no texto que endereçou à imprensa a fim de divulgar o seu primeiro LP, Tom Zé se posicionou contra essas querelas, não aceitando a suposta escolha entre fazer “música jovem” ou “brasileira”. O texto reverbera a canção comentada: “Ora, eu nasci na minha época, sem ter idade, nos braços de 2 mil anos, e não quero herdar uma velhice precoce, nem a tentativa lírica e estéril de realizar os sonhos dos meus avós” (in PIMENTA, 2011, p. 12). Esse argumento ecoa os cancionistas da JG, como Roberto Carlos: “A palavra iê-iê-iê não nos agrada nem nunca nos agradou. Para a música que fazemos preferimos o título de Música Jovem Brasileira” (in OLIVEIRA, 1968, p. 82).

interpretação, seria premiada com o primeiro lugar pelo júri especial no IV Festival de Música Popular Brasileira.

Durante esse intervalo de meses, Tom Zé talvez tenha experimentado em algum nível o que anos depois consideraria ser uma das razões do progressivo apagamento do letrista Torquato Neto em um mundo cancional a cada ano mais televisivo: “Não cantar apagava a visualidade de Torquato, na fase em que se instaurava com mais força o cantor-imagem; seu silêncio vocal retirava-o dos registros de comportamento e performances que caracterizavam o Tropicalismo” (TOM ZÉ, 2011, p. 116).

A observação de Tom Zé, que se reporta à importância da visualidade nas aparições tropicalistas, pode ser estendida ao conjunto da canção popular-comercial de fins dos anos 1960. Nessa trilha, Frederico Coelho (2010, p. 89) lembra que as grades televisivas nos anos 1960 conferiam o papel de reais vedetes aos ídolos da canção. As telenovelas diárias transformariam a cena apenas na década seguinte, voltando todos os holofotes a atores e atrizes. Caetano Veloso também fez essa comparação em retrospecto: “Era um modo de utilizar a música popular para atrair audiência, como tem novela hoje” (FÊNIX, 1980, transcrição nossa). Mas um detalhe não pode passar despercebido: esses superastros da música eram em sua maioria cantores/as, e não exatamente compositores/as ou instrumentistas – o que confirmava o prévio desequilíbrio entre esses ofícios estabelecido pelo rádio.

Em um ensaio sobre essas transições simbólicas e em diálogo com a hipótese de Tom Zé, Coelho (2016, p. 194) sugeriu que os anos 1960 conheceram um real “deslocamento da voz como centro da canção popular”, entre outros motivos, devido à passagem da predominância do cantor do rádio, centrado em certa fantasmagoria da voz, para este que Tom Zé chamou de cantor-imagem. Sobre aquele primeiro paradigma, uma metacanção de Custódio Mesquita e Paulo Roberto, lançada em 1933 por João Petra de Barros (a radiodifusão brasileira completava então 10 anos), ilustra bem o efeito espectral das misteriosas transmissões radiofônicas:

Eu sou o cantor do rádio
 O cantor que nunca viste
 E que não verás jamais
 Sou a melodia triste
 Os tangos sentimentais
 O blue, o samba-canção
 Que vem através do espaço
 Pela estrada da amplidão
 Emocionar os teus sentidos
 Acarinhar os teus ouvidos
 Fazer vibrar o teu coração

(BARROS, 1933).

A canção, que outrora passeou pelas ruas e vielas estreitas das serenatas, agora transcorre sozinha a amplidão das rodovias (embora não deixe tão cedo o imaginário lírico das noites enluaradas, como nos provam as letras analisadas no primeiro capítulo). O encanto dessa ocupação de, “através do espaço”, emocionar os sentidos e acarinhar os ouvidos foi assim descrito por Noel Rosa:

O rádio começava a dominar. As meninas do bairro já não tinham como único e invariável assunto os galãs de cinema. Muitos já se esqueciam do Ramon Novarro, do John Gilbert e outros amantes da tela e falavam dos ‘ases’ do rádio. Compenetrei-me de que era preciso entrar para o rádio. E não me foi difícil. Fiz minha estreia na Rádio Educadora, com o Bando de Tangarás. Era enfim um ‘astro’ do microfone. As mocinhas bonitas, e mesmo as feias, ouviam-me, e quando me encontravam, cravavam em mim um olho curioso (ROSA, s. d., apud CARVALHO, 2001, p. 69).

O olho curioso da ouvinte era sedento por atribuir uma forma visual aos astros do microfone, numa exigência de um corpo que fugia ao seu alcance. É assim que, quando Carmen Miranda morreu, em 1955, “centenas de milhares de populares estavam enterrando uma voz, não um corpo”, na formulação de Coelho (2016, p. 195); mas, contraditoriamente ou não, os corpos dos ícones do rádio eram constantemente “agarrados, rasgados, beijados, louvados – seja presencialmente, seja nas capas da revista. Os auditórios viviam lotados para verem os cantores em uma época ainda sem televisão” (ibid., p. 196).

A programação televisiva, inicialmente muito voltada à canção, aprofundaria esse tipo de consumo da imagem do/a cantor/a que o público antes encontrava no cinema, a exemplo do fenômeno de Carmen Miranda. O tropicalismo aconteceu, então, no momento de uma significativa guinada nas performances musicais pensadas para esse novo meio visual de comunicação de massas, carregado e transformado do cinema para as casas, dos auditórios de rádio para os teatros de canais televisivos, e de novo, “através do espaço/ pela estrada da amplidão”, para o domínio doméstico.

Entretanto, vale fazer um recuo contextual para o Censo Demográfico do IBGE de 1970, segundo o qual apenas 24,1% das famílias brasileiras possuíam um aparelho televisor, enquanto o rádio estava presente em 58,9% dos domicílios. Não é difícil intuir que esse consumo fosse desigual conforme a classe social, o estado federativo e também no interior das regiões, pois a porcentagem de telespectadores se acentuava nas zonas

urbanas (41% das famílias tinham TV), se comparada às ditas suburbanas (12,4%) ou rurais (1,6%).

Logo, tenhamos em mente que esse era um bem de consumo caro para um país em que, estimava-se, menos da metade dos lares tinha acesso à eletricidade (47,6%) e apenas 26,5% deles, geladeiras. Já comentamos antes sobre a extrema concentração de renda em Salvador, onde a miséria e a fome conviviam com o crescimento vertiginoso da arrecadação regional graças à extração de petróleo (OLIVEIRA, 1987). A situação seria evocada por uma lambada do soteropolitano Gerônimo (1987): “Toda casa brasileira que havia geladeira/ Pelo ano de mil novecentos e sessenta e um/ Naquela casa da ladeira tinha/ Pitanga, areia, água de cheiro/ Só quem tinha geladeira era petroleiro”.

Não estando presente em tantas casas brasileiras quanto hoje supomos, a televisão representava o artigo de ponta da indústria cultural, e tanto sua profissionalização quanto o seu consumo se localizavam sobretudo no Sudeste, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. É notável a concentração desses aparelhos no estado da Guanabara, onde 70,8% das famílias tinham o eletrodoméstico em 1970; entre 1967 e 1968, já eram 65,6% dos lares na cidade do Rio (WELLS, 1976).

Relevante nos centros de produção de cultura massificada, a televisão passava a pautar as grades radiofônicas e a imprensa de todo porte. Os jornais e as revistas de pequenas ou grandes tiragens, de temáticas relacionadas ou não à música, reproduziam cotidianamente fotos, em cada vez melhor definição e às vezes alguma cor, dos ídolos dos programas e festivais musicais, sendo igualmente responsáveis por dar corpo a essas vozes que massivamente ainda se escutavam pelo rádio. Basta acompanharmos Jerry Adriani, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Moacyr Franco, Wanderley Cardoso, Agnaldo Rayol, Elis Regina, Clara Nunes, Chico Buarque e Caetano Veloso desfilar em páginas, pôsteres, capas e até fotonovelas (nesse caso, os ídolos da jovem guarda) da *Romântica* e da *Sétimo céu*, revistas quinzenais destinadas ao público jovem, a partir do final da década de 1960.⁷⁸

⁷⁸ Pesquisei muito, mas, curiosamente, não encontrei até hoje uma capa solo de Gilberto Gil nessas revistas da década de 1960. De início pensei que a MPB fosse menos atrativa a esse público, mas mudei de hipótese quando comecei a achar vedetes desse campo nas capas. Desconfio que um levantamento sistemático dessas revistas juvenis para fãs confirmaria uma “linha editorial” de capas com astros de pele mais branca.

Figura 8 - Casamento de Caetano e Dedé na *Sétimo céu*



Fonte: Fotos de Gervásio Batista. SÉRGIO, jan. 1968, p. 90-91.

Figura 9 - Caetano na capa da *Romântica*



Fonte: Foto de João Fontes. NARDO, 1969.

Tamanha importância tem essa difusão em revistas populares que, em uma crônica intensa e sofrida escrita do exílio para *O Pasquim*, Caetano Veloso diria: “uma capa de revista pode ser como um espelho para um homem famoso. Quando um homem vê a sua cara no espelho ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou” (1969, p. 3). No exílio, essas fotografias e manchetes lhe pareciam estáticas e sem vida, em contraste com as que antes circulavam quando ele trabalhava no Brasil, de alguém “passando realmente por entre as coisas” (ibid.). A capa da *Romântica* em janeiro de

1969, estampando sua loucura quando Caetano estava preso, nos indica, contudo, que os espelhos podiam ser bastante cruéis antes mesmo do exílio (Figura 9).

Não só a indústria cultural estava implicada nessa reflexão de Caetano ou no comentário de Tom Zé que repercutimos algumas páginas atrás. Eles nos permitem sondar a que ponto a palavra *movimento* era menos uma conjunção artística do que uma característica cinética do comportamento tropicalista, uma vez que a sua vívida performance era o assunto favorito da mídia. Para confirmar essa perspectiva, destaco um excerto de “Uma palavrinha só”, artigo de Marisa Alves de Lima publicado na revista carioca *A Cigarra* em outubro de 1968. A coluna é ilustrada por um retrato de Caetano Veloso acompanhado de uma legenda exemplar do clima de mesa redonda de futebol sobre os jovens músicos: “Você é contra ou a favor de Caetano Veloso?”. Marisa Alves de Lima então intervinha no que se tornaria um típico formato apologético a escoltar os ídolos do tropicalismo:

Ou será que João Gilberto, Mário Pedrosa, Aracy de Almeida, Rogério Duarte, Lígia Clark, Hélio Oiticica, Juca Chaves, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, José Celso Martinez Correa, que consideram Caetano (*com as roupas que quiser usar*) um passo à frente na música popular, é que não sabem o que estão dizendo? (1968b, p. 109, grifo meu).

A afirmação grifada, embora entre parênteses, é valiosa para considerarmos a importância da visualidade na performance cancional, uma vez que, no trecho destacado, o discurso refratário ao tropicalismo (criticado pelo texto de Lima) é representado pelas críticas que se faziam às suas roupas. Nos números da *Sétimo céu* e da *Romântica* das Figuras 8 e 9, a minissaia de Dedé e as “roupas mirabolantes” de Caetano (NARDO, 1968, p. 3) são objeto de comentários, no primeiro caso, e ataques, no segundo. Em março de 1968, Gilberto Gil também foi criticado pelo colunista Hugo Dupin, no *Diário de Notícias*, por se “comportar como um palhaço”, vestido de camisola na cerimônia de premiação do Gato de Ouro da TV Globo (apud KACOWICS, 2017, p. 60). A aparência dos jovens compositores não saía dos jornais: os chapéus e as roupas de vaqueiro de Gilberto Gil não passavam despercebidos; a sua “negra barba” era notada (DOMINGUES, 1968, p. 6), e os cabelos de seu amigo, ridicularizados; os quimonos de Caetano eram adjetivados de agressivos, enquanto quem era agredido era ele, chamado de doido e doente (cf. HOLANDA, 1968)...

Como se vê, as reações se dirigiam a algo mais que suas sonoridades. A camisola, o quimono e os cabelos longos confundiam os atributos e as performances do

gênero masculino. Em uma crítica de jornal já mencionada, Haroldo Costa (1968, p. 2) comenta assim um show do disco tropicalista de Gil: “[a nova versão de Procissão] nos trouxe um novo Gil saracoteando, no compasso marcado por um cabeludo. Que pena! Reaja, Gilberto! Não vá nessa de universal que você termina go-go-boy”. As notas sobre o requebrado de Gil e o erótico perigo do *gogo boy* são muito sintomáticas do conservadorismo quanto à sua nova expressão corporal. Nos célebres episódios do Festival da Canção de 1968 em que Caetano e Gil foram vaiados à exaustão e impedidos de tocar, a agressividade igualmente se dirigia a seus corpos e sua sexualidade. Hélio Oiticica o testemunhou em uma carta a Lygia Clark de novembro de 1968: “Se Caetano estivesse ao alcance das pessoas teria sido destruído de modo horrível: todos gritavam bicha, bicha, bicha, e jogavam objetos, pedaços de madeira nele e nos Mutantes e viravam-se de costas para o palco” (in CLARK; OITICIA, 1996, p. 71-72).

A voz que sai do ventre ganha novas dimensões, quando consideramos essa atitude corporal, sobretudo de Caetano e Gil, desenvolvida a partir daquele ano de 1968. Vale a pena então acrescentar uma consideração sobre as carreiras desses cancionistas a partir de uma perspectiva atual. Embora se possa dizer que a estética musical de ambos tenha mudado constantemente nas décadas que nos separam dos acontecimentos tropicalistas, permaneceu esse estranhamento do público conservador com seu erotismo, suas roupas, posturas, atitudes, seus sotaques, gestos, penteados e trejeitos, em suma, com sua identidade desviante e fluida de gênero e sexualidade, seu pertencimento racial e seus jeitos de corpo.

Podemos lembrar da tese de Cássia Lopes (2012, p. 26-41), que evidenciou a centralidade do corpo na poética de Gilberto Gil e identificou uma racialização de grandes consequências em sua vida. Um dos eventos analisados por ela é a caricatura racista do compositor realizada por Chico Anysio em seu programa de televisão em 1988, prejudicando a pré-candidatura do cancionista à prefeitura de Salvador. Quando assistimos aos videoteipes de Anysio, podemos verificar que a caricatura também tem traços flagrantes de homofobia.

Nos arquivos da censura, encontramos uma carta dos mesmos anos 1980 endereçada ao ministro da Justiça, enviada de Pernambuco por um telespectador furioso com um programa estrelado por Caetano e Gil:

Profundamente consternado, protesto veementemente contra a apologia ao homossexualismo [sic] demonstrado pelos artistas

Caetano Veloso e Gilberto Gil no programa ‘Chico e Caetano’, levado ao ar pela Rede Globo [...] o prolongado beijo na boca trocado pelos citados artistas, longe de representar liberdade de expressão ou relaxamento da censura, na realidade só atende a [sic] desagregação dos [va]lores morais tão caros e necessários a uma sociedade que se quer forte, digna e justa (ARQUIVO, 1986, p. 2).

Os censores da reabertura política não levaram adiante a “denúncia” do “prolongado beijo na boca” (a volúpia do protesto é patente), mas de certa forma reforçaram o preconceito do missivista de Recife, se limitando a responder que “o beijo foi de cumprimento, não se caracterizando como demonstração de homossexualismo [sic]” (ibid.). Como se vê, o ódio extremo dos setores conservadores brasileiros contra Caetano e Gil, que até hoje se constata, se volta em grande medida contra os *corpos* desses cancionistas, cruciais em suas performances cancionais.

Não custa fazer um parêntese para assinalar que a corporalidade e a dimensão performática decerto não são exclusividade da arte musical. Contudo, os shows, caracterizados pela copresença de artista e público, foram um meio privilegiado de difusão (e arrecadação) para esses cancionistas, seja em casas noturnas, teatros e universidades, seja em programas de auditório na TV. Além disso, a expressão fonográfica dos anos de tropicalismo se notabilizou por trazer o clima ao vivo para o estúdio. Impossível não citar a célebre abertura de “Tropicália”, ou ainda a saudação de Caetano Veloso aos músicos ao final de “Eles” (*Caetano Veloso*, 1968), “Os Mutantes são demais!”.⁷⁹ A essa lista, acrescentam-se a estridente entrada de Tom Zé em “Quero sambar, meu bem” e a sua introdução metalinguística falada em “Camelô”, sexta faixa de *Tom Zé* (1968, apelidado “Grande liquidação”).

De um jeito particular, Gilberto Gil aprofundou essa sensação de imprevisto em estúdio em “Pega a voga cabeludo” (1968) – se não rompeu com a “quarta parede fonográfica”, na imagem de Frederico Coelho (2020a, s. p.). Para começar, escutamos

⁷⁹ A respeito desse comentário ao final da canção, Daniela Vieira dos Santos escreveu que não se tratava apenas de uma saudação aos músicos que gravaram o fonograma. Em sua análise, “*Eles* encapsula o luto de um país que acreditava no ‘dia de amanhã’, demonstrando as contradições de setores da esquerda guiados pela chave do nacional-popular e pela utopia do futuro promissor” (2014, p. 161). Criticando a espera do amanhã, e cantando que “está sempre à esquerda a porta do banheiro”, “Eles” alfinetava a perspectiva da canção de protesto, no meio de outras diversas profanações de símbolos da tradição, da família e da propriedade. Assim, os versos finais dessa faixa não só homenageavam a performance dos Mutantes, mas também reafirmavam uma crítica à cultura de esquerda: “deve-se levar em conta que o grupo era menosprezado pela MPB e, ao contrário de Veloso, não tinha um projeto estético político consciente de intervenção nesse campo. Desse modo, a declaração final do cancionista não expressa apenas o experimentalismo dos Mutantes, mas a posição contracultural e desbundada que caracterizou a banda, atitude que reitera a afronta da canção com os pressupostos da MPB” (2014, p. 161).

ruídos de passagem de som e um aviso do técnico: “Atenção, bicões, gravando!”. Recriando em rock uma canção popular amazonense, Gil canta: “Pega a voga cabeludo/ Que eu não sou cascudo/ Tenho muito estudo/ Pra fazer minha embolada/ Cá na batucada/ Não me falta nada/ Eu tenho tudo”.

À independência desse eu cancional que dispõe de todos os conhecimentos para fazer a sua embolada eletrificada vêm somar-se outros níveis metacancionais. Rita Lee, ao fundo, grita algo como: “Manoel que tá cricri!”. Manoel Barenbein, o produtor do álbum, é atirado das coxias para o palco, e Gil o transforma a partir daí em personagem da sua criação: “Manoel, para de encher!”. O irreverente pedido ao produtor se transforma em uma espécie de estribilho, com *backing vocal* de Rita Lee, ressoando a melodia do refrão de “Hang on Sloopy”. Famoso na voz de Johnny Rivers, o *hit* tinha recebido uma versão brasileira por Leno e Lilian (“Pobre menina”, 1966).

Da embolada à canção comercial iê-iê-iê, a metacancão de Gil se ri da autonomia artística, posta em perspectiva pela figura que faz a ponte entre os quadros musicais e empresariais da gravadora. Isso, ao mesmo tempo que chama Sérgio Dias para solar (“Serginho, cabeludo danado! Vamo lá!”), o provoca (“Quem foi que disse que você toca bem guitarra, rapaz?”) e convoca o técnico de som (“Dirceu! Ô Dirceu! Dirceu! Faça um discurso!”), ao que este responde: “Esse som psicodélico é bom que só uma gota!”. É o técnico quem delimita o fim da canção, numa advertência que escutamos (“olha o tempo, olha o tempo”), restando ao cancionista perguntar “Já deu?” e encaminhar para a conclusão. Conforme a interpretação de Coelho,

A faixa, portanto, não é só executada, mas ela também é expandida, para todos que estavam presentes em sua gravação. Algo que raramente se repara, Gil faz uma música total, em que músicos, técnicos e sons ganham corpo para além do ‘fingimento’ de um espaço neutro de captação do que se canta, a voz limpa das intervenções técnicas (2020a, s. p.).

A obra se expande, como diz Coelho, para além do cancionista. Nós somos guiados a fazer uma escuta dinâmica, tridimensional e narrativa, que passa pelos corpos dos músicos no estúdio. As inserções metacancionais de Gil estilham, de fato, a neutralidade da sala de gravação silenciosa.

Quando reunimos um grupo grande de metacancões próximas às movimentações tropicalistas, esse efeito de quebra de naturalidade entre criadores, obras e ouvintes – esse convite a que deixemos a canção de rádio e TV e entremos na sala de som – não parece ser tão decisivo, a ponto de caracterizar a regra daquela produção. Salvo engano,

certa aura incorpórea da gravação fonográfica parece ainda prosperar em várias dessas obras. Talvez intuindo algo nessa linha, Lopes tenha notado que quase todas as metacanções tropicalistas “apresentam uma base temática ligada ao tema da /comunicação/ do objeto ‘canção’”, mas poucas “focalizam o tema da /produção/” (1999, p. 293).

Nesse sentido, a energia e o ritmo marcado de “Pega a voga cabeludo” também se afinam ao efeito de uma certa urgência da composição: “Não me falta nada/ Eu tenho tudo”, “Ei, Manoel, para de encher!”. O eu cancional já se preparou o suficiente, já elaborou o que tinha para elaborar, sua batucada está completa (e ligada à tomada). Não há passado ou futuro; sua vontade agora o carrega para o presente da canção.

Daqueles anos escutaremos outros fonogramas que atestam que a liberdade criativa de estúdio em “Pega a voga cabeludo” não estava à disposição no mercado a todos os produtores de bens culturais. A faixa tropicalista se contrasta de forma notável com uma anedota contada por Tom Zé sobre a censura do estúdio na gravação de “Brigitte Bardot” para *Todos os olhos* (1973)⁸⁰. Seu desejo era de que a faixa iniciasse com violão e canto em volume bem baixo, e que toda a banda atacasse no verso em que se imagina um jovem fã telefonando a Brigitte Bardot na hora exata em que ela cogitasse o suicídio: “Era como se acendessem as luzes no palco, como se fosse um susto aquela palavra [suicidar] e aí ia para cem por cento de ocupação do som” (TOM ZÉ, 1999 in PIMENTA, 2011, p. 160-161). Tom Zé conta que o técnico de som, porém, acabou por cortar sua brincadeira: “botou um aparelho que se chama condensador⁸¹, que diminui o que está alto e aumenta o que está baixo”, desfazendo todas as sutilezas do seu projeto (ibid., p. 161).

O compositor pôs na conta dessa decepção estética a precariedade de recursos, acrescentando o comentário de que o nicho de música popular brasileira não estava habituado a composições que alternassem entre piano e forte. “Eu estava inaugurando uma pilhéria de forma” (ibid.) – no formato do disco de canção popular. A hipótese da censura do aparelho, simplesmente técnica, não precisa ser de todo descartada para que suspeitemos de que os grandes *casts* das gravadoras de capital internacional se beneficiassem de uma produção um pouco mais cuidadosa com os seus desígnios. Com

⁸⁰ Para um desdobramento desse raciocínio de Tom Zé em sua obra, ver Oliveira (2014).

⁸¹ Leilor Miranda Soares (2020, p. 122) observou que houve uma provável confusão de Tom Zé, nessa entrevista, entre condensador (“um tipo de microfone utilizado em estúdios”) e compressor, o aparelho referido pelo cancionista.

relação a Tom Zé, Gilberto Gil sem dúvida dispunha dessa condição mais confortável no mercado fonográfico multinacional. Quantos cancionistas brasileiros teriam a possibilidade de gravar, na era das *majors*, um disco como *Gil Jorge* (1975), porque tinham feito uma *jam session* na casa do maior executivo do braço nacional de uma das gravadoras mais capitalizadas do país? (cf. MIDANI, 2015, p. 147-148). “Pega a voga cabeludo” é uma produção relativamente inicial, mas lembremos que, de seus contemporâneos de *Tropicália*, Gil era um dos mais experientes no mercado (dos intérpretes, excetuando Nara), sendo um nome conhecido desde 1966.

Aquém das experimentações que extremam a metalinguagem, afirmaríamos sem erro que certo aspecto performático e corpóreo se estenderia a toda a canção popular-comercial, aos diversos planos e etapas de produção e consumo desses bens culturais, inclusive industriais. Na capa do disco, na revista, na televisão e na publicidade há a presença do corpo, da voz, da dança, da vida enquanto biografia, mesmo quando corpo e voz estão mediados pelas ondas de rádio e TV, pelos LPs, compactos, fotos, pôsteres e camisetas. A música de Caetano, por exemplo, atinge um patamar de tamanha popularidade, em fins de 1967, que encontraremos o relato de uma jovem aspirante a cantora que tirava seu sustento, nos fins dos 1960, pintando o retrato de Caetano em blusas femininas vendidas por encomenda e em lojas do Rio de Janeiro⁸². “Leia na minha camisa”, cantaria Gal em “Baby”. Esta era uma impressionante e nova materialização corpórea da imagem do ídolo, *vestido* nos corpos de seus/suas fãs, hábito de consumo que se fortalecia em todos os países onde a indústria fonográfica e audiovisual se desenvolvia, e que aqui ainda preservava, vê-se, seus traços de artesanato.

Talvez mesmo por esse sentimento de proximidade do público e por todo o esquema de produção e publicidade que se industrializa progressivamente nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, quando um/a cantor/a grava um fonograma em que o/a ouvimos performar um eu lírico cantor, ou tratar da composição por meio de algum procedimento autorreferente, nós não necessariamente somos tomadas/os por um

⁸² “Áurea explica essa sua fase ‘comercial’, revelando que recebia bom dinheiro para pintar com tinta especial a cara de Caetano Veloso em blusas femininas. ‘As encomendas choviam de todos os lados e acabei assinando uma espécie de contrato de exclusividade para pintar apenas para as lojas ‘Bilboquet’ e ‘Barbarela’. O que mais pediam, além da cara de meu amigo Caetano, era a cara de Che Guevara, flores e o rosto juvenil e sempre risonho de Chico Buarque” (ÁUREA..., 1970, p. 34).

estranhamento de tipo brechtiano. Pelo contrário, o efeito de distanciamento com frequência cede lugar ao da aproximação completa entre confissão e recepção.

Uma boa obra para exemplificá-lo talvez seja “Meu nome é Gal” (Roberto Carlos/Erasmão Carlos, 1969), uma canção gravada apenas por Gal Costa e que dificilmente poderia ser chamada de metaficcional, ao menos no sentido formulado por Patricia Waugh:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que, de forma consciente e sistemática, chama atenção para a sua condição de artefato, com o objetivo de inquirir sobre a relação entre ficção e realidade. Oferecendo uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não somente examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa; eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional (2001, p. 2, tradução nossa).

Na poesia essas definições têm muito mais dificuldade de parar de pé, decerto. E é verdade que a canção interpretada por Gal Costa explicita como poucas que a voz, em seus melhores momentos, pode ser “tão autora quanto o texto que compõe a canção” (COELHO, 2016, p. 195). Os compositores são relegados a enésimo plano nesse caso. Por esse viés, uma pergunta tende a se apresentar: não seria esse um jogo justamente com a tradição da cantora-imagem? Acredito, contudo, que se trata de uma partida ganha, e não exatamente de uma problematização das regras do jogo ficcional⁸³. No todo, parece-me que as performances de “Meu nome é Gal” resultam para o/a ouvinte pouco ventríloquas, e muito mais afirmativas do que inquiridoras do estatuto do real ou da representação – por mais que “a Gal da canção” seja personagem “da cabeça aos pés”. Noutras palavras, uma certa dose de confusão entre personagem e vida parece ser mesmo a aposta da indústria fonográfica hegemônica.

A esta altura, penso ser proveitoso tocar em mais um aspecto relativo a esse jogo entre arte e vida. Silviano Santiago (1973) foi quem primeiro apontou para a importância do tema na obra de Caetano Veloso (então de volta do exílio). Sem deixar de evidenciar a destreza com que Caetano agradava a diferentes nichos do mercado, o crítico literário analisou, simultaneamente, o artista que levava a vida aos palcos e o personagem carnavalesco que Caetano criava o ano todo fora de cena. Mas importa reparar, a respeito, que frisar o fator norteador da vida na obra de Caetano não significa

⁸³ Aqui ainda dialogo com Waugh, para quem a metaficção quer “examinar as antigas regras para descobrir novas possibilidades do jogo” (2001, p. 42, tradução minha).

ênfatizar um fator biográfico automático. Por todo o contexto performático em que as canções se dão, o aspecto biográfico não precisa ser descartado, como tampouco deve ser tido como essencial a priori.

Sendo a metacanção o nosso prisma, talvez não seja inócuo desdobrar esse ponto. Pelos métodos adotados aqui, nossos comentários sobre as canções ou sobre os períodos estudados se apoiam muitas vezes em fontes históricas e repercutem relatos biográficos, o que pode levar a crer que as análises de canções queiram intuir as intenções dos cancionistas. Mas aqui toma-se por aforismo a afirmação de Roberto Schwarz de que “nem sempre as formas dizem o que os artistas pensam” (2012, p. 101). Isso equivale a buscar na crítica cancional a liberdade de uma escuta criativa em si, que gere significações, ressaltando-se aquilo que cada obra, em sua forma particular, parece oferecer à interpretação, estabelecendo-se associações com outras obras e buscando-se compreender como a forma artística metalinguística se relaciona à matéria social e histórica.

No máximo, importam-nos, no sentido bakhtiniano, *os horizontes das personagens* das canções (BAKHTIN, 1997). Portanto, nossa mirada não pretende, em absoluto, repercutir ou descobrir o olhar do cancionista sobre si, mesmo que nosso assunto seja de fato especular: a canção redobrada, refletida em si. A propósito, as peculiares construções encontradas em “Lindonéia” (letras de Caetano Veloso, música de Gilberto Gil) nos contam que o espelho pode nada revelar: “Na frente do espelho/ Sem que ninguém a visse”. Note-se que o espelho de “Lindonéia” não dá a ver sua imagem *a ninguém*, sequer a si mesma.

A metalinguagem de “Lindonéia” elabora mistérios de maneira singular no álbum coletivo de 1968. A colagem tropicalista foi tida como negativa e camuflada, mas o bumba iê-iê-iê boi de Torquato e Gil, a embolada elétrica de Gil, o samba-rock de Tom Zé e o iê-iê-iê romântico de Caetano e Gal mixaram mais ostensivamente as vozes ventríloquas. “Lindonéia” não é tão direta. De maneira mais enigmática que as outras metacanções do período, ela nos abre, porém, uma janela intrigante no espelho tropicalista.

3.1 Na frente do espelho

A canção interpretada por Nara Leão se estrutura em um paradoxo. As estrofes se compõem de dados plásticos e espaços privilegiados de visibilidade, mas a figuração

da personagem principal mal avança e já recua, encontrando sempre obstáculos, e acaba impedida, no limite, por seu desaparecimento.

1. Na frente do espelho
 2. Sem que ninguém a visse
 3. Miss, linda, feia
 4. Lindonéia desaparecia

 5. Despedaçados
 6. Atropelados
 7. Cachorros mortos nas ruas
 8. Policiais vigiando
 9. O sol batendo nas frutas
 10. Sangrando
 11. Ai, meu amor
 12. A solidão vai me matar de dor

 13. Lindonéia, cor parda
 14. Frutas na feira
 15. Lindonéia, solteira
 16. Lindonéia, domingo
 17. Segunda-feira

 18. Lindonéia desaparecida
 19. Na igreja, no andor
 20. Lindonéia desaparecida
 21. Na preguiça, no progresso
 22. Lindonéia desaparecida
 23. Nas paradas de sucesso
 24. Ai, meu amor
 25. A solidão vai me matar de dor

 26. No avesso do espelho
 27. Mas desaparecida
 28. Ela aparece na fotografia
 29. Do outro lado da vida

 30. Despedaçados
 31. Atropelados
 32. Cachorros mortos nas ruas
 33. Policiais vigiando
 34. O sol batendo nas frutas
 35. Sangrando
 36. Ai, meu amor
 37. A solidão vai me matar
 38. Vai me matar
 39. Vai me matar de dor
- (LEÃO, 1968).

O filósofo Pedro Duarte comentou a respeito desse bolero que seu “elemento pop está explícito pela estrutura de jornal de onde viria a notícia sobre o desaparecimento de Lindonéia” (2018a, p. 137). Eis onde o adjetivo pop esbarra no

modernista, na proposta oswaldiana de uma poesia de “p” minúsculo, ágil, encontrada nos fatos, na “Maricota lendo o jornal” (ANDRADE, O., 2009a, p. 476); no célebre “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira (1930); ou num poema mais tardio de Carlos Drummond de Andrade, “Desaparecimento de Luísa Porto” (1948), que comentaremos adiante. A notícia de jornal era, por certo, um intertexto já de *Lindoneia, a Gioconda do subúrbio* (1966), de Rubens Gerchman.

Figura 10 - *Lindoneia, a Gioconda do subúrbio* (1966)



Fonte: Rubens Gerchman, 1966. Adesivo refletivo, espelho bisotado, acrílico, serigrafia sobre papel, tinta e fita adesiva sobre aglomerado, 61 x 61 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto: Vicente de Mello, s. d. (A reprodução da obra nesta tese foi cortesia do MAM Rio.)

Acima da sisuda Gioconda em serigrafia monocromática, lê-se uma frase que insinua chamadas de fotonovelas⁸⁴, “UM AMOR IMPOSSÍVEL”, grafada em um arco assimétrico, meio encoberto pela moldura *biseauté*. Sobre o colo da figura que nos encara está seu nome, procedimento que alude a uma foto 3x4 identificada em arquivo. Abaixo dela, um lide também assimétrico, “A BELA LINDONÉIA/ DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE”. A ênfase tipográfica e os apelos de manchete sensacionalista nos direcionam ao campo semântico do jornalismo marrom. Na percepção do crítico Paulo Sérgio Duarte,

Entre o universo público do texto jornalístico e a intimidade do rosto encontra-se o mundo doméstico da moldura decorada, mas ao mesmo tempo, além do deslocamento de esferas, a moldura acrescenta relevo e contrasta materialmente com a superfície plana, chapada, sem perspectiva (DUARTE, 2013, p. 70).

De fato, não existissem as palavras, o laranja se pareceria a uma simples parede de casa com retrato ou espelho pendurado; não existisse a moldura, e *Lindonéia* remeteria apenas à chapa de jornal. O uso dessas diferentes escalas, por assim dizer, é que desperta curiosidade. Resta inquirir se essas esferas estão separadas e estáticas ou se, como sugeriu Duarte, interrogam-se.

Além do significante “Lindonéia” que redundava dentro e fora da moldura, o laranja sólido do canto esquerdo e posterior do retrato extravasa do enquadramento espelhado, comunicando a gravura com o espaço externo a ela. A frase acima da serigrafia faz um arco de ascensão e queda por trás do mundo doméstico da moldura decorada, numa forma que se assemelha à da sobancelha arqueada da moça. Por outro ângulo, a legenda nos força a chegar mais perto para ler o que vem depois de “A BELA LINDONÉIA”, pois a fonte em “DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE” está mais próxima em tamanho à das pequenas letras que compõem o nome sobre o colo da personagem. Esses indícios acenam, então, a uma certa dose de universo íntimo que encontra ressonância no público e, por que não, transborda para ele. A questão não se limita, porém, à ideia de *espaço*. Enquanto o bloco de cor remete à arte contemporânea e pop, o espelho bisotado desintegra o concreto laranja em um incipiente *art déco*, sobrepondo várias *temporalidades*.

⁸⁴ Em 1958, Gerchman (1942-2008) trabalhou como diagramador da revista *Sétimo céu*, famosa por suas fotonovelas, e se inspirou desse universo ficcional em sua obra. A frase “Um amor impossível” ressoa algumas chamadas que encontrei em capas dessa revista através das décadas, como “O drama de cada um” (1966), “A sombra de Rebeca” (1967), “Romance proibido” (1969), “O amor impossível de Marcus Pitter” (1973).

A despeito dessa rápida comparação de *Lindonéia* com a coloração e a gravura da *pop art* americana, devemos recuar um tanto. Desde a década de 1960, Rubens Gerchman rechaça essa aproximação – ao lado de Hélio Oiticica (1986), que vislumbrou a noção e a exposição da Nova Objetividade em contraposição à *op* e à *pop art*. Pedro Duarte também alertou que a analogia com as experiências da *pop art* não permite notar que a inteligência da nova figuração brasileira “esteve em ser capaz de particularizar, na forma estética, a especificidade social e histórica com que vivia. E o mesmo vale para o Tropicalismo” (2018, p. 137).

Com efeito, uma trajetória sucinta dos primeiros anos de trabalho de Rubens Gerchman até *Lindonéia* já revela algumas dessas particularidades. Já em 1966, o jovem que tinha feito sua primeira exposição individual dois anos antes era reconhecido por seu fascínio pela multidão urbana (O SALÃO, 1966), com destaque para a presença das torcidas de futebol brasileiras em seus trabalhos de 1965. Outra obra a alcançar certa repercussão, *Elevador social* (1966) colocava em questão o *apartheid* dos elevadores “social” e “de serviço”. De 1965 e 1966 é a série *Desaparecidos*, com a qual o artista transita pelo centro da capital da Guanabara, colocando-a em contato com as/os transeuntes – performance registrada em *Ver ouvir*, de Antonio Carlos da Fontoura (1966). Em abril de 1966, ele também participou com *Mala do homem subnutrido* de um happening coletivo na Galeria G-4 em Copacabana (de que trataremos no próximo capítulo). Outra concepção significativa dos anos 1960 são as suas caixas (cf. *Caixas de morar* e *O rei do mau gosto*, 1966), em que figuras mais e menos abstratas competem por espaço na metrópole hostil. Esse conceito repercutirá, aliás, na diagramação da capa do LP *Tropicália*, de sua autoria (não creditada): “todos os artistas dentro de uma caixa de morar com uma fita verde e amarela” (GERCHMAN, R., in MAGALHÃES, 2013, p. 88).⁸⁵

⁸⁵ Contudo, em 1968, quando a canção “Lindonéia” tocava nos rádios, o trabalho de Gerchman tinha tomado outra direção. Esse é o período em que o artista, sempre tão afeito às palavras e aos materiais, retira-os da posição de acompanhamento e suporte, levando-os ao centro da concepção. Oiticica nomeia as obras desse novo estilo “ambiente” e “objetessência”, refletindo que, com as palavras de Gerchman, “o impossível torna-se real: ler-se algo que não nos quer comprar, ou reprimir, ou digerir, mas desreprimir, bolinha verbal, sonho semântico – do SOS ao LUTE, femininomasculino, AR AR AR AR” (OITICICA, 1968, p. 1). Vera Pedrosa explicou essa fase resenhando uma exposição em novembro de 1968: “Gerchman, deixando de lado os seus ‘pictogramas’ anteriores e um sem-número de linhas que seu trabalho indicava, reduziu sua pesquisa ao que chama de ‘a depuração da palavra’. Lançando mão de um partido propositalmente redundante, ‘ilustra’ o significado da palavra pelo emprego do material. [...] E é, sobretudo, na sua singeleza, uma tentativa de encontrar uma alternativa válida para a linguagem já acadêmica do novo figurativismo” (1968, p. 2). Esse renovado emprego do material e da palavra por

Em suma, aplicaríamos sem dificuldades a seus “quadros instantâneos” (numa imagem de Armando Freitas Filho, 1979, p. 92) os termos do crítico Paulo Sérgio Duarte sobre *Lindonéia*: “um excelente sintoma das diferenças entre pop americano e a Nova Figuração brasileira” (2013, p. 69). Comparando as obras de Gerchman do período, salta aos olhos que o interesse de Nara Leão tenha se concentrado em *Lindonéia*, contudo, que suspende sutilmente o tema das massas urbanas para enquadrar uma desconhecida e única personagem e conferir a ela um nome próprio e uma história, em certa medida, individual.

Voltando à imagem, atentemos ao sombreado. Christopher Dunn (2009), Mara Sant’Anna-Muller e Monike Meurer (2010), Daniel Loza (2017) e outros comentadores enxergaram nesse esfumaçado irregular da boca e abaixo do olho direito um sinal de agressão ou violência doméstica, prenunciando a morte. Entretanto, Sant’Anna-Muller e Meurer também identificaram que as sombras são irregulares no conjunto (na testa, no pescoço e no colo da personagem), o que surte um efeito contra a técnica realista de luz e sombra. Assim, em adição a essas leituras, acredito que cada metade da face pareça uma colagem de duas fases distintas da vida de uma mesma mulher. Mais ainda, o desenho desperta aquele estranhamento que temos ao ver um rosto familiar quando refletido no espelho, alterado de suas desproporções a nós já habituais, numa sensação de assimetria que os padrões geométricos da moldura, por seu turno, querem mirrar.

Escreveu Vitor Marcelino da Silva (2012) que a figura está envolta por uma dupla moldura: a primeira mais grossa, espelhada, em arabescos, e a segunda fina e metálica. Apropriando-nos do comentário de Paulo Sérgio Duarte, podemos acrescentar uma terceira, discursiva, do universo público, do tempo jornalístico, composta pelas frases. Triplicadas são as molduras de uma triplicada Lindonéia, repetida duas vezes no significante do seu nome e em sua imagem. Nesse jogo de espelhos – que se reproduzirá na canção de 1968⁸⁶ –, é notável o esforço de enquadrar a personagem que, em contrapartida, é deixada quase em estado de rascunho (no cabelo, na testa e nos contornos da camiseta, linhas desenhadas não são preenchidas). Por mais dados que a

Gerchman, para Hélio Oiticica, no lugar de “redução” (como disse Vera Pedrosa), representava um adensamento. Ele observa em carta a Lygia Clark que a obra de Gerchman nessa fase estava “em ponto de bala, muito mais densa” (in CLARK; OITICICA, 1996, p. 69).

⁸⁶ A expressão “jogo de espelhos” foi usada por Frederico Coelho em um programa na Rádio Batuta para se referir a “Lindonéia”. No episódio, Eucanaã Ferraz também comenta a coincidência de Nara Leão ter gravado a canção sobre uma moça desaparecida e justamente não poder aparecer na foto da capa do disco (FERRAZ et al, 2018).

cerquem, a *Lindonéia* de Gerchman não almeja por um acabamento e tampouco se dá realmente a conhecer, permanecendo a nós uma anônima com nome. Eis uma certa dose de multidão que contamina sua individualidade, afluindo o dado de mistério sentenciado por Mário Pedrosa, “a Gioconda do subúrbio”, apelido acrescido por Rubens Gerchman como subtítulo (GERCHMAN, R. in MAGALHÃES, 2013, p. 88).

É indispensável contextualizar a concepção de *Lindonéia*, pois numa rápida pesquisa encontram-se variações sob o mesmo título, o que pode levantar dúvidas sobre a versão aqui analisada. O autor apresentou seu trabalho na exposição Nova Objetividade de abril de 1967, e essa foi a versão vista por Nara Leão, segundo me explicou Clara Gerchman, diretora do Instituto Rubens Gerchman. Mas, em setembro de 1968, quando a canção já fazia sucesso no rádio, *Lindonéia* foi transformada em serigrafia, em tiragem de duzentos exemplares vendidos a quarenta cruzeiros novos cada um na 1ª Feira de Arte da Guanabara (LUIZ, 1968). A venda de uma reprodução ao público do MAM, hoje banal nas lojinhas de museus, era então um fato inédito no Brasil, correspondendo ao desejo do artista de que um número maior de pessoas fosse atingido (a feira também circulou pelo Méier e pela Tijuca), ao mesmo tempo que representava uma forma de se profissionalizar como artista visual (ibid.). Diferente da obra que se encontra no MAM (Figura 10), existem então essas gravuras de 51x51cm, datadas pelo Instituto Rubens Gerchman entre 1966-1968, nas quais a moldura ao redor da personagem perde sua característica de objeto sobreposto, por ter sido incorporada à serigrafia como parte do desenho. Nessa versão, leem-se as frases da obra de 1966, mas sobre um fundo de tonalidade marrom (exterior aos desenhos da moldura e da personagem, em amarelo); a palavra “impossível” não está parcialmente encoberta pela moldura serigrafada, e o desenho da personagem não é idêntico ao da obra pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand, mas sim ao de outra variação, reproduzida em Clara Gerchman (2013, p. 30).⁸⁷

⁸⁷ Pode parecer dispensável a descrição das versões, já que a concepção de Gerchman recusava a ideia de uma *Lindonéia* original, fazendo questão de reproduzi-la massivamente. Mas a obra que encontramos no livro organizado por Clara Gerchman (2013, p. 30), por exemplo, tem dimensões e técnicas diferentes; outras cores, mais amareladas e menos avermelhadas; desenho e sombreado distintos; e, mais importante, nela não existem as frases ao redor da moldura espelhada, apenas o nome escrito sobre o colo da personagem. Uma vez que não havia nessa variação as frases sensacionalistas do quadro do MAM, minha preocupação foi entender qual dos conceitos Nara teria visto, com ou sem frases, e ainda se Gerchman as tinha inscrito antes ou depois da canção. A pesquisa pôde confirmar que as frases estavam lá desde 1966 e que Nara conheceu a obra já com as “manchetes” da morte precoce da personagem. Acrescento, ainda, que no filme *Ver ouvir*, realizado por Antonio Carlos da Fontoura (1966), a *Lindonéia* que vemos no

Rubens Gerchman conta que subverteu uma motivação biográfica em personagem inventada: “Eu tinha uma namorada que não se chamava Lindonéia, mas era uma Lindonéia. Era uma passista da Mangueira pela qual eu me apaixonei. Fiz um porta-retrato dela como se fosse uma notícia de jornal” (ibid.). Apegado a esse trabalho, o artista não tinha decidido colocá-lo à venda, quando Nara Leão pediu para adquiri-lo em visita ao estúdio. Ao receber a negativa, Nara teria ligado para Caetano Veloso, encomendando-lhe uma canção⁸⁸. “Aí o Caetano, pelo telefone, sem ver a imagem, simplesmente com a descrição dela, ele fez a música, ele e Gil, né, fizeram dividido, mas ele fez aquela letra genial, dela, Lindonéia, atrás do espelho, sem que ninguém a visse, linda, feia, desaparecida” (GERCHMAN in O MUNDO, 2001, transcrição nossa).

Não resisto em evidenciar que esse intertexto tão significativo da história da canção e da arte visual brasileiras resultou de uma resistência à comercialização por parte de Gerchman. Descontado esse meu romantismo descabido (logo as serigrafias povoariam a capital da Guanabara), sublinho que a transformação de imagem afetiva em discurso, mediada por Nara Leão, operou uma primeira criação conceitual acerca de *Lindonéia*, na opinião do próprio Gerchman (in MAGALHÃES, 2013). Podemos acrescentar que esse salto lhe permitiria, anos depois, dizer que sua namorada não se chamava Lindonéia, mas era *uma* Lindonéia, em um fluxo de biografema curioso.

Essa passagem de uma vida ficcional para a conceitual encontrará na literatura um par em Macabéa (como veremos, sugerido por Dunn, 2009). Ao final de *A hora da estrela* (1977), após o atropelamento, o narrador descreve assim o momento iminente da morte da datilógrafa: “Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais *uma Macabéa*, como se chegasse a si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 82, grifo meu). Seriam esses reconhecimentos da transição de uma personagem para um tipo social? Seja como for, nas falas do artista visual e na narrativa clariceana, a caracterização de moça do subúrbio é essencial, e foi também o atributo privilegiado no apelido de Mário Pedrosa à personagem figurativa.

Aprofundando a impressão de que a concepção de Gerchman não nos dá a conhecer realmente sua musa, na canção a apreensão de Lindonéia será tão mais fugidia quanto as falsas superfícies se mostrarão tridimensionais, pois a personagem se

estúdio de Gerchman é quase idêntica à do MAM, que reproduzimos aqui, mas a palavra “impossível” não está sobreposta pela moldura, o que indica haver reproduções além das serigrafias.

⁸⁸ Em suas retomadas memorialistas, Nara Leão oscila quanto a quem encomendou a canção, às vezes lembrando de ter pedido a Gilberto Gil, às vezes a Caetano Veloso.

dissipará em frente ao espelho. A composição de 1968 nos remete, portanto, a tantas outras concepções artísticas em que o objeto foge ao esperado e recusa a reflexão do sujeito. Obras em que se realiza uma passagem para o outro lado do campo reflexivo ou, na voz de Nara Leão, para “o outro lado da vida” – metáfora que pode encontrar na ficção um sinônimo.

Por isso Pedro Alexandre Sanches (2000, p. 62) ouviu na canção “Lindonéia” uma “versão pós-moderna da Alice de Lewis Carroll”. Ainda na linha especular, ocorre-me *Le sang d'un poète*, de Jean Cocteau (1930, tradução nossa), “um documentário realista de eventos irreais”, como ironiza a abertura. No filme, um artista é incentivado por sua escultura, transformada em musa, a tentar passar para o outro lado do espelho. Quando reúne a coragem do salto, o homem mergulha na superfície por fim aquosa, e ali conhece atordoado uma vasta escuridão. Ao cabo de alguns segundos, ouvimos o narrador dizer que o interior das molduras “ia dar no Hôtel des Folies-Dramatiques”, um teatro parisiense convertido em cinema. Mergulhado em sombra até esse comentário da narração, o personagem volta em seguida ao mundo espetacular das imagens, passando a espiar as próprias artes cênicas através de fechaduras de portas.

Em Gerchman, é verdade, a musa-desenho não é tão convidativa, acompanhada que está do lembrete de seu inviável amor. Suas sobrancelhas arqueadas e seu olhar desconfiado sinalizam antes a susto ou mal-estar. Contudo, se não ela, e se não por amor, o reflexo do espelho *biseauté* na moldura nos convida a participar de *Lindonéia* de algum modo. E nós descobrimos com o subtítulo que o interior do quadro – assim como o interior do espelho de Cocteau desemboca nas próprias artes dramáticas – vai dar no Louvre. Diversas vezes, portanto, a obra de Gerchman “desdenha do realismo academicista” (SANT’ANNA-MULLER; MEURER, 2011, p. 112), seja em seus traços de esboço, que desrespeitam a técnica de luz e sombra, seja no gracejo com a pintura de Da Vinci.⁸⁹

Em Caetano e Gil, o eu cancional não deixará de aceitar um implícito convite e buscar os traços de sua musa-canção desaparecida, que passa da frente para o avesso do espelho. E o interior da canção, descobriremos, vai dar no rádio. Mas, antes de

⁸⁹ Note-se que a moldura espelhada usada em *Lindonéia* é quase idêntica àquela que enquadrará *A última ceia*, de Leonardo da Vinci, na capa de *O banquete dos mendigos* (1979), de Jards Macalé. A capa é assinada por Gerchman.

aprofundarmos nossa análise, será oportuno estabelecermos alguns diálogos críticos e ficcionais com essa imagem especular imprescindível em “Lindonéia”.

Um “singular *objeto subjetivo*, a um tempo externo e interno”, na expressão de José Miguel Wisnik (2014, p. 143), o espelho é um símbolo de larga tradição na arte ocidental. Muitas vezes, os objetos da reflexão assumiram as funções de reconhecimento ou reprodução fidedigna. Com o sinal positivo do conhecimento de si, ele visitou diversas representações alegóricas europeias (curiosamente simultâneas ao colonialismo e à violência mercante de seu escambo de espelhos), a exemplo da gravura *Prudentia* (1559), uma das quatro virtudes platônicas estampadas por Pieter Bruegel.

Outras vezes no paradigma mimético, encontramos-lo em estado de metáfora da própria arte. Por simbolizar a imitação, construiu mesmo o nome de um dos arquétipos bufões mais disseminados na Europa renascentista, *Till Eulenspiegel*, literalmente Till Coruja-Espelho em alemão, personagem folclórico que toma ao pé da letra todo discurso alheio e devolve aos seus adversários, em reflexo, o absurdo cômico de suas expressões fixas, clichês e provérbios. É nesse sentido que Boileau (1666) demove os poetas, com ironia, de escreverem o gênero ingrato das sátiras: “Um discurso sincero demais facilmente nos ultraja/ Cada um nesse espelho pensa ver a sua face” (1921, p. 44, tradução nossa).

Tornado amuleto mágico, metonímico do sonho e da ficção, ele também revela profecias, conta segredos e então, como em Carroll e Cocteau, oferece a janela para um mundo maravilhoso – ou monstruoso. Uma versão da superstição popular e fantástica se registra no famoso conto “O espelho”, de João Guimarães Rosa: “Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão” (1994, p. 438). O problema, descobre o narrador rosiano, é quando o vulto é nosso mesmo e, no entanto, horripilante. Na literatura moderna e contemporânea, o espelho se mostra amiúde assim, a falta, o justo oposto da repetição, o desarranjo. A passagem do familiar para o estranhamento, a frustração – melhor dizendo, o perigo – da tentativa de apreender a identidade ou de a transpor em representação.⁹⁰

⁹⁰ Para uma relação entre o nosso assunto e a teoria do estágio do espelho lacaniana, ver o estudo de José Miguel Wisnik (2014) dos contos homônimos “O espelho”, de Machado de Assis (1882) e Guimarães Rosa (1962), e a interpretação de Yudit Rosenbaum (2008) sobre o último.

Aludindo ao fantástico, mas ancorando-o ao escasso chão da cidade superpopulosa, Armando Freitas Filho desfiaria as palavras do mundo de Rubens Gerchman no poema “Cidade maravilhosa”. Na imagem sonora de “espelhos perplexos”, o poeta envolve em um jogo quimérico a notícia, o esquecimento e a diversão na metrópole de Gerchman.

A cidade se abre como um jornal:

flash flã flagrante

na folha que o vento leva
no grito impresso que voa
na voz
com a manchete:

LUTE NO AR

No ar

ou no exíguo espaço
que nos resta
no chão

das casas
das caixas de morar,
nos ônibus superlotados,
nos estádios cheios,
o homem que
– todo o dia –
veste a camisa da estrela solitária
e desaparece
– para sempre –
luta
SOS – S.A.
contra o esquecimento.

Como um jornal que escreve
em cada página
a crise e o crime de toda hora;
como um jornal que embrulha
o que
diariamente
esquecemos,
como um jornal,
como os espelhos perplexos
do Parque de Diversões
se fazem os quadros instantâneos
de Gerchman.

Ali estão todos,
estamos nós,
em pré-estreia,
a sós,
na beira do mundo
com todas as nossas caras:

a miss o kiss elétrico
o kitsch o cliché
o beijo borrado de Monalou
me alcança
no banco de trás
a Moreninha
me enlaça
na janela furta-cor
que pisca,
por de trás da paramount,
o amor se acende:
Boa Noite,
Lindonéia. [...]
 (FREITAS FILHO, 1979, p. 91-93, itálicos no original).

Nos versos em itálico – colagens com títulos do artista visual –, nossa musa vem emaranhada a um sádico conto de fadas industrial, fazendo companhia às meninas pobres do show de crueldade social que Silvio Santos levou ao ar em fins dos anos 1960 e que se transmitiu por mais de vinte anos, “Boa Noite, Cinderela”. Como Lindonéia, estamos sós, e assistimos aos produtos da Paramount. Todos nós não nos reunimos em um todo, mas nos condensamos nos estádios, ônibus e caixas de morar. Vemo-nos numa imaturidade festiva, ou permanente pré-estreia, nessas pólis de diversos sotaques de Gerchman, “com todos os erres,/ com todos os erros” (FREITAS FILHO, 1979, p. 93). Os espelhos perplexos que ecoam a cidade e o jornal se quebram, e o anonimato tão particular à metrópole conduz a uma reconstrução que o sujeito deve empreender a cada dia, ainda que sem sucesso, para se perder, mas também se enxergar no outro: “Ali estão todos/ na primeira página quebrada/ dos espelhos:/ aqui, perdido, me acho/ em cada qual/ me vejo/ na multidão espatifada” (ibid.).

O “mergulho no perturbador espelho esquizoide da ‘selfhood’ contemporânea”, para tomar de empréstimo um comentário de José Guilherme Merquior (1979, p. 11) sobre outros versos de Armando Freitas Filho que vão rumo ao espelho: “O que faço ali/ vestido de outro,/ ao contrário de mim,/ pois o coração/ bate sob a pele da camisa/ no lado oposto do meu?” (1979, p. 50). Merquior se lembra do “*je est un autre*” de Rimbaud, e poderíamos aqui evocar também a alcunha de Francisco Alvim por Cacaso, “o poeta dos outros”, para o universo compartilhado por Gerchman e Armando Freitas Filho. A reconstrução da totalidade parece todavia inviável no poema, tanto para a cidade, quanto para os cidadãos. Uma poesia de arquiteto em desagregação, se quisermos remodelar uma formulação de Viviana Bosi (2021, p. 121), ou, por outra, a

“impossibilidade de habitar-se como sujeito, já que este se transforma, movendo-se no poema tão rapidamente que nem consegue refletir-se” (ibid., p. 126).

Depois de vivenciar essa cidade-jornal-espelho em pedaços onde habita a Lindonéia freitasiana, nossa lembrança vaga inevitavelmente pelo espelho-cidade de “Sampa” (1978). Ali, Caetano Veloso figuraria o desencontro em espelho, de novo apanhando no ar a expectativa de reconhecimento que essa imagem poética desencadeia. A busca malsucedida de identificação do eu com o outro, a cidade, não se compararia aos contemporâneos espelhos perplexos e espatifados de Armando Freitas Filho. Enquanto no poema nós nos projetamos na “primeira página quebrada/ dos espelhos”, vagando pelo espaço urbano “(índios) e (indigentes)” (FREITAS FILHO, 1979, p. 94), na canção de 1978, o objeto reflexivo resta intacto, e basta que a voz cancional critique em retrospecto a própria recusa à alteridade para restabelecer a harmonia entre cidade e indivíduo.

Veloso evocaria de novo o personagem mítico com que a voz cancional se compara em “Sampa”, ao intitular de “Narciso em férias” um capítulo central de seu livro, o de suas memórias na prisão. O título alude ao distanciamento de si que o cancionista provou no cárcere, manifestado, para ele, na incapacidade de gozar ou chorar: “sentia-me como que seco de mim mesmo e apartado do meu corpo” (VELOSO, 2017, p. 363). O crítico literário Rafael Julião (2016) observou que a imagem de Narciso em férias cita um capítulo do primeiro romance de Scott Fitzgerald, *Este lado do paraíso*, publicado em 1920. À primeira vista, pode ser difícil encontrar correspondências entre as traumatizantes situações narradas em *Verdade tropical* e as aventuras do mimado e aristocrático protagonista de Fitzgerald. Caetano nos convida, contudo, a interpretar esse intertexto.

“*Narcissus off duty*” encerra a primeira parte do livro sobre o jovem Amory Blaine. Pouco capaz de se relacionar, e menos ainda de admirar outras pessoas, sua principal dificuldade quando menino era conseguir esconder de seus colegas seu sentimento de superioridade, muito incentivado pela mãe. No auge do romance, porém, durante um desprezioso passeio boêmio pela Broadway, o personagem vive um delírio impulsionado pelo álcool e acredita estar enlouquecendo. No capítulo seguinte, justamente “Narciso em férias”, Amory vive episódios de suspensão de sua juventude egóica primordial e termina por ser enviado para servir na Primeira Guerra.

Nas “férias” a que Veloso alude, existe um hiato comparável ao experimentado pelo protagonista de *Este lado do paraíso*. A sensação de apatia do cárcere aconteceu

poucos meses depois de outro descolamento limítrofe que Caetano havia experimentado, dessa vez com a ayahuasca. O paralelo com a prisão se intensifica no episódio em que ele narra olhar-se no espelho sob o efeito da decocção indígena:

Eu sabia que já não sabia quem, o que era eu. Pedi então que Dedé me levasse ao espelho do banheiro. Vendo-me, pensei, reconquistou-me. Mas o que vi no espelho – embora na lembrança eu reconheça como tendo sido exatamente meu rosto, nem mais nem menos – me pareceu uma imagem indecifrável. O fato de, mesmo então, eu saber que essa imagem indecifrável era não uma deformação decorrente de alucinação, mas meu rosto de sempre, me dava a certeza de que estava louco. Esse eu que tinha tal certeza era como que indestrutível: ele não fica louco, não dorme, não morre, não se distrai (VELOSO, 2017, p. 332).

Na narrativa de Caetano, que pode bem ecoar o desaparecimento de Lindonéia em frente ao espelho, enquanto “esse eu” solto pela alucinação estivesse ativo, o eu anterior continuaria de férias – inclusive durante a prisão. O chá foi trazido pelo jornalista Carlos Marques, que visitou diversos estados da região amazônica e conheceu o Mestre Irineu Serra (1892-1971), fundador da doutrina do Santo Daime. As reportagens de Marques na revista *Manchete* (1968a, 1968b) possibilitam demarcar sua viagem entre abril e junho de 1968, de tal forma que a bebida deve ter sido provada por Gil e Caetano entre junho e julho de 1968. *Tropicália* foi lançado em julho, mas começou a ser concebido em maio, então esses eventos estão muito próximos. Durante os meses de 1968 que se seguiram à ayahuasca, Caetano diz ter vivido “numa espécie de universo paralelo” (ibid., p. 335). Teria participado assim das intervenções tropicalistas na televisão, mantendo seus antigos interesses, mas vivenciando tudo de maneira exterior: “Via-me viver, mas, intimamente, não cria” (ibid.).

Em seu livro, ele ponderou sobre a infelicidade do encadeamento entre essa experiência e a prisão, considerando haver afinidades difíceis entre uma e outra, além de uma notável coincidência histórica entre essa sequência de eventos em sua vida e o contexto brasileiro de contracultura seguido de maior repressão (ibid., p. 363). Tal suspensão do ego, primeiro pela bebida amazônica, depois pelo trauma da prisão, é portanto comparável à sequência de eventos com que o personagem de Fitzgerald vê diluírem-se seus mecanismos egóicos na vida boêmia, mas em seguida deve manter sua subjetividade em espera nos imperativos da Grande Guerra.

Pouco antes da última citação de seu ensaio autobiográfico, Caetano havia sugerido em autocrítica que sua personalidade e sua versão do tropicalismo tendiam ao narcisismo na juventude:

Eu era o tropicalista, aquele que está livre de amarras políticas tradicionais e por isso pode reagir contra a opressão e a estreiteza com gestos límpidos e criadores. Narciso? Eu me achava nesse momento necessariamente acima de Chico Buarque ou Edu Lobo, de qualquer um dos meus colegas tidos como grandes e profundos (VELOSO, 2017, 324-325).

Julião reparou bem que essa passagem representa menos uma digressão sobre a vaidade de Caetano que a evidência de um “componente narcisista da contracultura” (2016, p. 308). Para o cancionista, tal narcisismo com que o tropicalista se mira no espelho tirou férias com a ayahuasca – e também sofreria com os golpes da prisão. O cárcere não apenas sufocaria as movimentações do período, mas intensificaria essa supressão de uma segurança mais íntima e pessoal em torno de sua identidade.

No romance de Fitzgerald, Amory Blaine revelava um Narciso com contornos aristocráticos particulares. Vinha de uma alta sociedade americana com acentuados estímulos individualistas, mas economicamente decadente, pois suas heranças familiares pouco a pouco se extinguíam, não garantindo mais o sustento das novas gerações de brancos saudosos da anterior ordem social. Não à toa, o protagonista se encanta, nessa fase da vida, com o universo de Dorian Gray. Esse sugestivo intertexto de Scott Fitzgerald nos permite lembrar que o interesse pelo mito grego contado por Ovídio era crescente naquele *fin de siècle*, pelas mãos de Oscar Wilde e também de Paul Valéry e André Gide (VALLIAS, 2013).

Dez anos antes dessas incursões no norte global, um contemporâneo brasileiro tinha elaborado uma alegoria de espelho que, se não passava expressamente por Narciso, convergia uma “centralidade das síndromes narcísicas” (WISNIK, 2014, p. 143), unindo em reflexo as complexas relações de identidade e reconhecimento. Um dos contos mais conhecidos de Machado de Assis, “O espelho” (*Papéis avulsos*, 1882) é introduzido e concluído por um narrador observador que nos apresenta uma conversa entre quatro ou cinco pessoas. E por que quatro ou cinco? “Rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além desses, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação” (ASSIS, 1979, p. 345). Esse era Jacobina, personagem que “não discutia nunca” (ibid.), e que no entanto se torna a voz responsável por maior parte do conto, com a alternância do foco narrativo. Jacobina, lembremos, não debate por não suportar a contradição. Ele coloca então os seguintes termos para participar da conversa acalorada que seus amigos levavam sobre a natureza da alma: “se querem ouvir-me calados, posso

contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata” (ASSIS, 1979, p. 346). De fato, depois de relatado o caso vivido, Jacobina não dá espaço à refutação, e o primeiro narrador retoma a palavra para concluir o conto: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 1979, p. 352).

Nessa “multiplicação interna de ficções”, para usar uma noção de Gustavo Bernardo (2010, p. 39), há decerto uma intromissão metalinguística, atravessada de ironia, acerca da arbitrariedade da ficção. Mas o que entra sobretudo em cena é um atributo vital do personagem protagonista de “O espelho”, para quem a opinião do outro é tão crucial, que estar em desacordo com ela lhe parece não só difícil, mas indesejável e, no mais, impraticável. É o que vai emergir de sua teoria das duas almas. “*O olhar dos outros: primeiro espelho*”, pondera Alfredo Bosi (2003, p. 99, *itálico no original*). Mas é também o que permite vislumbrar o traço particular da sua figura na paisagem social, “a oscilação entre o silêncio evasivo e a truculência da autoridade que não admite réplica, análoga àquela pendulação da vida brasileira, apontada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, entre a anomia política e a quartelada: *a farda ou nada*”, no preciso diagnóstico de José Miguel Wisnik (2014, p. 164).

O episódio do conto-teoria que nos interessa rememorar aconteceu ao seu protagonista por volta dos 25 anos, logo após uma nomeação na Guarda Nacional que encheu de orgulho sua humilde família. Como é sabido, o enredo de formação do *self-made man* se transmuta, contudo, em deformação. Lemos a história do rapaz que, embriagado com os elogios de uma tia e seu meio, se perde na nova patente de alferes. A virada se desencadeia quando a tia deve se ausentar da fazenda, deixando o sobrinho a sós com os escravos. Estes bajulam o convidado por não mais que um dia, enquanto planejam a fuga noturna, bem-sucedida. Jacobina, um baixo militar que ingressa em sua carreira repressiva falhando em manter a ordem escravista naquele microcosmo⁹¹, passa a ter dificuldades em encontrar qualquer vontade de viver, sentindo-se desconectado de sua personalidade. Na reelaboração que o narrador-personagem faz aos amigos na noitada em Santa Teresa, o equilíbrio entre sua alma exterior e a interior se perde devido à solidão completa em que mergulhou de repente. Ele encontra alívio apenas dormindo: “Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me

⁹¹ José Miguel Wisnik (2014, p. 148-149) sugeriu uma ponte com a leitura schwarziana sobre o jugo do favor paternalista na ordem escravocrata para compreender esse aspecto da narrativa machadiana.

elogiavam o garbo, que me chamavam alferes” (ASSIS, 1979, p. 350). Todavia, quando acordava, o personagem-narrador se via obrigado a conviver com o vazio que ele mesmo se tornara sem a presença elogiosa dos outros – e dos escravizados.

Nessa situação angustiante, Jacobina decide se olhar no espelho que a tia havia movido da sala para o quarto do convidado. Não qualquer objeto, aquela era a relíquia da casa, que destoava da mobília modesta de tia Marcolina: “Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição” (ibid., p. 347). Tanto a baixa patente do personagem de origem social comedida, quanto a origem aristocrática da peça – verídica ou “apenas” tradição – conformam um contraste que merece nossa atenção. Nesse pequeno tesouro talvez comprado da fidalguia e herdado da família, dá-se o fantástico acontecimento do conto de deformação, ou seja, o desaparecimento da imagem de Jacobina. Vale recordar a cena:

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação (ASSIS, 1979, p. 350).

Colocadas as enormes distâncias entre um texto e outro, há uma certa semelhança entre essa citação e o trecho de Caetano Veloso sobre a ayahuasca. Ambas reconhecem que o significante estava ali no espelho, enquanto o significado não. Reproduzido “textualmente”, diz Jacobina; o reflexo exato de seu rosto, “nem mais nem menos”, diz o narrador de *Verdade tropical*. E seguem as adversativas: “Mas tal não foi minha sensação”, continua Machado; “Mas o que vi no espelho [...] me pareceu uma imagem indecifrável”, explica Caetano. Infelizmente, essa última dissociação será aprofundada pela prisão do tropicalista; felizmente, a imagem paterna significará uma saída para essa ausência de conexões com a realidade narrada pelo cancionista.

O personagem machadiano, sabemos, decidiu vestir-se. A farda de alferes, ele nos havia dito, lhe foi inclusive presenteada, sendo assim duplamente produto de sua vida social. Ao vestir-se, Jacobina conseguirá se reconhecer por inteiro no reflexo. É com mordaz humor que Machado de Assis delinea o valor tirânico dessa constrição social, assim interpretada por Alfredo Bosi: “O espelho, suprindo o olhar do outro, reproduz com fidelidade o sentido desse olhar. [...] A opinião era o seu único espelho

fidedigno; ausente ela, quebrado este, a imagem que resta é o lado do sujeito, em enigma” (2003, p. 99-100).

O espelho machadiano é então o lugar do desencontro, mas também do encontro. Ali o personagem acaba por conseguir o simulacro de um olhar elogioso, “que o agracia como alguém que subiu na vida” (ibid., p. 100). Lindonéia, no entanto, não terá a mesma sorte. De seu espelho jamais se poderia dizer, mesmo mentindo, que pertenceu a uma das fidalgas de Dom João VI; bem ao contrário, os padrões da moldura são acusados por todos os comentadores da obra de Gerchman como um marcador da casa de subúrbio. Na criação musical, o objeto deixa de refletir uma jovem que talvez ninguém visse antes mesmo de seu desaparecimento. Não há farda que resolva a situação, e os homens fardados possivelmente estiveram na origem do problema.

Talvez por um sentimento de enigma análogo, do olhar introjetado do outro que pode tanto faltar quanto tomar as rédeas, Christopher Dunn observou que a “Lindonéia de Veloso apresenta uma notável semelhança com a Macabéa, a migrante nordestina pouco instruída, protagonista do romance *A hora da estrela*” (2009, p. 138). Além dos nomes rimados e das origens sociais, Lindonéia e Macabéa partilham desencontros com o espelho. Aprofundando os sentidos dessa figura especular que aprendemos com Machado, as duas personagens não compartilham apenas desses eventos, mas ainda de um olhar externo sobre elas: o da voz cancional e do narrador. Essa dessemelhança que se confunde com semelhança está representada pelo espelho, na canção e no livro, conforme tentarei desdobrar.

Na narrativa de Clarice Lispector de 1977, a personagem não consegue ver seu reflexo em completude. E à maneira do espelho machadiano, este também se embaça depois de um decisivo ruído com a alteridade. Naquele que podemos considerar o primeiro evento, o acontecimento disparador do enredo de *A hora da estrela*, a datilógrafa é demitida com brutalidade por seu chefe. Mas eis que ela lhe responde, por respeito ou repertório, “Me desculpe o aborrecimento” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Surpreso com a delicadeza, confuso pelo quase sorriso que encontra no rosto de Macabéa, o patrão recua e lhe diz a contragosto que “a despedida pode não ser para já”. Atordoada, a jovem vai ao banheiro para ficar sozinha.

Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão.

Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Muito além das deformações expressionistas do final do trecho, a personagem teme seu *sumiço físico*, logo descartado como ilusão. Mas o narrador de certa forma guarda essa suspeita, confirmando um *sumiço social*. A ausência de imagem no vidro repercutirá, adiante na narrativa, a falta do olhar do outro:

No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em Alagoas chamavam-se ‘panos’, diziam que vinham do fígado. [...] Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio (LISPECTOR, 1998, p. 27).

A escassez de substância – e de energia, dinheiro, saúde, comida, afeto, opinião... – se converte em um verdadeiro peso que a protagonista carrega por toda a novela. E não nos esqueçamos do segundo personagem, o narrador Rodrigo S. M., que se mostra irado e se transforma nessas faltas: “Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças” (ibid., p. 26).

A posição do narrador-personagem quanto à sua heroína é particularmente reveladora para nós. Isso porque, antes da cena ao espelho baço do escritório, Rodrigo S. M. tinha nos apresentado com este curioso deslizamento:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço (1998, p. 22).

O arrepio entre linguagens figurativa e factual faz nosso narrador se perguntar, quase com o timbre de Waly Salomão, “como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos”. Coincidem criação e pessoa física; protagonista e narrador-personagem se transmutam ao espelho. Diversas passagens buscam uma Macabéa que existe, enquanto outras tantas conhecidas linhas metaficcionalistas se dedicam a confundir essas fronteiras, refazendo e desfazendo a dimensão inventiva. Metonímia da complexa estrutura ficcional e às vezes ensaística de *A hora da estrela*, o espelho é um dos lugares onde essa troca acontece nominalmente na narrativa. O espelho antinarcísico de Clarice, para falar com Yudith Rosenbaum: “Como ‘outro’, cada ser se mostra como diferença em relação ao eu, mas também como um espelho, um duplo que traz identificações muitas

vezes ameaçadoras” (in MACHADO, 2021, p. 63). E sabemos que os espaços duplicados da representação são, além de perigosos, eróticos, na advertência extraordinária do namorado de Macabéa:

— Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo.

Olímpico olhou-a desconfiado:

— Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais (1998, p. 55).

O espelho ressurgiu em mais dois episódios fundamentais do livro de Clarice Lispector. Quando Olímpico rompe com Macabéa, é de novo ao banheiro que ela recorre para pintar os lábios de vermelho e se ver qual Marilyn Monroe (hoje talvez tirasse uma *selfie* com filtros embelezadores). Outro evento reflexivo se dá quando, pela primeira vez na vida, a personagem se permite faltar ao trabalho e passar um dia sozinha no quarto compartilhado da pensão. Ela dança, ouve música e bebe café quente, tomando “tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia” (ibid., p. 41-42). De novo, porém, não só a datilógrafa se desconhece. Lá pelas tantas, Rodrigo S. M. também se pergunta: “Sou eu? Espanto-me com o meu encontro” (ibid., p. 36).

São numerosos os espelhamentos de Rodrigo e Macabéa, mas também inúmeras e radicais as diferenças. A primeira, formal e mais evidente, está no seu próprio estatuto na novela. Rodrigo tem a palavra, ele cria, descreve, narra, olha, duvida, ele vê Macabéa num ônibus no Rio de Janeiro, a intui em seu relato, enquanto ela só pode ser o sujeito de todas essas frases na voz passiva. E a segunda diferença, não menos determinante para esse estatuto, é a desigualdade de classes, cravada sem descanso pelo narrador. Entredentes, ele confia o pavor de que essa distância se encurte: “(Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos)” (ibid., p. 38).

Esses conflitos estruturam o livro, são seu motor, não se resolvem. O narrador insiste não querer dar um tom melodramático às tristes aventuras de sua heroína, diz ter o direito a uma abordagem dolorosamente fria, ao passo que nos recusa a mesma regalia. E contudo, deixando a frieza de lado, reivindica: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. [...] Porque há o direito ao grito. Então eu grito” (ibid., p. 13).

O/a leitor/a vai perdoar as longas paráfrases e citações que fizemos até aqui desses tantos jogos de espelhos, em sua maioria bastante conhecidos; mas elas nos permitirão observar semelhanças e particularidades na “Lindonéia” de Gil e Veloso. O mote do fracasso de reconhecimento no espelho por certo dialoga com o embaçamento do ego em Machado, e mais ainda com a tensão que encontraremos na posterior representação do popular pela elite, no retesamento estético e social entre o outro e o eu em Lispector (terá se inspirado em Lindonéia?).

Ao mesmo tempo, o desaparecimento de Lindonéia tem outros desdobramentos. Macabéa ouvia a Rádio Relógio e sentia-se *perdida* entre os sete bilhões de pessoas no mundo (LISPECTOR, 1998, p. 58). No poema de Armando Freitas Filho, a reaparição do fantasma de Lindonéia se afina com esse enquadramento, pois a jovem surge depressa, misturada à cultura televisiva, nos versos organizados por títulos de obras de Rubens Gerchman. O extravio da Lindonéia cancional também é simbólico, desaparecida que está das manifestações da vida pública. Mas, assim como no quadro, ele participa da canção como sintoma de uma dimensão narrativa. A jovem, morta na tela de 1966, desapareceu e é procurada na canção de 1968.

3.2 No avesso do espelho

De uma à outra encarnação de Lindonéia, acompanhamos o dito intertexto jornalístico se alterar. Em Gerchman, o gênero obituário estava mais evidente, com um absurdo incidental de *fait divers* contido na organização das frases, pois “de 18 anos” soava a *causa mortis*. A personagem de Nara, Caetano e Gil não é inicialmente dada por morta. Ao sintagma “Lindonéia desaparecida” acrescenta-se a sugestão dos dias de espera pela volta da mulher que sumiu, “domingo, segunda-feira”.

Ao que parece, o sentido do desaparecimento foi sugerido por Nara Leão ao encomendar a música, segundo seu depoimento para o MIS:

[...] eu pedi pro Gil fazer uma música em cima desse quadro, que foi ‘Lindonéia’, porque... eu não sei por que razão, mas eu tinha lido alguma notícia, essas coisas de jornal, de crônica policial, eu leio bastante. Crimes, desaparecimento, tal, [é uma] coisa que eu curto, que eu acho muito estranho. E esse tipo de problema, de gente que some, eu acho uma coisa muito impressionante. E eu juntei isso com o quadro do Gerchman, que eu achei realmente muito bonito (LEÃO, 1977, transcrição nossa).

Caberia então a suspeita, no canto paralelo dos tropicalistas com a obra de Gerchman, de uma paródia de literatura policial? Sabemos que o mote da pessoa desaparecida é um dos elementos desse gênero que, por regra, parte de um problema, passa por um ou mais métodos pseudocientíficos e chega a uma resolução. Aqui, para completar, há mesmo policiais. Na melhor das hipóteses, porém, eles vigiam o sangue correr, e na pior, causaram a carnificina e encobrem a cena. Frustrando as expectativas do gênero ao longe ressoado, a seleção e a organização das imagens de “Lindonéia” inviabilizam qualquer solução do mistério. No lugar seria instaurado um terrível suspense, não fosse o solene bolero que contradiz o clima de horror, um pouco simbolista, das letras.

De certo modo, o arranjo camerístico das cordas e o ritmo abolerado recriam na canção o que a moldura bisotada produzia na evocação de um outro tempo histórico, passado. Entretanto, enquanto na obra de 1966 parece predominar o contemporâneo e destoar o *art déco*, na música de Gilberto Gil prevalece o bolero e contrasta o iê-iê-iê, que rasga o primeiro surpreendentemente, ao verso “Nas paradas de sucesso”.

Por outro lado, é verdade que as letras contrariam quase sempre o que se espera de um bolero. A exceção está no refrão, “um óbvio clichê que, diferentemente do restante da música, se adapta às convenções poéticas do bolero” (DUNN, 2009, p. 139). Comparando esses versos com os de “Eu canto a minha dor”, na voz de Altamar Dutra (1966), verificaríamos tanto uma afinidade com a tópica do refrão de “Lindonéia”, quanto a enorme diferença conferida pela interpretação *cool* da cantora.

O álbum solo de Nara Leão (lançado no fim de agosto de 1968), arranjado por Rogério Duprat e produzido por Manoel Barenbein, continha o mesmo fonograma de “Lindonéia” do LP coletivo tropicalista (lançado em julho), e recebeu diversas críticas na imprensa que realçavam esse contraste entre refrão e estrofes. É curioso notar que a canção não foi tão comentada nas resenhas do álbum coletivo, mas repercutiria bastante na recepção do álbum solo de uma das cantoras mais famosas do período. Duas críticas que encontramos nos jornais ilustram bem o modo com que um ouvinte de gosto mais conservador poderia compreender os movimentos ambivalentes da canção. Um comentário veio de Juvenal Portella, no *Jornal do Brasil*:

A cantora Nara Leão reaparece com disco novo e chocante, não se sabendo como classificá-lo: se contraditório, leviano ou ingênuo. E isto por causa da seleção musical tão esquisitamente feita, colocando

ao lado de um magnífico trabalho de pesquisa um bolero sem nenhuma qualidade do igualmente contraditório e ingênuo Caetano Veloso (1968, p. 2).⁹²

A resenha do LP solo da capixaba se concentra nesses efeitos da faixa composta por Caetano e Gil a ponto de intitular-se “A contradição de Nara”. A expressão é carregada, lembrando as críticas de Elis Regina a Nara Leão (in MARQUES, 1967). De Sérgio Nona, publicado no *Diário de Pernambuco*, outro texto sobre o álbum de 1968 se espanta propriamente com a relação esquisita entre letra e música: “Também não vou afirmar, que tudo que venha rotulado de tropicalismo seja ruim, desconexo e sem sentido. ‘Lindonéia’ é um bolero de melodia bonita e agradável, ao contrário da letra que é um amontoado de coisas sem sentido” (NONA, 1968, p. 19).

Sem dúvida, as letras não apostam na mais imediata apreensão das dores de amor que as canções aboleradas costumam oferecer. Na prática, o pouco que se sabe sobre “o caso Lindonéia” deriva de sua caracterização. Na primeira estrofe conhecemos a maior parte dos traços ambíguos de nossa heroína, cujo nome começa por materializar a beleza, mas termina por rimar com a feiura (-néia/feia). Em conformidade com a sua designação, a abertura da canção reduz progressivamente a personagem: de miss a linda, depois a feia e, finalmente, a desaparecida, sem imagem.

Uma única sílaba concentra com habilidade de mestre do jovem letrista quase todas as características da personagem de que teremos notícia: “miss”. De imediato, um pronome de tratamento em inglês que designa a mulher solteira, como é Lindonéia, e que no Brasil ficou associado às competições de beleza feminina.⁹³ Em um segundo momento, a palavra ainda se abre para a polissemia, remetendo ao verbo “*to miss*”, que comporta diversas formas de ausência, como sentir falta de alguém e deixar de notar ou ver algo. Em frente ao espelho, essa bela personagem feminina e negra do tropicalismo desapareceu, se tornou *missing person*.

⁹² Perceba-se, mais uma vez, que a autoria de Gilberto Gil é omitida aqui (o que se repete em outras fontes deste capítulo), à maneira dos comentários na mídia, citados no capítulo anterior, que privilegiavam a agência de Caetano Veloso no tropicalismo.

⁹³ A miss negra da canção suscita a lembrança dos concursos de beleza na década de 1960 no Renascença, clube social negro do Andaraí, no Rio de Janeiro, hoje considerado um quilombo urbano. Na composição de Caetano e Gil vejo ainda um cruzamento entre obras de Rubens Gerchman, *Lindonéia* (1966), *Os desaparecidos* (1966) e *Concurso de miss* (1965).

Ou melhor, ali ela *desaparecia*⁹⁴, em um pretérito imperfeito que deixa dúvidas: trata-se de um evento único ou um acontecimento frequente? De notar que o espelho não se limita a objeto, mas é um lugar entre uma profusão deles: na frente do espelho, nas ruas, nas frutas, na feira, na igreja, no andor, na preguiça, no progresso, nas paradas de sucesso, no avesso do espelho, na fotografia.

Entre espaços públicos que resvalam no âmbito privado, o quadro das frutas ao sol sangrando, depois deslocado para a feira, direciona a nossa percepção do que poderia ser o mundo doméstico de Lindonéia. A cena retira as frutas do campo semântico da vida, contrastando por exemplo com a do poema “Frutas” de Ferreira Gullar (1960):

Sobre a mesa no domingo
 (o mar atrás)
 duas maçãs e oito bananas num prato de louça
 São duas manchas vermelhas e uma faixa amarela
 com pintas de verde selvagem:
 uma fogueira sólida
 acesa no centro do dia.
 O fogo é escuro e não cabe hoje nas frutas:
 chamas,
 as chamas do que está pronto e alimenta.
 (GULLAR, 1981, p. 133).

Incendiárias, essas frutas têm a prontidão da fogueira e não do fogo: este nem sempre é desejado, enquanto aquela é sua forma intencional. Viviana Bosi sublinhou que esse poema é um jeito de “pensar o lugar da poesia na vida” (2021, p. 47), pois tanto a energia nutritiva das frutas se conserva, quanto o poeta é capaz de converter uma imagem prosaica em pintura abstrata. A natureza, enquanto aquilo que está pronto e alimenta, resiste a morrer e consegue operar contra a ação do tempo (ibid.), assim como, no *Poema sujo* (1975), as frutas “em si mesma são/ um dia/ de açúcar se fazendo na polpa/ ou já se abrindo aos outros dias” (1981, p. 326).

As frutas sangrando de Veloso, de outro modo, se assemelham às peras que Gullar vê apodrecerem em *A luta corporal* (1954): “concluídas, gastam-se no/ fulgor de estarem prontas/ para nada” (1981, p. 37). Ou, no *Poema sujo* (1975), ao “Homem morto no mercado/ sangue humano nos legumes” (1981, p. 304). Uma natureza-morta sangrenta como *La raie*, do pintor Jean-Baptiste Siméon Chardin (1728), pode nos oferecer uma referência pictórica, mas ali é a arraia que está desfigurada; nas frutas da

⁹⁴ Embora alguns registros transcrevam “desaparecida” na primeira estrofe, parece-me que Nara canta na abertura o verbo no pretérito imperfeito, não no participio, em uma possível contribuição às letras.

canção e nos legumes do poema, a imagem do sangue brotando de onde se espera ver seiva e polpa acende um conflito simbolista, comparável à enunciada morte prematura de Lindonéia no quadro de Gerchman.

Em “Lindonéia”, os cachorros morrem reiteradamente, e não só eles, pois o sangue contamina o restante dos signos, o eu lírico incluso. As frutas sangrando são o paralelo de Lindonéia desaparecendo: ambas já morreram também, como os cachorros, ou estão na iminência? Tudo na canção parece estático e pálido como essa natureza-morta, fotografia da decomposição. As únicas ações são sangrar, despedaçar, atropelar e matar, as três primeiras presentificadas, enquanto os outros verbos se relacionam ao campo semântico da visão: ver, vigiar, desaparecer, aparecer. Nesses termos, o texto se mostra sobretudo extrovertido e espacializado, apesar da introversão do refrão e do frágil traço da passagem do tempo notado na terceira estrofe.

Nisso serve-nos de contraste “Desaparecimento de Luísa Porto”, que se compõe de gradativa preocupação, novas camadas de desespero se acrescentando a cada estrofe e com o passar dos dias. O longo poema de Drummond foi publicado no *Correio da Manhã* em fevereiro de 1946 e coligido nos “Novos poemas” (a parte inédita da antologia *Poesia até agora*, 1948). De imediato, vemos os dados ditos realistas da ambientação (GLEDSON, 1987) se unirem à colagem dos anúncios de jornal de uma mãe desesperada à procura de sua filha desaparecida (MERQUIOR, 2012). Contudo, John Gledson reconhece que se trata de um realismo estranho, “um desencanto evidente com possíveis soluções políticas” (2018, p. 330), e Merquior observa que o estilo de anúncio de jornal pouco a pouco se perde, pois ao final “o implorar realista da pobre mulher se transforma em puro cântico do amor maternal” (2012, p. 178).

As três primeiras estrofes do poema drummondiano são construídas na sintaxe reduzida dos classificados: “Pede-se a quem souber/ Do paradeiro de Luísa Porto/ avise sua residência/ à Rua Santos Óleos, 48” (ANDRADE, C. D., 2009, p. 280). Por trás da impessoalidade, descobrimos que quem suplica é a mãe acamada e impossibilitada de ir em busca da filha. Esta, por sua vez, saíra para “fazer compras na feira da praça./ Não voltou”. Assim como parece ser Lindonéia, Luísa é religiosa, solteira, “morena”, pobre e moradora do “bairro”, não das regiões centrais do Rio de Janeiro; e assim como parece ser com Lindonéia, seus passos se perdem na realização das tarefas comezinhas.

A partir da quarta estrofe⁹⁵, uma curiosa voz em parênteses se entrecruza às súplicas da mãe: “Levava pouco dinheiro na bolsa./ (Procurem Luísa.)/ De ordinário não se demorava./ (Procurem Luísa.)” (ibid.). Se a voz da personagem se confundia à dos jornais, essa nova vem se somar à sobreposição, não sendo sempre separável das outras à medida que se liberta dos parênteses. Instaurada a polifonia, no entanto, a partir da sexta estrofe, ela se distingue em definitivo, narrando o anonimato citadino e a vida da mãe de Luísa em terceira pessoa:

Somem tantas pessoas anualmente
 numa cidade como Rio de Janeiro
 que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.
 Uma vez, em 1898
 ou 9,
 sumiu o próprio chefe de polícia
 que saíra à tarde para uma volta no Largo do Rocio
 e até hoje.
 A mãe de Luísa, então jovem,
 leu no Diário Mercantil,
 ficou pasma.
 O jornal embrulhado na memória.
 Mal sabia ela que o casamento curto, a viuvez,
 a pobreza, a paralisia, o queixume
 seriam, na vida, seu lote
 e que sua única filha, afável posto que estrábica,
 se diluiria sem explicação
 (ANDRADE, C. D., 2009, p. 281-282).

O poema realiza uma terrível e cotidiana inversão, matéria também para as primeiras páginas dos espelhos de Armando Freitas Filho: a que transforma a simples leitora das notícias policiais em uma de suas perplexas protagonistas. Armando também ressoa “O jornal embrulhado na memória” de Drummond, quando escreve da transitoriedade da experiência individual citadina: “como um jornal que embrulha/ o que/ diariamente/ esquecemos”.

No imperfeito “desaparecia” ou no particípio “desaparecida”, o sumiço de Lindonéia não soa um problema a ser solucionado. De um jeito estranho, ele não se deu, mas se dá, de maneira recorrente, em vários espaços. Alguns deles são um tanto imateriais, pois essa mulher negra não se encontra na preguiça ou no progresso – um belo achado, aliterante e macunaímico, dos males do Brasil. Outros, embora físicos, colocam-nos até mais dúvidas. De que modo poderia ela desaparecer na frente do

⁹⁵ Quarta estrofe na edição em livro; terceira, na primeira publicação no *Correio da Manhã* (ANDRADE, 1946).

espelho? Na parada de sucessos, o programa de rádio mais redundante de todos, em que se repetem as canções mais ouvidas? Ou ainda no andor, a charola onde se carregam justamente as *imagens* em uma procissão religiosa?

Diante desses desencontros, os sentidos interpretativos se multiplicam, impulsionados pela sintaxe poética que não aposta nos encadeamentos narrativos encontrados no poema drummondiano, seus acontecimentos no passado e seu lugar específico (“desapareceu na feira”). Na canção encontramos o adjetivo “desaparecida”, participio de tempo indefinido, e uma enumeração de ambientes materiais e imateriais. Assim, a imagem dessa mulher negra e suburbana aos poucos se perde, se consome, se gasta nesses lugares: um dia na parada de sucessos, noutro dia esquecida. Como antes dissemos, pode-se achar aqui uma afinidade com o sumiço social de Macabéa, ou então uma ausência de reconhecimento público das figuras femininas negras nesses espaços de visibilidade. De modo amplo, prefigura-se a própria dificuldade ou recusa de representação dessa personagem, por um eu lírico dela distanciado.

A mencionada sensação de que sua caracterização se frustra a cada verso, objeto mesmo de uma regressão, encontra eco no plano sonoro. A canção avança lentamente quando se trata de Lindonéia. Quando sua figura se ausenta, as sílabas não se acomodam, mas se atropelam na frase melódica na voz de Nara: “Cachorros mortos nas ruas/ Policiais vigiando/ O sol batendo nas frutas”. O canto e as frases dos instrumentos de cordas também transferem a esses versos uma tensão distinta, um falar rápido enquanto não se é ouvido, confirmando no universo cancional o terror encontrado nas ruas, onde se veem os cães mortos – e os policiais bem vivos.

Os policiais vigiando os cachorros mortos não agradaram ao governo militar. Se passou pelo crivo da censura em 1968 antes do AI-5, o verso foi vetado de um show de Maria Bethânia em 1973. Nessas horas a pergunta mais óbvia é a mais necessária: vigiar não seria a função da polícia? A constatação da presença policial se torna, porém, um problema reconhecido pela divisão da censura federal, num atestado do significado patente da ilegalidade e da violência dos órgãos de repressão.

Figura 11 - Policiais vetados de “Lindonéia”

LINDONEIA

De.: Caetano Emanuel Vianna Telles Vellêso
Grav. Maria Bethania

NA FRENTE DO ESPELHO
SEM QUE NINGUEM A VISSE
MISS LINDA, FEIA,
LINDONEIA DESAPARECIA
DESPEDAÇADOS, ATROPELADOS

CACHORROS MORTOS NAS RUAS
~~POLICIAIS VIGIANDO~~

O SOL BATENDO NAS FRUTAS
SANGRANDO

AH MEU AMOR A SOLIDÃO

VAI ME MATAR DE DOR

LINDONEIA COR PARDA

FRUTAS NAS FEIRAS

LINDONEIA SOLTEIRA

LINDONEIA DOMINGO, SEGUNDA FEIRA

LINDONEIA DESAPARECIDA

NA IGREJA, NO ANDOR

LINDONEIA DESAPARECIDA

NA PREGUIÇA, NO PROGRESSO (PROGRESSO)

LINDONEIA DESAPARECIDA

NAS PARADAS DE SUCESSO

AH MEU AMOR

A SOLIDÃO VAI ME MATAR DE DOR:

CORTE

Fonte: ARQUIVO, 1973, p. 11.

A rara crítica sobre essa canção tem enfatizado a violência das alusões a atropelamento, esfacelamento, morte, sangue, policiais, desaparecimento. Se afirmarmos que o universo de “Lindonéia” está sobretudo na praça pública, devemos em seguida retificar que esse público se encontra sitiado, sangrando e submetido à nada tranquilizadora vigília dos policiais. Na síntese precisa de Celso Favaretto, “ao lado das imagens de ‘Baby’, ‘Panis et circenses’ e ‘Enquanto seu lobo não vem’, as de ‘Lindonéia’ aludem ao dado suburbano como a um espaço fechado, em que a repressão não é sentida como política, mas como policial” (2007, p. 105). Não há dúvida, tais

imagens maculam o bolero dançante, um pouco solar, que talvez levasse um ouvinte não lusófono a intuir uma letra de amor inocente ou até alegre.⁹⁶

O tema contrasta também com a suavidade da voz de Nara, e o sangue escorre da fatura poética sem a participação da voz aveludada da cantora no ato.⁹⁷ Vale o registro biográfico para lembrar que os militares tinham ameaçado Nara Leão de prisão dois anos antes dessa gravação, após seu posicionamento crítico às políticas econômicas, sanitárias, educacionais e culturais do governo Castello Branco, ocasião em que ela também se demonstrou avessa a qualquer participação de militares na vida política e mesmo contra a simples existência de exércitos. Em sua corajosa opinião, publicada no *Diário de Notícias*, não apenas o seu presidente ideal anistiaría os cassados desde o golpe de 1964, mas “quem está mandando é que deveria ser cassado” (NARA..., 1966, p. 13).

Parece pouco, porém, constatar que há imagens violentas em “Lindonéia”. Seria proveitoso refletir sobre a sua correlação na obra e, ainda, reparar que nessa canção não existe apenas a personagem tida enquanto “parda”, interiorana (SANCHES, 2000; LOZA, 2017) ou suburbana (FAVARETTO, 2007; NAPOLITANO, 2018), de quem trata uma canção *ready made* de jornal. O misterioso desaparecimento de Lindonéia é entrecortado por um desabafo carregado nas tintas de um eu lírico que, direcionando-se ao seu amor, lamenta sua própria solidão.

Essa apóstrofe, que não chega a ser dramática, está à parte da estrutura sobretudo descritiva, em terceira pessoa, que se encarrega de decompor e recompor a personagem Lindonéia em seu ambiente. Por se destacar tanto do todo, o trecho pode ser visto transcrito entre parênteses, por exemplo, em Favaretto (2007, p. 105, 156) e em Napolitano (2018, p. 206). Por esse prisma, essa voz poderia ecoar aquela entre parênteses no “Desaparecimento de Luísa Porto”; mas no poema de Drummond, o eu lírico solicitava a participação do leitor nas desventuras de Luísa, enquanto aqui, ele comenta sua própria sorte.

⁹⁶ Ocorre-nos o relato do crítico americano Christopher Dunn, que ouviu a língua portuguesa pela primeira vez numa audição de discos e que, ao escutar *Tropicália*, achou-o ambíguo e confuso: “Seria uma celebração patriótica da vida nos trópicos? Ou uma sátira ferina? Seria uma apologia da modernização sob o governo militar? Ou um álbum de protesto?” (2009, p. 13).

⁹⁷ Essa passagem se inspira livremente da análise de Garcia (2020) sobre *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014). O autor interpreta a violência e a ruína em que o álbum está mergulhado, concluindo que a voz de Juçara prefere a calma e a benevolência face às agressividades do material que canta, sem no entanto ser condescendente.

A destreza ventríloqua das composições tropicalistas sem dúvida colaborou para a compreensão de que o refrão fosse uma entrada da protagonista. Por isso, Favaretto sugere que a faixa cantada por Nara Leão é “uma música melancólica, falando dos *sonhos românticos de uma moça de subúrbio*, solteira, empregada doméstica, leitora de fotonovelas, que ouve rádio e vê televisão” (2007, p. 104, grifo meu). Na mesma direção vai Napolitano, que menciona o devaneio romântico da moça suburbana e afirma: “Em ‘Lindoneia’ o poeta se transfere para o ponto de vista da personagem poética” (2018, p. 209). Ou ainda: “Antimusa sem aura, ‘Lindoneia’ morre de dor. A dor de não ser” (ibid., p. 206).

Antes de discutir essa conclusão sobre o ponto de vista cancional, devo fazer uma digressão para comentar dois aspectos da citação de Favaretto. Acredito que as letras não indiquem um cenário especialmente periférico, mas não acho possível esquecer o diálogo com a *Gioconda do subúrbio*.⁹⁸ O subtítulo da obra de Gerchman carrega a personagem negra intertextual para esse espaço geográfico e essa condição social, deixando aberta a possibilidade de que se veja na Lindonéia cancional um “dado suburbano” (FAVARETTO, 2007, p. 105). Contudo, a atribuição de Favaretto (repercutida em outros estudos, p. ex. SILVA, 2008) da profissão de empregada doméstica à personagem me parece uma suposição pouco compreensível. Se é verdade que até hoje o trabalho doméstico no Brasil é massivamente realizado por mulheres, e sobretudo mulheres negras, nada nos versos de “Lindonéia” indica essa ocupação. Longe de configurar o que poderia parecer um dado racial na divisão do trabalho, a dedução demonstra a que ponto as pessoas brancas brasileiras (grupo em que me incluo) não exercitam a imaginação de conceber pessoas e personagens negras em outras atividades econômicas, fenômeno que reproduz o imaginário social acerca das pessoas negras característico da dimensão ideológica do racismo no Brasil (ALMEIDA, 2019).

Feita a ressalva, retomemos o raciocínio do parágrafo precedente. Então Lindonéia não desaparece, ela se perde em seu sonhos românticos diurnos? Embora parte dos argumentos indique essa direção, para Favaretto e mais ainda para Napolitano,

⁹⁸ É notável ainda o caminho oposto, isto é, o da canção que recria a tela, comentada já em 1968 como “*Gioconda do tropicalismo*” (SANDRONI, 1968, p. 7). No plano crítico, vemos a solidão dos estribilhos atravessar várias análises sobre o quadro. E Caetano diz que a obra de Gerchman “representava, em traços distorcidos com dolorosa pureza, o que parecia ser a ampliação de um retrato três por quatro de uma moça pobre que — *dizia o texto-título* — *fora dada por perdida*” (2017, p. 284-285, grifos meus), mesmo que o desaparecimento tenha sido seu acréscimo à personagem morta de Gerchman. Lindonéia acaba por se tornar uma dessas personagens de narrativas orais, cujas peripécias abrangem uma gama de variações.

o devaneio não se restringe às ilusões amorosas, ele se expande alegoricamente para a vida desprovida de esperanças de quem está à margem nos centros metropolitanos, de modo que a personagem “se perde, fragmentada, tragada não só pelo *espaço* urbano, mas pelo *tempo* da modernidade” (NAPOLITANO, 2018, p. 206, grifos do autor).

Essa hipótese acrescenta camadas de sentido que me interessam parcialmente, quando reforçam a sensação de que a incapacidade de encontrar Lindonéia não se dá apenas por ela estar desaparecida. Há algo além na dificuldade de sua representação, impedido que está o seu próprio reflexo no espelho. Esse vazio de significado do significante no espelho, que vimos assumir diferentes formas em tantas obras ficcionais, tem paralelo na fragmentação do clima desesperançoso da segunda estrofe, e ainda na solidão mortificante do refrão, mas não se confunde de todo a esse embaçamento.

A interpretação de Napolitano, em especial, encontra o cerne ideológico da canção quando enxerga nessa configuração de Lindonéia um aspecto de antimusa sem aura da modernização conservadora brasileira, ao lado de “Carolina”, de Chico Buarque (1967). De fato, essas duas canções expõem, cada uma a seu modo, o caráter hostil da rua. Para o historiador, olhando-se no espelho, Lindonéia “desaparece, tragada pelo progresso, pelo espaço público”, enquanto Carolina, fitando a vida pela janela, “se omite das coisas da rua, onde a história acontece (e essa expressão, nos anos 60, não é meramente figurativa)” (2018, p. 208). Ambas as personagens, podemos acrescentar enfim, estão presas a vários níveis de molduras: as do espelho, da janela e da própria composição que as enquadra.

Existem, porém, outras consequências interpretativas abertas pelo entendimento de que o eu cancional seja a própria Lindonéia que convencem menos. Por um lado, podemos acatar a sugestão de que a personagem revelaria, em algum nível, uma metáfora para a frustração da ideia de sujeito histórico revolucionário (ibid., p. 209-210)⁹⁹, perdido entre o rádio e a televisão, incapaz de realizar as utopias modernizantes de esquerda a ele atribuídas: “‘Lindoneia’, proletária, é arrastada pelo fluxo do tempo moderno, não consegue se agarrar em nada. Ao contrário, são os signos que se plasmam e desaparecem, voláteis, nas ‘paradas de sucesso’” (ibid., p. 210). Por outro lado, a julgar pelas interpretações complementares de Favaretto e Napolitano, a composição se

⁹⁹ De modo mais pontual, Carlos Augusto Leite também passou por essa acepção: “[...] não é disparatado concluir que o tropicalismo seja o grito mais alto e estridente do limite da possibilidade revolucionária, mais lúcido que os demais até, pois formula a percepção de que Inês estava morta, ou melhor, de que Lindoneia tinha desaparecido, na frente do espelho, para o outro lado da vida” (2015, p. 158).

organizaria de forma a fixar na personagem as qualidades de sonhadora romântica, “deslumbrada” (BRUZADELLI; RIOS, 2008, p. 143), leitora de fotonovelas, menos desaparecida que ausente, de espírito tipicamente moderno no que este tem de fragmentado, pois seu olhar “não consegue constituir uma visão totalizante, articulada e organizada” (NAPOLITANO, 2018, p. 208). Pressupõe-se, portanto, que a profusão de signos na canção esteja em consonância com a confusão da moça – ela própria não mais desaparecida, mas perdida no labirinto da cidade industrial, tal como a Lindonéia na televisão, de Armando Freitas Filho, ou a Macabéa ouvindo a Rádio Relógio, de Clarice Lispector.

Se o procedimento cubista da letra permite diversas combinações, dentre as quais a identificação da personagem com o eu cancional, não é somente para esse sentido que o conjunto da canção aponta. Deve-se abrandar toda a estrofe dos cães retalhados, da tocaia dos policiais e da hipálage das frutas sangrando para enquadrar Lindonéia perdida entre fotonovelas (inexistentes na canção, aliás)¹⁰⁰ e sonhos amorosos. Ora, as próprias interpretações de Favaretto e Napolitano não conduzem, em seu maior alcance, a essa atenuação. Em segundo lugar, acompanhamos Lindonéia passando, *na canção*, para o outro lado da vida. De desaparecida, é então sutilmente declarada morta. De que outros indícios precisamos dispor para concluir que o desaparecimento da personagem deriva do clima de violência e ameaça que a cerca nesses versos?

No que diz respeito à ambientação da personagem Lindonéia, esse espelho se aproximaria mais daquele de “Maio 1964”, de Gullar: “Estou aqui. O espelho/ não guardará a marca deste rosto,/ se simplesmente saio do lugar/ ou se morro/ se me matam” (1981, p. 231). Ou ainda daquele que, “como sombra, se afoga na neblina/ do naufrágio deste espelho abandonado”, de Armando Freitas Filho (1979, p. 55). O espelho, tão característico do espaço doméstico, está pelo avesso, opaco, na ameaça do abandono, de não ter o que refletir, nessa iminência do corpo que some, é arrebatado de casa. Ele não se quebra, mas tampouco oferece a garantia da história, “não guardará a marca deste rosto”; e enquanto só desaparece, enquanto não existe o corpo morto (“se morro/ se me matam”), ele aparece “na fotografia, do outro lado da vida”. Aproximamos então da avaliação de Dunn:

¹⁰⁰ Eis, parece-me, mais uma contribuição do intertexto com a *Lindonéia* de Rubens Gerchman.

O fato de ter desaparecido ‘na preguiça, no progresso, nas paradas de sucesso’ pode sugerir que ela tenha se perdido no mundo de fantasia da cultura de massa. No entanto, os termos jurídicos que a descrevem na música – solteira, cor parda – são denominações utilizadas no censo e em boletins policiais, apontando que Caetano também pode ter interpretado a obra de Gerchman de modo mais literal (2009, p. 138).

A polissêmica “Lindonéia” permite que o/a ouvinte intua na voz de Nara Leão um ato de enunciação da personagem em seu devaneio, mesmo um fantasma solitário andando a esmo sem ser visto (um fantasma que não mais ronda a Europa, para conversar com Napolitano...). Mas acredito ser proveitoso outro olhar sobre o “amor impossível” que evocava a obra de Gerchman. Penso que, no refrão, nós deixamos por um momento de escutar o destino individual de Lindonéia e passamos a compartilhar o olhar do “narrador-personagem”, sua mirada ventríloqua e distanciada, sobre o universo cultural de sua personagem. E se assim for, como compreender essa sua voz saída do ventre?

A música de Gil no arranjo de Duprat nos oferecem algumas pistas. Quando acompanhamos as frases das cordas no bolero, encontramos certos comentários às letras. Tento uma descrição rudimentar da minha impressão sobre a música, esperando que seja compreensível. Quando Nara canta “despedaçados” na segunda estrofe (que se parece a uma ponte para o refrão), as cordas criam um ponto de giro de suspense que anuncia o terror das ruas. Um elemento percussivo desencadeia, ao final da estrofe, outra ambientação, resolutiva da tensão anterior e introdutória ao refrão romântico. Na conclusão do refrão, contudo, as cordas em *staccato* produzem uma resolução diferente de tudo que escutamos antes, sugerindo um comentário conclusivo e um tanto humorístico à queixa. Salvo engano, esse acompanhamento instrumental ao cabo de cada um dos lamentos não sugere a melancolia de um herói/uma heroína em sua solidão, mas um comentário musical resolutivo, cômico e antitrágico ao verso “A solidão vai me matar de dor”. Só pode ser esse o culpado de a canção ter sido chamada de “divertido bolero” (SILVEIRA; NASS, 1984, p. 46). Eis aí o arquétipo bufão que espelha, pela música, a seriedade da paixão derramada dos boleros.

A agora hiperbólica morte por solidão, que aproxima a canção de motes românticos e lacrimosos do bolero, aparece então justaposta às desventuras policiais ligadas à personagem, mas não se confunde a elas. Não só desaparecida ou morta, a personagem Lindonéia aparece na fotografia com o papel de repercutir o estado de espírito de um eu cancional, de resto, pouco convencido da seriedade de seus próprios

sentimentos, a julgar pelo acabamento bem-humorado do bolero ao fim do refrão. À vista disso, é o olhar do eu cancional que se perde na paisagem da rua ensanguentada enquanto procura por Lindonéia, enquanto consome suas notícias, suas músicas de rádio. Esse olhar à procura não a encontra senão do outro lado da vida, na fotografia: ou morta, ou transformada em ficção. Eis o amor impossível. O eu cancional não consegue por si configurar dessa personagem uma imagem completa. Quase como na cantiga que Mário de Andrade (2013) tenta pontear em um acalanto para o seringueiro, que o poeta não consegue enxergar ou apalpar, amando-o “de amor infeliz!...”, a voz cancional termina por cantar e ouvir, no rádio, a sua musa-música inapreensível.

O 23º verso é sacudido por uma guitarra e uma bateria que rasgam de rock o agora neobolero (LOZA, 2017), sendo em seguida acalmado pelos versos românticos ouvidos nessas paradas de sucesso: “Ai, meu amor/ A solidão vai me matar de dor”. Escutamos então uma curiosa analogia estabelecida entre as canções produzidas pelo iê-iê-iê e os abolerados sambas-canção que fizeram dançar nos bailes os pais e avós da geração jovem guarda. Na associação intergeracional, o elemento comum incontestado é o da canção de amor de rádio, que se acomoda tão bem aos dois gêneros cancionais postos em equivalência pela composição.

Nesse sentido, a música de Gil, no arranjo de Duprat, comenta a própria trajetória de Nara Leão naqueles anos, coroando o contexto em que esta declarava seu interesse por iê-iê-iê, elogiava Roberto Carlos e decidia interpretar Beatles em seus shows, antes de qualquer sinal do tropicalismo no horizonte (cf. MARQUES, 1967). A sutil metalinguagem da canção sugere que, entre anúncios de desaparecimentos, notícias herméticas de mortes, boleros e *singles* da jovem guarda, a canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil não parodiava exatamente o jornal, mas sim o próprio rádio.

À sua maneira, “Lindonéia” se mostra uma metacanção, música e letra se comentando mutuamente, e acaba por manifestar uma dimensão metadiscursiva na sua particular interpretação do campo cancional. A citação se desvela na forma musical, nesse encontro do bolero com o iê-iê-iê, harmonizado na mesma canção como em poucas faixas do álbum de 1968. Ambos os gêneros travam uma conversa dilatada no álbum tropicalista entre tradições musicais de relevo no mercado fonográfico em território nacional, mas aqui se casam, explicitando o “lugar do lírico-amoroso”, poderíamos dizer com Luiz Tatit, “que já tomou forma de modinha folclórica ou semierudita, de samba-canção, de bolero, de iê-iê-iê romântico, de *blue* e [...] de canção brega” (2012, p. 23).

A associação do bolero com as desventuras de Lindonéia vem de mais longe. Nós a encontramos no curta de 1966 de Antonio Carlos da Fontoura, *Ver ouvir*, que se constrói em torno de três então jovens artistas, Roberto Magalhães, Antonio Dias e Rubens Gerchman. Seus trabalhos são acompanhados de suas falas, mas poderiam facilmente ser projetados ao som do poema de Armando Freitas Filho que antes lemos. Roberto Magalhães pinta o rosto com suas cores características, visita parques de diversões e se põe à frente de seus espelhos deformantes. Antonio Dias passeia por uma vernissagem com uma máscara assustadora. As obras de Gerchman concluem o curta, e enquanto *Lindonéia*, *Correio sentimental*, *Eu te amo*, *As professorinhas*, *O rei do mau gosto*, *Caixas de morar*, *Ônibus* e *A caixa do homem só* são filmadas no estúdio e nas calçadas do Rio de Janeiro, intercaladas com as personagens que a câmera capta, nós escutamos um bolero de Altemar Dutra que tocou sem parar naqueles anos: “Sentimental demais” (1965).

A languidez dessa trilha sonora não contradiz, mas potencializa o tom melancólico das figuras urbanas vislumbradas por Fontoura e das obras cacofônicas de Gerchman. Na canção de Gil e Caetano, esse efeito de uma dor amorosa que também é coletiva e social se reafirma na enorme fissura do desaparecimento, da casa vazia, da completa impossibilidade de se acessar o objeto de desejo. Não é mais o samba que também fala de saudade, como na “Serenata de teleco-teco” de Gil, mas o bolero iê-iê-iê que também fala de perseguição policial.

Uma conversa íntima entre jovem guarda e bolero será de novo experimentada por Caetano Veloso e Gal Costa em “Não identificado” (na versão de *Gal Costa*, 1969).¹⁰¹ Conhecemos a famosa metalinguagem futurista que antecipa o projeto de fazer uma canção de amor para o ano, “uma canção pra ela/ uma canção singela, brasileira”, para “gravar no disco voador”. Além do genial encadeamento que encontra para “romântico” a rima jocosa de um anti-/com-/puta-/dor sentimental (como reparou Ruy Castro, 1977), a versão de Gal Costa religa as guitarras tropicalistas à mesa de som do bolero: eletrificada, distorcida e retorcida, a abertura desse fonograma como que remixa a frase melódica da abertura de “Perdão pela minha dor”, de Waldick Soriano (1961), sob os ruídos do início da já mencionada “O disco voador”, de Erasmo Carlos (1966).

¹⁰¹ Embora “Não identificado” seja central para o nosso assunto, decidi não analisá-la nesta tese, para além de comentários pontuais, sobretudo porque considero que as interpretações de Lopes (1999) e Larson (2006) já se complementam.

Como “Não identificado”, “Lindonéia” – uma das canções de Nara que mais se destacaram aquele ano – parodia o rádio no rádio. Assim como o poema de Drummond parodia o jornal no jornal, a obra de Gerchman, o museu no museu, e o filme de Cocteau, o cinema no cinema... Do cantor-imagem à imagem-cantor, mais uma vez confirmamos o procedimento tropicalista de deslocamento da crítica social do tema para a forma, para os processos construtivos, conforme a síntese de Favaretto (2007)¹⁰².

Há certa ironia na ideia de que a ficcional Lindonéia siga desaparecida no canto e morta na tela, mas apareça na parada de sucessos na voz de Nara. *Lindonéia*, o quadro, aparece também na televisão brasileira, no programa de Alfredo Souto (SANDRONI, 1968, p. 7). Enquanto nós e o eu cancional nos perdemos no *hit* de rádio e no programa de TV, nessa verdadeira canção dentro da canção que constitui a apóstrofe do refrão, Lindonéia segue desaparecida.

Mesmo em sua precariedade, a Luísa Porto de Drummond tinha sobrenome, mãe, uma amiga e “uma empregada velha”. Mas não há empregados, família ou amigos que esperem pela volta de Lindonéia, lançada à sua sorte. O próprio eu cancional não cogita possibilidade de retorno. Nesses idos de 1968, a conjuntura histórica brasileira não cede espaço a que se suplique ao ouvinte que a procure. Uma vez que a violência policial se estende à ausência de laços sociais da personagem, à falta de traços subjetivos na letra, ao desaparecimento de uma figura negra e suburbana no progresso, no catolicismo popular (andor)¹⁰³ e no rádio, nesse universo poético a violência acaba por se mostrar a um tempo simbólica, cultural e política.

Mas não se sustenta o simples aturdimento de moça sonhadora e suburbana, se relacionarmos o seu sumiço ao terror policial da canção e dos primeiros anos de ditadura militar. No mesmo sentido, Pedro Duarte afirmou que a quarta faixa do LP

¹⁰² Trata-se, creio, de um dos achados mais importantes da dissertação de Favaretto: “Ao invés de expressar a realidade, [o tropicalismo] desmonta, pela crítica da linguagem da canção, a ideia mesma de realidade brasileira, e a de tipos característicos – mesmo porque nele não há sujeito. O Brasil não é tratado como essência mítica, perdida – espécie de paraíso devastado. Pela alegorização das inconsistências ideológicas, e pela desmontagem de suas imagens-ruínas colecionadas no imaginário, estilhaça-se o Brasil. A prática que dessacraliza essas imagens coincide com a que critica a canção tradicional: a atividade tropicalista opera, portanto, na linguagem da canção, sem que com isso seja recalçado o político” (2007, p. 147-148).

¹⁰³ Impossível não lembrar do “Batuque de Pirapora”, de Geraldo Filme. O eu cancional relembra uma cena de racismo sofrida por ele, quando criança, em uma procissão católica, seguida da decisão de sua mãe de levá-lo ao batuque no terreiro: “Eu era menino/ Mamãe disse vamo embora/ Você vai ser batizado/ No samba de Pirapora// Mamãe fez uma promessa/ Para me vestir de anjo/ Me vesti de azul celeste/ Na cabeça um arranjo// Ouviu-se a voz do festeiro/ No meio da multidão/ Menino preto não sai/ Aqui nesta procissão// Mamãe, mulher decidida/ Ao santo pediu perdão/ Jogou minha asa fora/ Me levou pro barracão// Lá no barraco, tudo era alegria/ Nego batia na zabumba e o boi gemia”.

Tropicália tornava evidente “a violência da ditadura. Lindoneia está ‘desaparecida’, assim como várias pessoas assassinadas pelos militares sem que reconhecessem ou entregassem os corpos” (2018a, p. 41). Indo além, trata-se de um período em que homens e mulheres *pobres* foram presos, sequestrados, torturados e assassinados, por se oporem ou não ao regime, “enquanto [a intelectualidade] lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência” (SCHWARZ, 1978, p. 62-63).

É nessa última ordem que escuto o lamento que entrecorta as letras, isto é, como uma voz poética distinta e distante da personagem observada, partindo de outro lugar social, e não como um desabafo da protagonista. A voz cancional, no refrão, se mira em seu espelho – recurso que também viria a ser empregado pelo narrador de *A hora da estrela*, como vimos. Nessa relação assimétrica, em que uma personagem desaparece e a outra suspira romântica, ouvimos Carolina a cantar “Lindonéia”, para outra vez dialogar com o ensaio de Marcos Napolitano.

É certo, entretanto, que a canção de amor tocada dentro da canção vai se mostrar menos hiperbólica na coda que nas estrofes anteriores. Assim como são repetidos por Nara Leão nos últimos segundos de “Lindonéia”, os versos intuem um horizonte de maior intimidação àquele eu cancional, e o perigo se aproxima do narrador-personagem na suspensão da frase melódica: “Vai me matar... vai me matar...”.

As perseguições do governo civil-empresarial-militar em 1968 já não mais intimidavam a intelectualidade, como o tinham feito com Nara Leão em 1966, mas efetivamente cumpriam com suas ameaças, prendendo e torturando profissionais liberais, intelectuais e artistas antes mesmo de decretado o quinto ato institucional. Basta lembrarmos do desaparecimento do artista visual Rogério Duarte e do cineasta Ronaldo Duarte, no primeiro semestre de 1968.

Os irmãos tinham a intenção de ir à missa em homenagem a Edson Luís de Lima Souto¹⁰⁴, mas o Exército brasileiro sitiou a Igreja da Candelária, espancando os que se aproximavam e lançando bombas de gás lacrimogênio. Quando partiam, após o confronto, os irmãos Duarte foram sequestrados por policiais à paisana (“superpoder de paisano”...), presos de forma ilegal e torturados durante oito dias na Vila Militar, na Zona Norte do Rio de Janeiro, em abril de 1968. Rogério e Ronaldo foram noticiados

¹⁰⁴ O estudante secundarista belenense se manifestava, entre outras coisas, contra a qualidade da comida oferecida no Calabouço, o restaurante dos estudantes no centro do Rio de Janeiro, quando foi assassinado pela polícia militar em março de 1968.

como desaparecidos no *Correio da manhã* de 12 de abril de 1968, porque seus amigos e familiares não conseguiam localizá-los, mas o Exército “informou” ao jornal que eles “não se encontravam em nenhuma dependência da área militar” (apud KEHL et al, 2014, p. 366). Foi também publicada uma carta aberta, assinada por 86 artistas, exigindo informações sobre os dois (Caetano e Gil inclusos, o que não passaria despercebido pelos militares, quando os prendessem em dezembro).

Quando soltos, os irmãos Duarte desafiaram as ameaças de morte e denunciaram publicamente as agressões. Mesmo assim, o Exército continuou afirmando que eles nunca tinham sido retidos, o que seria em seguida desmentido pelas investigações da própria polícia (KEHL et al, 2014; DUARTE, 2003). O testemunho de Rogério Duarte escrito em 1968, confirmando a nova face do cerco militar, é devastador:

Eu fui cumprir o meu dever de cidadão e recebi como paga o vômito de fogo que saía do inferno da alma dos torturadores. Quem quiser acreditar acredite, quem quiser compreender compreenda: prenderam-me para que eu transmitisse à minha classe o sinistro recado (DUARTE, 2003 [1968], p. 41).

A conclusão de “Lindonéia” soa um pouco como um desses sinistros recados. O horizonte desse eu cancional direciona nossa escuta à semelhança da perspectiva do observador de *Lindonéia*. Na obra de Gerchman, nos termos de Vitor Marcelino da Silva, “O espelho de aspecto *kitsch* denuncia sua origem [de Lindonéia] de uma classe social mais baixa e os dizeres anunciam o fim precoce de sua vida, assim como inevitavelmente refletem a figura do espectador na obra” (2012, p. 187).

Mas essa reflexão que convida o espectador a mergulhar no objeto artístico (LOZA, 2017) encontra nítidos limites. Na obra de Gerchman, eles estão materializados pela moldura, pois o reflexo do rosto do espectador não se sobrepõe ao de Lindonéia, e sim se multiplica ao seu redor, de modo a propor um movimento ao mesmo tempo distanciador e empático, de estranhamento e familiaridade. Do lado de cá da obra, vemos Lindonéia e nos vemos. A moldura especular no quadro e na canção nos põe a pensar: quem de nós está nas páginas de jornais, nas reportagens televisivas e nas emissões de rádio dados por mortos ou desaparecidos? Macabéa ou Rodrigo S. M.? Lindonéia ou o eu da canção? Na frente do espelho de vaidades vanguardistas, o tropicalista procura pelo seu avesso e, sem tentar recuperá-lo por completo, assume as lacunas de um encontro e um amor impossíveis.

4. Ocaso do tropicalismo

“Música Popular: liberdade total de pesquisa”. Assim Júlio Hungria intitulava, em janeiro, suas expectativas para 1970. A chamada do *Jornal do Brasil* advertia sobre os diferentes pontos de vista dos colunistas daquela edição prospectiva: “Nem todas as previsões são otimistas, mas o primeiro ano de uma nova década promete ser marcante” (JORNAL DO BRASIL, 1970, p. 4). O produtor e jornalista não era um dos pessimistas, avaliando da seguinte forma o ano que acabava:

[...] os compositores nacionais mais identificados com a música popular como veículo de cultura perderam o pudor antigo, o medo da influência, a obsessão pelo rótulo, e assumiram todos os riscos decorrentes: usam (e abusam, muitas vezes) da liberdade de criar conquistada por Caetano e Gil (HUNGRIA, 1970b, p. 5).¹⁰⁵

Quatro dias depois de creditar a Caetano e Gil a conquista da liberdade de criar em música popular brasileira e de prever as tendências para o ano que começava, o jornalista publicaria um novo artigo, denominado “Gilberto Gil: um ano importante”. Nesse balanço, Hungria observa uma nova etapa cumprida em 1969: “Com ‘Aquele abraço’ [Gil] conseguiu fazer o seu primeiro sucesso realmente popular (a música foi consumida por todas as camadas de público no sentido vertical ou horizontal)” (1970a, p. 2). Hungria se refere às Cotações do JB, que elegeram aquela a canção mais relevante do ano anterior¹⁰⁶, e lembra que “Semanas antes, o Conselho do Museu de Imagem e do Som havia decidido premiá-lo [Gil] como o compositor do ano” (1970a, p. 2).

Quem lesse essas linhas sem conhecer a história da canção e do Brasil imaginaria os anos luminosos de um Gilberto Gil que vivenciava a consagração popular e institucional de sua obra, numa reafirmada liberdade de criação. Mas o cancionista de Ituaçu, sabemos, tinha àquela altura sido expulso do país pelo governo Costa e Silva. Partiu ao final de julho de 1969, com Sandra Gadelha (então sua companheira), Caetano Veloso e Dedé Gadelha (esposa de Caetano e irmã de Sandra). Os quatro passaram pela

¹⁰⁵ Tendo produzido shows de bossa nova na década de 1950, Hungria (1970a) menciona-a na origem dessa “liberdade de criar”, enquanto predecessora da tropicália. Mas ele avalia que o tropicalismo ocupou o vácuo de inovação que a bossa nova, muito voltada ao mercado internacional desde 1962, teria deixado.

¹⁰⁶ Outras nove canções vêm atrás dessa no pódio do JB. Chamam atenção, além de “Irene” de Caetano em segundo lugar, quatro canções do disco de 1969 de Jorge Ben Jor: “País tropical”, “Que pena”, “Que maravilha” e “Carolina Carol Bela” (HUNGRIA, 1970c).

França, pela Itália e por Portugal, fixando residência na Inglaterra, onde viveram até voltar ao Brasil em 1972.

Evidentemente, a subtração dessa informação no artigo de Hungria não se explica por seu otimismo. A censura prévia do governo cerceava os periódicos, de modo que pouco se falou a respeito dos exílios e prisões. Em outras ocasiões, o JB tentou aludir ao ocorrido, num título como “Na música popular o êxodo de talentos quase interrompeu o processo”, ou ainda numa legenda, “O baiano Gilberto Gil foi para a Europa mas deixou ‘Aquele abraço!’” (cf., 1970c, p. 8). No artigo que compendia a trajetória musical do compositor, Hungria (1970a, p. 2) deixou subentendida a perseguição política, descrevendo na obra de Gil uma “desaceleração impressa por circunstâncias dadas a [sic] antes crescente agressividade de seus trabalhos”.

A sugestão de que “Aquele abraço” surge numa fase imposta de menor agressividade dos trabalhos do compositor contribui com um indício para o desenvolvimento deste capítulo. Ao final dele, veremos que Gil será enfático, em carta publicada no *Pasquim*, contra avaliações conciliadoras de sua canção. Seu protesto escrito será nosso ponto de chegada, depois de sugerirmos interpretações para o samba que motivou esse acontecimento. Também abordaremos elementos da recepção do fonograma que nos ajudem a situar o porquê de Gil ter refutado certas leituras.

Antes, porém, é necessário um comentário que compense a notícia ausente na imprensa da época, ou seja, as prisões e os exílios de dois proeminentes cancionistas pela ditadura civil-militar, o “bloco histórico de crueldade social que se abateu sobre o país em 1964”, na síntese de Paulo Arantes (2019, p. 255).

Caetano Veloso e Gilberto Gil, aos 26 anos, foram levados pelo Exército de suas casas em São Paulo para o Rio de Janeiro sem qualquer justificativa. O primeiro relatou que intuiu as acusações durante os “interrogatórios” dos militares: o disk-jockey Randal Juliano, da TV Record, teria informado às autoridades sobre um suposto desrespeito ao hino e à bandeira nacionais, durante um show que os dois cancionistas fizeram em dezembro com Os Mutantes na boate Sucata, no Rio (NARCISO, 2020, 49-58 min.).

Podemos comprovar, pela pesquisa em jornais, que esse boato corria há meses. Em um texto de outubro de 1968 no jornal *O Pioneiro*, de Caxias do Sul, deparamo-nos com o ladrado de um colunista: “O sr. Caetano Veloso um cabeludo que merecia estar na cadeia resolveu cantar o Hino Nacional Brasileiro com letra tropicalista. É ou não é o fim” (JOTA DE, 1968, p. 2). Vê-se que a tática de difamação em massa que hoje se potencializa nos aplicativos de mensagens pela nova extrema direita era já profícua em

1968. À medida que o sucesso do tropicalismo entre os jovens aumentava, virando tema de festa em todos os cantos do país (inclusive em Caxias do Sul, como lemos em outras edições do periódico), expandia-se a reação violenta aos músicos, que recebiam “cartas revoltadas de pais de família e prefeitos de cidades interioranas contra o programa que faziam na TV Tupi”, como registrou Carlos Calado (2017, p. 11).

Não somente as punições de cassação de direitos políticos, cadeia, isolamento e extradição são desmesuradas para uma suspeita de paródia do hino, como os militares não tinham realmente o que descobrir. E nem havia o que esconder, segundo Gil: “Eles sabiam de tudo, não tinha nada secreto. Era assim: comunista? Não comunista? Tem ligação? Não tem ligação?” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 135). Rogério Duarte, que também tinha sido sequestrado, preso e torturado por civis e militares do SNI, escreveu, na mesma linha, sobre a completa vacuidade dos inquéritos no regime ditatorial, verdadeiras sessões de tortura psicológica: “Eles me interrogavam porque precisavam falar. E eu nada tinha a ocultar, eu também queria falar e eles não me deixavam falar, queria com palavras doces, inúteis e antigas, anular a terrível realidade de suas imprecações” (2003, p. 27).

O motivo das prisões de Gil e Caetano nunca foi elucidado oficialmente. Em 2018, o historiador Lucas Pedretti publicou o arquivo do processo de Caetano Veloso (VELOSO, 2020, p. 140-165). A peça assinada por um general, então Secretário-Geral do Conselho de Segurança Nacional, menciona “atividades subversivas” do músico, razão pela qual se pede a suspensão, apoiada no art. 4º do Ato Institucional nº 5, de seus “direitos políticos pelo prazo de dez (10) anos” (ibid., p. 142).

Seguindo o exemplo de Pedretti, encontrei no acervo do Arquivo Nacional o processo do “artista de rádio e televisão” (ARQUIVO, 1969a, p. 5) Gilberto Passos Gil Moreira no Conselho de Segurança Nacional. Assinado pelo mesmo general de divisão, o dossiê tem estrutura semelhante ao de Caetano, divulgado em livro e filme homônimos *Narciso em férias* (2020). O material se inicia com uma breve exposição de vagos motivos para a suspensão dos direitos políticos, depois um pouco desenvolvidos, embora sempre de maneira inconclusiva; contém a declaração de bens de Gil; apresenta fichas de dados pessoais e relatórios burocráticos, redigidos por vários órgãos, inclusive pela “equipe captora” de Gil e Caetano; e anexa cópias de documentos, que somente com muita benevolência (ou sua total ausência) se poderia chamar de provas de qualquer coisa. O dossiê de acusação apresenta a seguinte conclusão, assinada por um

general: “Trata-se de elemento a serviço das atividades comunistas, intencionalmente ou como inocente útil” (ARQUIVO, 1969a, p. 81).

Em outro processo, da Comissão de Investigação Sumária do Exército, o motivo das acusações de Gil e Caetano é sintetizado nesta palavra comum ao léxico militar: “subversão” (ARQUIVO, 1969b, p. 22). A etiqueta indefinida, transformada em crime, foi atribuída a mais centenas de pessoas compiladas nessas tabelas de controle e aplicação de políticas repressivas. Eis o “histórico das atividades” subversivas de Gil, assinado pelo secretário-geral do Conselho de Segurança Nacional (CSN), que justificou a suspensão de seus direitos:

1967

- Após sua assinatura numa versão branda do Manifesto do MCD (Movimento Contra a Ditadura).
- Tido como um dos principais elementos que compõe o grupo de cantores e compositores de orientação filo-comunista, em atividade nos meios culturais.

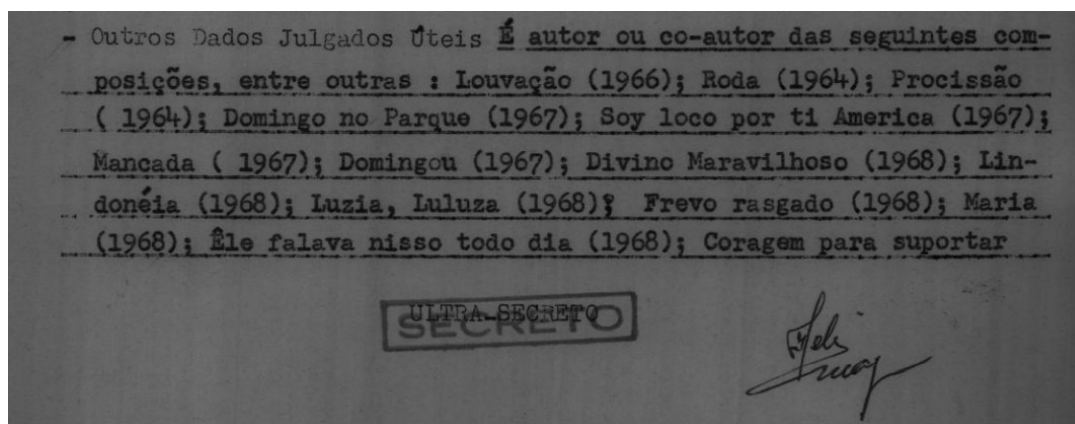
1968

- Teve a música de sua autoria ‘Aleluia’ apreendida por agentes da Polícia Federal (ARQUIVO, 1969a, p. 6).

Uma assinatura num manifesto, sua atuação nos meios culturais e uma composição. Tal qual o processo de Caetano, acusado por uma canção que nunca compôs, denominada “Che”, a música apreendida citada não consta da discografia de Gil. Assim como se imagina que “Che” possa ser uma alusão a “*Soy loco por ti América*” (EDITORES in VELOSO, 2020, p. 143), aventaríamos que “Aleluia” se referiria à canção “Louvação”, sendo esta a primeira composição de Gil citada na seção “Outros dados julgados úteis” pela unidade captora do Exército (Figura 12).

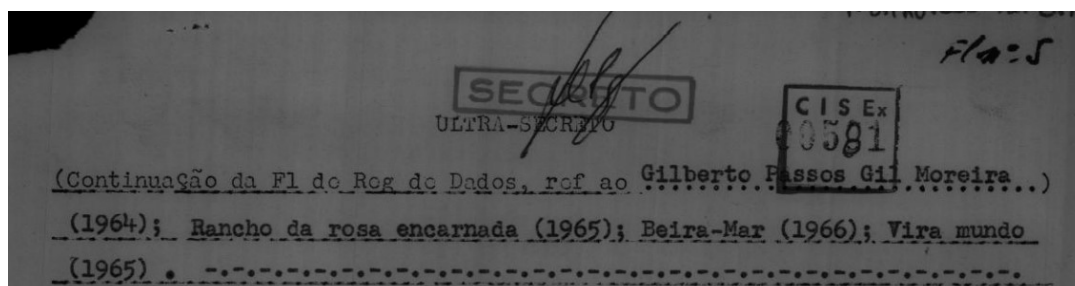
Mas, neste ponto, topamos com outra possível hipótese. Ao comparar os processos de Caetano de Gil, percebi que a coincidência entre os títulos dos fonogramas mencionados nas duas acusações remete à canção “Aleluia”, de Sérgio Ricardo, esta sim composta em homenagem a Che Guevara e lançada em 1968 no lado A do CPS cujo lado B é “Deus e o diabo na terra do sol” (Sérgio Ricardo/Glauber Rocha). “Aleluia” não foi gravada por Gilberto Gil ou Caetano Veloso. Qualquer dos cenários confirmaria então uma ignorância desconcertante por parte dos militares e o seu desinteresse por uma versão que se aproximasse da realidade.

Figura 12 - Dossiê do CSN sobre Gilberto Gil



Fonte: ARQUIVO, 1969a, p. 68.

Figura 13 - Dossiê do CSN, página seguinte à da Figura 12



Fonte: ARQUIVO, 1969a, p. 69.

No dossiê, citam-se acusações dos ministros do Exército e da justiça sobre o cancionista: a presença de Gil na famosa Passeata dos Cem Mil (maior manifestação contra o regime, em 26 de junho de 1968); sua participação artística (dita assim, de maneira abrangente) na TV Record e na Rádio Jovem Pan (ARQUIVO, 1969a, p. 11); o show feito por Gil e Caetano “para o entretenimento dos estudantes que ocuparam em julho de 1968, a Faculdade de Economia da Universidade de São Paulo” (ibid.); a sua assinatura na carta-manifesto endereçada ao ministro da justiça “protestando contra a prisão de dois elementos implicados junto ao SNI” (ibid. p. 12, referindo-se a Ronaldo e Rogério Duarte); e “mensagens subliminares” em suas músicas, “de incitamento à animosidade entre as classes sociais e de exaltação de líderes comunistas” (ibid.).

Além dessa nota sobre a incitação de animosidade entre as classes sociais, justifica-se a cassação de direitos políticos de Gil da mesma maneira sexista e homofóbica com que se explica a de Caetano Veloso: “Cantor de músicas de protesto, de cunho subversivo e desvirilizante” (ibid., p. 73). Assim, conforme enfatizou

Kacowicz, para os militares “o experimentalismo tropicalista era demasiado violento pois infinito e incontrolável na imaginação do público” (2017, p. 3).

As prisões dos compositores aconteceram no dia 27 de dezembro, duas semanas depois de promulgado o AI-5, em 13 de dezembro de 1968¹⁰⁷. Caetano Veloso conta, no documentário sobre seu encarceramento, que o major Hilton Justino Ferreira, após os interrogatórios, lhe afiançou ter sido convencido de sua inocência, solicitado sua soltura e pedido acareação com o disk-jockey Randal Juliano. Dias depois de afirmá-lo, porém, disse a Caetano que estava envergonhado, pois seus superiores não tinham acatado suas recomendações (NARCISO, 2020, entre 65 e 66 min.).

Da mesma maneira, o relatório do major responsável por Gil sublinhava que o compositor desconhecia “qual das suas composições, ali cantadas [na boate Sucata], contém versão desrespeitosa ao Hino Nacional” (ARQUIVO, 1969a, p. 71) – mais uma vez, o motivo subentendido da reclusão. O major Heli de Albuquerque Cordeiro defende nesse documento a “opinião de que o acusado pode ser posto em liberdade” (idem, *ibid.*, p. 72) e sustenta o parecer de que ao cantor

pode ser imputado o crime de ação subversiva, por haver participado, *voluntariamente*, de passeata de cunho nitidamente subversivo, porém não por suas composições e interpretações musicais, as quais são, em última análise, dadas a público por um órgão do Governo – a Censura (ARQUIVO, 1969a, p. 71-72, grifo no original).

Os arquivos evidenciam que o general que recebeu o depoimento do major responsável pelos interrogatórios de Gil não citou esse seu último entendimento. Ele apenas acusou o cantor e compositor de crime à segurança nacional e encaminhou a denúncia no dia 10 de fevereiro (ARQUIVO, 1969a, p. 77). E, por mais que a incoerência do processo tivesse sido questionada pelo major nos autos, dada a aprovação das obras dos cancionistas pelo órgão da censura, a presença do artista na Passeata dos Cem Mil por vontade própria era sublinhada pelo mesmo militar no

¹⁰⁷ O AI-5, sabemos, fechou o Congresso Nacional e sistematizou as violações dos direitos humanos já executadas pelo governo que se instalara por golpe havia quatro anos. Esse instrumento permitia que o presidente, a partir de indicação do CSN “e sem as limitações previstas na Constituição” (nos termos do ato), pudesse suspender os direitos políticos de qualquer cidadão. Embora tenha-se mais tarde convencionado que 1968 representou um verdadeiro recrudescimento na censura e nas perseguições, há críticos desse revisionismo, a exemplo de Paulo Arantes, para quem “O corte de 1964 mudaria de vez a lógica da exceção” (2019, p. 256). Citando Elio Gaspari e Martha Huggins, Arantes (2019, p. 254-255) observa que a tortura e as prisões aconteciam desde os primeiros meses do governo Castello Branco. Assim, para o filósofo, 1964 marcou a “verdadeira transição para o novo tempo” (*ibid.*, p. 263), que possui inequívocas persistências (econômicas, políticas e sociais) no contemporâneo.

excerto acima, marcando o ponto que configuraria para ele uma infração. Mesmo para o major que defendeu a soltura de Gil, o crime de “subversão” estava provado.

Sobre essa palavra que se repete um sem-número de vezes nos arquivos da ditadura, faço mais uma observação. Para o filósofo Vladimir Safatle (2019, p. 296), dá-se desta maneira a operação sistemática do totalitarismo “de retirar o nome daquele que a mim se opõe”: uma vez aceitas as designações de subversivo e terrorista, “nada mais falaremos do designado, pois simplesmente não seria possível falar com ele, porque ele, no fundo, nada falaria, haveria muito ‘fanatismo’ nestes simulacros de sons e argumentos que ele chama de fala, haveria muito ‘ressentimento’ em suas intenções”.

Retirar a substância do discurso do outro e, no lugar, reiterar o que se deseja atribuir a ele. Os arquivos dos processos de Gil e Caetano atestam a olhos vistos essas práticas sistemáticas de subtração da subjetividade, concomitantes à invenção de uma versão fantasiosa e autoritária através da repetição. Na expressão do sociólogo Marcelo Ridenti, essas fichas de artistas elaboradas por agentes repressivos afinal “dizem muito mais sobre a ideologia e a burocracia policial do que sobre as efetivas ligações políticas dos investigados” (2014, p. 26).

Em 1971, Zuenir Ventura denunciaria que o AI-5 e a censura transformaram a mais simples atividade artística em “uma aventura dramática e cheia de riscos” (2000, p. 47). Não bastasse a censura prévia, a ditadura enxergava em qualquer artista um potencial criminoso, igualando pessoas de toda sorte sob o rótulo “subversivo”. Nesse sentido se insinua uma interpretação do tango-canção “Cambalache” no álbum branco de Caetano Veloso (1969), e em particular o verso “*Los inmorales nos han igualado*” (os imorais nos igualaram). O clássico argentino composto por Enrique Santos Discépolo é cantado por Caetano “em tom indignado”, como bem observou a historiadora Márcia Fráguas (2022, p. 28).

*Que el mundo fue y será una porquería, ya lo sé
En el quinientos diez y en el dos mil también
Que siempre ha habido chorros, maquiavelos y estafa'os
Contentos y amarga'os, valores y doblés
Pero que el siglo veinte es un despliegue
De maldad insolente, ya no hay quien lo niegue
Vivimos revolca'os en un merengue
Y en el mismo lodo, todos manosea'os*

*Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor
Ignorante, sabio o chorro, pretencioso estafa'or
Todo es igual, nada es mejor
Lo mismo un burro que un gran profesor
No hay plaza'os, ni escalafón*

*Los inmorales nos han iguala'o
Si uno vive en la impostura y otro afana en su ambición
Da lo mismo que sea cura, colchonero, rey de bastos
Caradura o polizón*

*¡Qué falta de respeto, qué atropello a la razón!
Cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón
Mezcla'os con Toscanini, Ringo Starr y Napoleón
Don Bosco y La Mignón, John Lennon y San Martín
Igual que en la vidriera irrespetuosa
De los cambalaches se ha mezcla'o la vida
Y herida por un sable sin remaches
Ves llorar la Biblia junto a un calefón*

*Siglo veinte, cambalache problemático y febril
El que no llora no mama y el que no afana es un gil
Dale nomás, dale que va
Que allá en el horno se vamo' a encontrar
No pienses más, sentate a un la'o
Que a nadie importa si naciste honra'o
Si es lo mismo el que labura
Noche y día como un buey
Que el que vive de las minas
Que el que mata, que el que cura
O está fuera de la ley¹⁰⁸
(VELOSO, 1969).*

No verso “*El que no llora no mama y el que no afana es un gil*”, a última palavra, traduzível por “bobo”, ganha duplo sentido, contemplando a inocência de seu amigo. Em contribuição criativa e irônica, o cantor mescla os Beatles à desrespeitosa vitrine dos cambalachos. Essa atualização das personalidades da quarta estrofe foi feita por inúmeros intérpretes ao longo das décadas, mas a inclusão metadiscursiva de Ringo Starr e John Lennon naquele contexto parece ter o efeito de um comentário sobre a criminalização da atividade cancional que se vivia no Brasil, enquanto os Beatles

¹⁰⁸ Na tradução livre de Raul Seixas (1987): “Que o mundo foi e será uma porcaria eu já sei/ Em 506 e em 2000 também/ Que sempre houve ladrões, maquiavélicos e safados/ Contentes e frustrados, valores, confusão/ Mas que o século XX é uma praga de maldade e lixo/ Já não há quem negue/ Vivemos atolados na lameira/ E no mesmo lodo todos manuseados// Hoje em dia dá no mesmo ser direito que traidor/ Ignorante, sábio, besta, pretensioso, afanador/ Tudo é igual, nada é melhor/ É o mesmo um burro que um bom professor/ Sem diferir, é sim senhor/ Tanto no norte ou como no sul/ Se um vive na impostura/ Outro afana em sua ambição/ Dá no mesmo seja padre, carvoeiro, rei de paus/ Cara dura ou senador// Que falta de respeito, que afronta pra razão/ Qualquer é um senhor, qualquer é um ladrão/ Misturam-se Beethoven, Ringo Star e Napoleão/ Pio IX e D. João, John Lennon e San Martin/ Igual como na frente da vitrine/ Esses bagunceiros se misturam à vida/ Feridos por um sabre já sem ponta/ Por chorar a bíblia junto ao aquecedor// Século XX cambalache, problemático e febril/ O que não chora não mama/ Quem não rouba é um imbecil/ Já não dá mais, força que dá/ Que lá no inferno nos vão encontrar/ Não penses mais, sentate ao lado/ Que a ninguém importa se nasceste honrado/ Se é o mesmo que trabalha noite e dia como um boi/ Se é o que vive na fartura/ Se é o que mata, se é o que cura/ Ou mesmo fora-da-lei”.

tinham muito mais liberdade de expressão e eventualmente recebiam até honorarias da coroa britânica – comparação realizada por Jorge Mautner (in DEPOIMENTO, 2012).

“Cambalache” é a segunda faixa do lado B, antecedida por “Carolina”. Fráguas (2022, p. 34) ressaltou que ambas as canções se concluem em suspensão, com um acorde de Dó com sétima que as reveste de irresolução. A pesquisadora observou esse mesmo aspecto do arranjo na última faixa do lado A (“Os argonautas”), de forma que o álbum constrói e mantém essa tensão, até desaguar em “Não identificado”. Nessa sequência, a revolta expressa em “Cambalache”, com seu aflito desfecho, se resolve na simples metalinguística afirmação de um eu cancional que apenas quer poder fazer sua singela e brasileira canção de amor.

Em seu apelo, “Cambalache” parece menos deslocada do que poderia levar a crer a inclusão de um tango-canção naquele *Caetano Veloso* (1969). Dá no mesmo trabalhar dia e noite como um boi, viver da exploração alheia, matar ou curar; para todos os efeitos, fica-se fora da lei no regime autoritário em que a polícia é ilegal. *Los inmorales nos han igualado*. Essa dialética cambalache entre ordem e desordem, produzida por e sob um regime que, ele próprio, se define de forma clandestina, entre a lei e o crime, me remete à conclusão de Roberto Schwarz em sua análise sobre o célebre ensaio de Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, publicado em 1970:

[...] a repressão desencadeada a partir de 1969 – com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem daquela mesma modernização – não participava ela também da dialética de ordem e desordem? É talvez um argumento indicando que só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem... (2002, p. 154).

Na política como na economia, a desordem e a ordem se casavam de maneira exemplar na lógica da exceção ditatorial, e isso nos canta “Cambalache”.

Sem presunção de inocência ou qualquer traço de justiça, os dois cantores foram soltos findo o carnaval de 1969. Passados dois meses de seus sequestros, eles foram enviados a Salvador em um avião da Força Aérea Brasileira. Lá moraram meses sem poder fazer shows, dar entrevistas ou sair da cidade, devendo diariamente se apresentar à Polícia Federal. Nunca é demais salientar que o AI-5 conferia ao Estado poder oficial para ferir os direitos humanos à justiça e à verdade, suspendendo igualmente o *habeas corpus*, uma das garantias estabelecidas pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, da qual a República Federativa do Brasil já era signatária (e que, ironicamente, completara vinte anos três dias antes de decretado o AI-5). A lembrança

desse documento de 1948 enseja o adendo, aliás, de que não só de exílios, prisões e torturas se constituía a violência do governo militar contra o artista. Recordemos do “veto integral ao disco *Banquete dos mendigos*, gravado por Jards Macalé, em 1974, por conter vários artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos”, considerado pelo relatório da Comissão Nacional da Verdade “um dos golpes mais duros já realizados contra um artista brasileiro” (KEHL et al, 2014, p. 345).

Quando Caetano e Gil negociaram com o Estado a possibilidade de se apresentarem uma última vez, a fim de arrecadar fundos e deixar o país, a canção “Aquele abraço” já havia sido composta. Era inédita, porém, quando foi tocada no Teatro Castro Alves em Salvador, por Gil, Pepeu Gomes (guitarra), Carlinhos (baixo), Jorginho (bateria) e três ritmistas da Escola de Samba do Garcia (CAETANO..., 1969, p. 13). Cantada depois de “Alegria, alegria” e do “Hino do Esporte Clube Bahia” (Adroaldo Ribeiro da Costa), a canção encerrou o espetáculo que marcou a capital baiana, em julho de 1969, e cuja gravação pirata foi difundida anos depois no álbum *Barra 69* (1972).¹⁰⁹

O samba de Gil obteve enorme sucesso, assim como “Irene” (*Caetano Veloso*, 1969)¹¹⁰. Os dois fonogramas compunham os LPs, mas também foram editados em compactos, o que facilitou sua difusão. À época, Augusto de Campos viu em ambas “uma beleza singela e transparente, tão consumível como um copo de água” (1974, p. 291). Essas obras cristalinas foram o símbolo da partida dos cancionistas, e “Aquele abraço”, de maneira mais ampla, “tornou-se o hino carnalizado de toda uma geração que se sentiu oprimida pelo regime militar e por outros constrangimentos culturais”, nos termos de Santuza Cambraia Naves (2004, p. 42).

André Midani (então executivo da gravadora Companhia Brasileira de Discos e idealizador dos selos Philips e Polydor) conta que “Aquele abraço” foi gravada no Rio de Janeiro. Guilherme Araújo lhe solicitou completo sigilo, de forma que ninguém estivesse no estúdio além dos músicos e do técnico de gravação. Ambos acordaram “que nenhuma notícia seria dada à imprensa” (MIDANI, 2015, p. 119). Narra Midani:

¹⁰⁹ Gil conta que nesse show ele tocou pela primeira vez guitarra (não violão, seu instrumento até então), nas canções “Madalena” e “Aquele abraço”. Diz ele: “Mas não era tocar, era apenas empunhar a guitarra e utilizá-la como violão. Lá em Londres, o Caetano me deu uma guitarra de presente. Foi quando eu comecei mesmo” (in WERNECK, 1972, p. 11).

¹¹⁰ Para uma curta, mas instigante análise comparativa de “Irene” e da releitura de “Marinheiro só”, gravada por Caetano no mesmo disco, conferir Larson (2006, p. 48-51).

Os baianos finalizaram a gravação na noite de sexta para sábado. Sábado de manhã, produzimos muitas cópias em fita para as rádios do Rio e de São Paulo tocarem a música no exato momento em que o avião decolasse na noite de sábado. [...] Lá pelas 21h, fui acompanhar os meninos até o Aeroporto do Galeão, [...] onde muita gente tinha ido deles se despedir. Voltei para casa com o rádio ligado e ‘Aquele abraço’ estava tocando em muitas estações antes mesmo de o avião decolar e de os meninos perderem de vista a terra brasileira (ibid.).

A visão de empresário é evidente, mas não exclui a carga de emblema que a canção assumiu. Para Augusto de Campos, ela se tornava “um dos maiores sambas de despedida de todos os tempos, comparável ao ‘Adeus batucada’ que Sinval Silva compôs para Carmen Miranda” (in GIL, 1971, p. 1). Em agosto de 1969, “Aquele abraço” foi lançada pelo selo Philips no lado A de um CPS com “Omã iaô” (Gilberto Gil)¹¹¹, um dos maiores recordes de vendas no Brasil aquele ano e o maior de Gil até então. Em outubro de 1969, porém, exilado na Itália, Gil conta que ainda não tinha visto o disco pronto (in LARA, 1969, p. 2).

As gravações de voz e violão das outras canções do LP *Gilberto Gil* (apelidado “Cérebro Eletrônico”, 1969) aconteceram em Salvador e constituíram a base com que trabalhou o arranjador Rogério Duprat. Segundo o encarte do vinil, os instrumentistas que participaram do LP foram Lanny Gordin (guitarra), Wilson das Neves (bateria), Sérgio Barroso (baixo) e Chiquinho de Moraes (piano, órgão e arranjo dos metais). Contudo, nos fonogramas de “Aquele abraço” do CPS e do LP (idênticos, senão pelo corte final), ouvem-se somente bateria, percussão, baixo e o violão de Gil, além de sua voz e as do coro, orientado por Jards Macalé – gravados ao vivo.¹¹²

Manoel Barenbein, que assina a produção dos álbuns de 1969 de Gil e Caetano, relatou que ela foi realizada “ao contrário”, isto é, antecipando o pagamento dos direitos autorais. O produtor mencionou ainda as limitações técnicas e a gravidade da situação:

Eu, Duprat, Ari Carvalhaes e João Pereira saímos do Rio com duas máquinas de gravação estéreo, na época só com dois canais, microfones e tudo mais. Alugamos um estúdio de comerciais de rádio [o J.S.], que era mono. Tivemos que trocar o seu equipamento pelo nosso. Quando voltei pro hotel, vi dois senhores da Polícia Federal me

¹¹¹ Midani e Gil dão a entender que o compacto saiu antes do LP, o que era bastante frequente: “Na véspera da saída, eu gravo *Aquele Abraço*, em compacto, e é aquele sucesso, aquele estouro, e é incluído no LP logo em seguida” (GIL; CHEDIAK, 1992, p. 27).

¹¹² O encarte do LP não indica os músicos envolvidos em cada faixa, mas sim no disco todo. A observação sobre a presença de Jards Macalé, mencionado no *fade out* do fonograma do LP, foi confirmada pelo ensaio biográfico *Jards Macalé, eu só faço o que quero* (COELHO, 2020b, p. 169). Cabe observar que todos os instrumentistas citados participaram igualmente do álbum de Caetano Veloso (1969), também arranjado por Duprat e produzido por Barenbein.

esperando. Perguntaram se era eu o responsável por Caetano e Gil. Falei dos dois discos. Disseram: ‘O senhor sabe que eles não podem se manifestar publicamente?’ Respondi que sim, que aquilo não era público e sim dentro do estúdio, mostrei as letras, que já tinham sido liberadas pela censura, e lhes dei o endereço. As gravações, que duraram mais ou menos duas semanas, foram muito tensas (BARENBEIN in OLIVEIRA, 2007, s. p.).

Além da tensão dessas sessões, várias das canções do LP de Gil foram compostas durante a sua prisão no Rio de Janeiro. É o caso das faixas “Cérebro Eletrônico”, “Vitrines” e “Futurível” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 135). Vistas as adversidades que marcaram a composição e a gravação do álbum, “é quase um milagre que [ele] tenha sido produzido e lançado”, como disse Hermano Vianna (2012, s. p.).

As circunstâncias de composição de “Aquele abraço”, terceira faixa do lado A do LP, foram outras. Confinado em Salvador, meses depois da prisão, Gil voltou ao Rio a pedido do Exército. O compositor conta que nessa ocasião começou a idealizar a canção, na casa de Mariah, mãe de Gal Costa, e que desenvolveu a letra e um esboço da melodia no avião de volta a Salvador, onde concluiu a obra (GIL, 2003, p. 120-121). Conforme Barenbein (in VIEIRA, 2021), o LP já estava encaminhado quando Gil lhe pediu para acrescentar essa faixa.

Gil rememora desta maneira a história da composição: “Na minha cabeça, ‘Aquele abraço’ se passa numa Quarta-Feira de Cinzas; é quando o ‘filme’ da música é em mim mentalmente locado” (2003, p. 120-121). E de que gênero seria esse filme?

4.1 Exaltar e ofuscar

A canção “parecia ser um canto de despedida do Brasil (representado pelo Rio, como é tradição)”, nas palavras de Caetano (2017, p. 410). Nas de Gil, é “uma música de encontro” com o Rio de Janeiro (in LARA, 1969, p. 3).¹¹³ Encontro e despedida: o samba tropicalista tem essa dupla raiz, notada por todos os que conhecem sua história. Dunn condensou bem a ambivalência: “Tratava-se de uma exuberante expressão de alegria diante do desespero provocado pela repressão militar” (2009, p. 182).¹¹⁴

¹¹³ No documentário *Gilberto Gil Antologia Vol. 1 (1968/87)*, dirigido por Lula Buarque de Hollanda, Gil diz: “O Rio de Janeiro continua sendo! Está ao mesmo tempo feio e lindo, como tudo! Tudo é feio, horrível, e tudo é belo, o tempo todo” (GILBERTO..., 2019, transcrição minha).

¹¹⁴ Caetano conta em sua biografia que chorou quando Gil lhe mostrou a música pela primeira vez: “‘Aquele abraço’ era [...] o oposto do meu estado de espírito, e eu entendia comovido, do fundo do poço

Em entrevista publicada no *O Pasquim*, a atriz Odete Lara perguntou a Gil a que ele atribuía a repercussão recente de sua obra, sugerindo uma dimensão imprevisível do sucesso. Gil confirmou essa impressão e verificou mais um sentido duplicado:

É a imprevisibilidade total. Quer dizer: eu tenho quatro anos de carreira no Brasil, trabalhando, participando efetivamente do jogo do mercado, vendendo minha mercadoria com toda promoção direta: eu cantava na TV, fazia shows, aparecia na imprensa e nunca, na verdade, uma música minha havia chegado ao *hit parade*. [...] Claro que é uma pena [não estar no Brasil para ver o sucesso]. Mas, por outro lado, é uma coisa meio fantástica sentir que não estou lá mas, apesar disso, estou mais presente do que jamais estive. Isso é engraçado, é frutificante (in LARA, 1969, p. 2).

Naquele ano, o signo do silêncio se incorporou de forma significativa a uma composição sua no LP de seu amigo: Caetano encerra o álbum com “Alfômega” pedindo “*shhh, shhh*”. Mas, na citação acima, quando Gil alude ao jogo do mercado fonográfico, lemos a que ponto a promoção visual era um atributo importante: “eu cantava na TV, fazia shows, aparecia na imprensa”. Silenciamento, assim, não seria a palavra mais precisa para definir as violências estatais contra sua vida e obra, e sim apagamento. Enquanto exaltava Chacrinha, o astro televisivo, “Aquele abraço” deixava de circular no ambiente de TV a que Gil estava acostumado, limitando-se a ser uma canção de rádio. Uma canção que exaltava e iluminava uma série de símbolos, enquanto seu cantor desaparecia e era ocultado. Se a performance visual do tropicalismo constituía sua gramática, foi em extirpá-la de seus lares que a ditadura se esforçou.

Mais adiante abordaremos os amplos setores pelos quais “Aquele abraço” foi recebida, buscando na imprensa as pistas da onipresença ausente de Gil. Antes, porém, relembremos a canção e acompanhemos essas singulares antinomias, entendidas por seu compositor como uma coisa meio fantástica.

[Abertura]

1. Este samba vai para Dorival Caymmi
2. João Gilberto e Caetano Veloso

[1ª estrofe]

3. O Rio de Janeiro continua lindo
4. O Rio de Janeiro continua sendo
5. O Rio de Janeiro, fevereiro e março
6. Alô, alô, Realengo, aquele abraço
7. Alô, torcida do Flamengo, aquele abraço
8. Alô, alô, Realengo, aquele abraço

9. Alô, torcida do Flamengo, aquele abraço

[2ª estrofe]

10. Chacrinha continua balançando a pança
11. E buzinando a moça e comandando a massa
12. E continua dando as ordens no terreiro
13. Alô, alô, seu Chacrinha, velho guerreiro
14. Alô, alô, Terezinha, Rio de Janeiro
15. Alô, alô, seu Chacrinha, velho palhaço
16. Alô, alô, Terezinha, aquele abraço

[3ª estrofe]

17. Alô, moça da favela, aquele abraço
18. Todo mundo da Portela, aquele abraço
19. Todo mês de fevereiro, aquele passo
20. Alô, Banda de Ipanema, aquele abraço

[4ª estrofe]

21. Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço
22. A Bahia já me deu régua e compasso
23. Quem sabe de mim sou eu, aquele abraço
24. Pra você que me esqueceu, hum! aquele abraço

[5ª estrofe]

25. Alô, Rio de Janeiro – aquele abraço
26. Todo o povo brasileiro – aquele abraço
27. Olha o breque!

[Repetem-se os versos de 1 a 21]

28. A Bahia já me deu (Graças a Deus!) régua e compasso
29. Quem sabe de mim sou eu (é claro) – aquele abraço
30. Pra você que me esqueceu, hum! aquele abraço
31. Alô, Rio de Janeiro – aquele abraço
32. Ah, todo o povo brasileiro – aquele abraço
33. Todo mês de fevereiro – aquele abraço
34. Alô, moça da favela – aquele abraço
35. Todo mundo da Portela e do Salgueiro
36. E da Mangueira, todo Rio de Janeiro
37. E todo mês de fevereiro e todo povo brasileiro
38. Aquele abraço
39. Alô minha nega Sandra, hum! aquele abraço
40. Alô a [?], aquele abraço
41. Rio de Janeiro!
42. E todo Rio de Janeiro, aquele abraço
43. E todo o povo brasileiro
44. E todo o povo brasileiro
45. E todo o povo brasileiro
46. E todo o povo brasileiro
47. E todo o povo brasileiro

[Fade out]
 Macalé meu filho, vamo lá, aquele apito, aquele apito! Aquele apito,
 minha nega, vamo lá! Olha aí! Terezinha! Uh-uh!¹¹⁵

Luiz Tatit (2001) identificou que a canção se abre com a cena ampla no Rio de Janeiro e, em seguida, se concentra no personagem Chacrinha, convocando-o para o centro do palco carioca. Ao traçar um panorama afetivo da cidade, a voz se constrói como um eu implícito desde o início, a saudar diferentes entidades, nos últimos versos das duas primeiras estrofes. Já a terceira estrofe não faz aquela ambientação em terceira pessoa, iniciando-se com o que o semiótico chama de *debreagens enunciativas*, isto é, as frases iniciadas pelos vocativos e terminadas com “aquele abraço!”. “Alô, moça da favela”, o primeiro verso a começar pelo chamado, é entoado numa região alta e com maior duração das vogais, o que inflete um centro de sentido da canção que se ocupará em saudar ícones populares.

Gil canta os versos iniciados por “Alô, alô, Realengo” e “Alô, alô, seu Chacrinha” em igual intensidade, maior que nos versos que introduzem cada estrofe, de forma que há um perfil ascendente em cada uma dessas primeiras estrofes. Essa mesma interpretação vocal rasgada se repetirá nas estrofes repletas de reverências, mas não na introspectiva passagem em que o eu cancional rememora o seu caminho pelo mundo. Na ponte para essa parte, a melodia também faz um perfil descendente, à altura da Banda de Ipanema – a única manifestação carnavalesca mencionada na letra que é organizada na Zona Sul, fora dos morros e subúrbios.

A dimensão mais patente da canção é a de “simulacro de comunicação direta entre enunciador e enunciatário”, com o impacto de produzir uma “incorporação repentina, na figura do enunciatário, dos conteúdos longinquamente delineados em terceira pessoa”, nas palavras de Tatit (*ibid.*, p. 132). Assim o Rio de Janeiro, tema dos primeiros versos, passa a ser materializado nos inúmeros enunciatários, que se localizam geograficamente, em sua maioria ligados ao samba e ao carnaval.

Uma conjunção permanente entre eu e tu estrutura a canção, desde a anáfora “aquele abraço”, cujo efeito é de uma performance de intimidade prévia entre o eu

¹¹⁵ Minha transcrição se baseou no fonograma do LP de Gil relançado pela Polysom (2019) e na realizada pela revista *Violão e Guitarra* (1978, p. 9): ambas incluem a dedicatória a Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso. Repare-se que há mais versos cantados ao final na versão do LP do que no CPS. Anoto os números das estrofes e dos versos na transcrição apenas por uma questão prática, para facilitar a referência a eles no decorrer do texto. (A consulta da revista *Violão e Guitarra* foi possível graças à digitalização do pesquisador Márcio Aquino, a quem agradeço).

cancional e as personagens a quem este se dirige, “algo assim como: aquele abraço que você bem conhece” (TATIT, 2001, p. 133). Ao produzir essa aproximação com a segunda pessoa, a voz revisita um recurso frequente nas canções da MMPB, que discutimos antes nesta tese (Capítulo 2). Se o “povo” tinha sido substituído pela massa na acepção tropicalista, como defendeu Daniela Vieira dos Santos (2015), isso não impediu a ressuscitação dessa imagem vital na canção, evocada num último e completo chamado para o adeus: “todo o povo brasileiro”. Não obstante a presença da palavra, a noção mais que nunca se aproxima à de massa.

Nesse sentido, talvez seja proveitoso recuar um pouco para fazer um rápido paralelo com outra importante metacanção brasileira, “Cantores do rádio”. A marchinha assinada por Lamartine Babo, João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro foi lançada no filme *Alô, alô carnaval*, na interpretação de Aurora e Carmen Miranda. Logo se nota a eficácia comunicativa do chamado “alô, alô”, tão marcante no rádio e na TV, que faz sua passagem pelo título do filme de 1936 e chega à composição de 1969.

Nós somos as cantoras do rádio
 Levamos a vida a cantar
 De noite embalamos teu sono
 De manhã nós vamos te acordar

Nós somos as cantoras do rádio
 Nossas canções cruzando o espaço azul
 Vão reunindo num grande abraço
 Corações de norte a sul

Canto pelos espaços afóra
 Vou semeando cantigas
 Dando alegria a quem chora

Canto pois sei que a minha canção
 Vai dissipar a tristeza
 Que mora no teu coração

[...]
 Canto para te ver mais contente
 Pois a ventura dos outros
 É a alegria da gente

Canto e sou feliz só assim
 Agora peço que cantes
 Um pouquinho para mim
 (MIRANDA, C.; MIRANDA, A., 1936).

Os versos memoráveis que concluem a revista cinematográfica incluem no texto o meio e o destinatário de suas canções, e esses cantores se apresentam como “cigarras emprestadas da fábula a se comprazerem da ‘vida de artista’”, na expressão de João

Carlos de Carvalho (2001, p. 74). O pesquisador anota que as cantoras do rádio descrevem “a extensa trajetória do seu canto” (ibid., p. 76) justo no ponto mais alto de seu entusiasmo e no ápice da tessitura melódica, nos famosos versos: “Nossas canções cruzando o espaço azul/ Vão reunindo num grande abraço/ Corações de norte a sul” (MIRANDA, C.; MIRANDA, A., 1936).

Como a marchinha, “aquele abraço” direcionado ao povo brasileiro reinstaura de algum modo o “grande abraço” que bem conhecemos desde Carmen Miranda, então, entre o cantor de rádio e seu ouvinte. Os corações de norte a sul de 1936 não se veem desamparados na composição que, de forma similar, faz um percurso bastante amplo na cidade do Rio, da Zona Norte à Zona Sul, de Realengo a Ipanema, passando e convidando a todos para um abraço cancional.

Como nota Carvalho, a ideia de canção levada às salas de cinema por Carmen e Aurora Miranda não encontrava qualquer obstáculo: “Às portas do Estado Novo, assumindo o projeto oficial de união nacional pelas ondas do rádio como uma missão do cancionista de difundir alegria” (2001, p. 81). Tudo nas letras de “Cantores do rádio” celebra as possibilidades e o alcance da música popular radiofônica, mesmo que achemos melancólica a figura desse cantor autômato, cuja felicidade é alegrar os outros. A relação entre eu e tu se compunha de traços quase maternos, quando punha para dormir e tirava da cama os brasileiros (lembramos do rádio de Macabéa...). Já a composição de Gil foi composta no período de maior hostilidade estatal que o artista vivenciou, e as suas alegres letras quase não nos deixam reparar numa zona de conflito declarada com um você, nos versos 23 e 24. Voltaremos a isso adiante.

Ao mesmo tempo que a câmera de nosso filme se desloca da Zona Norte à Zona Sul, ela tende a repetir signos e a reiterar frases melódicas, obtendo uma certa musealização popular de símbolos da cultura. A abertura enfatiza a beleza da cidade, em conformidade com uma contemplação da “continuidade do cotidiano carioca” (TATIT, 2001, p. 132), reforçada pelos verbos “continuar” e “ser”, e também pela repetição do sintagma “O Rio de Janeiro”. A duração das rimas nasais dos dois primeiros versos, que se mantêm internas ao final da primeira estrofe (Realengo e Flamengo), corroboram certa lentidão no interior dos versos, antes da cisura.

O elogio inespecífico ao Rio de Janeiro cede lugar ao simulacro de diálogo com personagens individuais e coletivos da cidade, e essa alteração é acompanhada no plano sonoro. O canto se torna mais ágil a partir do terceiro verso, e as vogais de “março” e “abraço” sinalizam a abertura. A música passa a se organizar na forma de pergunta e

resposta, e a sonoridade das palavras contribui para a ponte entre uma maior passividade no início da canção e a convocação ao canto coral. Provoca-se enfim uma agitação geral, mediada pelos vocativos e pela melodia.

Apesar da vontade de permanência, os versos da primeira estrofe enfrentam uma sutil instabilidade. Em “O Rio de Janeiro continua lindo”, o complemento do verbo é um adjetivo; no verso seguinte, é um outro verbo, o que surpreende o paralelismo esperado pelo sintagma repetido. Por sua vez, a locução “continua sendo” demandaria um complemento que não é apresentado na mesma frase melódica, de forma que o Rio de Janeiro parece só “ser”. O verbo de ligação nada liga, durante dois compassos, em um sinuoso abismo semântico. Um quase enjambement torna suave o resultado dessa flutuação, obtida com a tautologia de “O Rio de Janeiro continua sendo/ o Rio de Janeiro”.

Se a essência desse quarto verso é uma curiosa oração nominal sem nome (continua sendo o quê?), o quinto acumula sintagmas nominais que remetem aos meses do carnaval¹¹⁶. Na segunda estrofe, o resultado é um pouco diverso, pois aos predicados e frases nominais sucedem-se várias ações das quais um novo personagem é sujeito. A mudança sintática contribui para centrar Chacrinha no palco. Mas existe, nesta parte, a relação entre continuidade e quebra de expectativas que acabamos de ver na primeira?

Nos numerosos gerúndios e rimas nasais há alguma morosidade fonética, espelhada pelo andamento rítmico no início da estrofe. Todas as ações de Chacrinha parecem acompanhadas em câmera lenta, já que vêm depois do refrão. Mas a interpretação vocal mais rasgada de Gil retorna, e o apito faz sua primeira e sonora entrada. A caracterização de Chacrinha nas letras ganha mais agilidade quando o apito soa, na ponte para o novo refrão, e as saudações não são feitas a Chacrinha, mas a “seu Chacrinha”, em nossa cordial vocação de antepor “senhor” a nomes, não sobrenomes, e ainda mais a apelidos no diminutivo.

Se a lentidão das ações de Chacrinha podia ser tomada como uma crítica, esse efeito é minimizado pelo respeito no tratamento e pela caracterização. O protagonista tinha sido introduzido por um atributo pictórico essencialmente cômico, a ação de balançar a pança. Mas aqui parece introduzir-se menos uma depreciação que um traço de Rei Momo, arquétipo fundamental nas representações de fartura de que o carnaval é

¹¹⁶ Repare-se ainda que o Rio exaltado é aquele de janeiro, fevereiro e março, e não o de abril – quando ocorreu o golpe militar.

uma das maiores encarnações. Nas inteligentes rimas, o enquadramento cinematográfico amplia de sua barriga para a peculiar buzina, em seguida enfoca a moça do auditório e por fim mostra a massa de telespectadores. O personagem evocado de maneira cômica tem a nobre qualidade de comandar a massa, o poder de dar as ordens no terreiro e a autoridade de um velho guerreiro. Do mesmo modo, então, que a primeira estrofe avança e recua na percepção do Rio de Janeiro, a segunda revela oscilações quanto à figura do apresentador.

A imagem de Chacrinha desperta uma discussão à parte, que retomaremos na seção seguinte. Para o que precisamos levantar agora, a segunda estrofe faz alterações dignas de nota com relação ao acompanhamento musical da primeira. Na abertura, as linhas melódicas e rítmicas de violão, baixo e bateria acompanham o canto até a primeira saudação realizada nas letras, ou seja, a menção a “Realengo”. Nesse compasso, entram os outros instrumentos percussivos (até onde pude distinguir, surdo, tamborim e pandeiro), que intensificam a chamada ao diálogo das saudações. Esses instrumentos silenciam novamente na segunda estrofe, mas, após o primeiro breque, voltam e se mantêm até o fim (*mezzo piano* na estrofe subjetiva e excetuando-se os breques).

Como dissemos, acrescenta-se ainda o apito, soado pela primeira vez no cumprimento a Chacrinha. Também é a partir dessa estrofe que o coro passa a se expressar com veemência, sobretudo na segunda interpretação das letras, em demonstrações de repúdio e aprovação bastante características dos auditórios de programas televisivos. Por fim, como se a comunicação com a moça da favela e com os portelenses passasse necessariamente pela televisão, a figura de Chacrinha serve de ponte para a terceira estrofe da canção, que não se inicia com as ambientações narrativas das anteriores, quando o eu cancional reverencia diretamente as diversas personalidades anônimas e coletivas.

Mas em seguida, a menor intensidade do acompanhamento instrumental impulsiona o vocalista para a tematização. Até então, ele estava tão ocupado com a exterioridade da comunicação virtual (a figurativização, para Tatit, 2012), que nada sabíamos dele. A partir de “Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço”, o corpo embalado na dança e no canto coral é convidado, por uma inédita suavidade, a parar e se inclinar para escutar. Como fazemos quando alguém nos avisa que vai nos contar um segredo, oferecemos nossos ouvidos para a intimidade desses quatro versos que não querem ser tumultuados pelo coletivo (v. 21-24). Jogando um pouco com o universo

carnavalesco do samba de Gil, nesse quarteto chegamos à quaresma, mesmo que o calendário cristão logo se bagunce na nova e definitiva retomada do carnaval.

Embora, como salientou Tatit, o enunciador estivesse pressuposto desde a primeira estrofe, nesse ponto inflexivo descobrimos algo sobre o sujeito que fala e, não menos importante, o porquê dos abraços. Por combinar o ponto mais melancólico da canção com a ideia do caminho pelo mundo, o trecho concentra a sensação de que os abraços não são de conjunção, mas de separação e despedida.

Os versos se destacam por mais um motivo. Embora existam vários enunciatários na canção a quem se dedicam os abraços, é significativo que a segunda pessoa não seja nomeada no único momento em que ela se relaciona de maneira conflituosa com o sujeito da canção, no verso: “Pra *você* que me esqueceu”.

Quem escuta o samba de Gil se inflexionar em seus versos mais abatidos pode inquirir quem é esse “você”, deixado assim, em aberto. Quaisquer respostas serão por consequência múltiplas, segundo as interpretações de turno. Mas parece ser básica a observação de que a conexão entre o eu cancional e essa segunda pessoa é muito diversa das outras. Enquanto as coletividades nomeadas antes sempre estiveram na posição passiva de receber o abraço e não eram sujeitos de ações (a significativa exceção é o personagem Chacrinha), esse “você” *age*, e em uma relação direta e negativa com o “eu”, *esquece-o*.

Esses versos reivindicam a herança formativa e musical na Bahia, que é o estado natal do compositor e dos três cancionistas a quem se dedica a canção. Além disso, foi um dos primeiros e principais centros da colonização portuguesa no Brasil. Por isso, esse trecho da canção de Gil foi interpretado como um aspecto afetivo da experiência afro-diaspórica do compositor (PIJPERS, 2016, p. 322-323 e passim; LOPES, C., 2012, p. 144). De fato, Rio e Salvador, as duas capitais portuárias marcadas pela cartografia colonial, pela chegada dos navios negreiros e pela história do genocídio negro no Brasil se entrecruzam nesta canção, como em muitos outros momentos da obra de Gilberto Gil (CASTRO, 2017).

Mas Luiz Tatit (2001, p. 135) identifica ironia, mais que conjunção e afeto com a Bahia, nesses quatro versos em específico, já que “Meu caminho pelo mundo eu mesmo faço” põe em questão as saudações tão carinhosas no restante da letra. À medida que a voz cancional se expande emocionalmente, ela se torna mais independente – daí seu traço irônico.

Pode ainda parecer compassivo o gesto de mandar um abraço “pra você que me esqueceu”, sem distinguir afetos e desafetos. No entanto, a voz cancional omite seu opositor, em meio à multidão que nomeia. Não haveria certa reciprocidade no fato de que o próprio eu cancional não lembra, ou busca esquecer, a identidade de quem o apagou da memória?

A abertura da canção indica outra dimensão do esquecimento pressentido e recalçado. Mais que uma dedicatória, essa abertura provou se constituir de versos, escandidos em ritmo preciso e com entoação similar em várias regravações de Gil nas últimas décadas: “Este samba/ vai pra Dorival Caymmi/ João Gilberto/ e Caetano Veloso”. O procedimento lembraria as canções tropicalistas que enfatizam o “ao vivo” e não se iniciam com corte seco, caso não tivesse perdido seu caráter de improvisado ao longo dos anos.

Nos fonogramas de 1969, a evocação dos três cancionistas incorpora a obra que estávamos prestes a conhecer em uma determinada tradição, explicitando ainda ao ouvinte seu gênero musical. A homenagem organiza em ordem cronológica três compositores baianos que se estabeleceram na indústria fonográfica nacional, respectivamente, com o samba, a bossa e o tropicalismo, os dois primeiros já internacionalmente consagrados.

Ao acrescentar Caetano Veloso nessa progressão, a canção de Gil ressoa em algum nível a proposta do santamarense de fazer avançar a linha evolutiva da música popular. Nas palavras de Santuza Cambraia Naves, esse pensamento aglutinador de Caetano desestabiliza o estatuto de vanguarda do tropicalismo, por reafirmar a tradição e manter uma “atitude incorporativa com relação a grande parte do repertório popular musical” (2004, p. 37). Por esse viés, o ponto de vista de “Aquele abraço” também é retrospectivo, reforçando na abertura os ícones da formação musical do compositor e ostentando um desejo de memória para o próprio tropicalismo, um ímpeto contra o esquecimento.

Assumindo essa instância interpretativa bastante alegórica, vislumbramos no eu cancional de “Aquele abraço” um *ethos* cuja representação frugal e melancólica está quase inviabilizada pela multidão de signos culturais festivos de massa que se avolumam sobre ele na canção.

O que se ouve adquire o tom de uma revanche amena, quando o vocalista separa dois sintagmas do verso com uma interjeição de forte teor emocional, coincidente com o breque: “Pra você que me esqueceu, *hum!* Aquele abraço”. Com a inclusão da

interjeição, o cantor cria uma expectativa de desafronta, mas termina por frustrá-la, na resposta que se quer isentar de ressentimentos. O revide não se completa, por se concluir com o gesto consagrado a todos os outros personagens da canção, sem distinção.

No mesmo ano, o perdão suplantaria a mágoa na voz de Caetano, em “Chuvvas de verão”:

Podemos ser amigos simplesmente
Coisas do amor nunca mais
Amores do passado no presente
Repetem velhos temas tão banais

Ressentimentos passam como o vento
São coisas de momento
São chuvvas de verão

Trazer uma aflição dentro do peito
É dar vida a um defeito
Que se extingue com a razão

O vínculo entre a primeira pessoa de “Aquele abraço” e seu “você” também se compara àquela ligação estabelecida em análogo simulacro de diálogo na canção “Apesar de você”. Contemporânea de “Aquele abraço”, a canção de Chico Buarque foi composta e divulgada em 1970, mas foi logo impedida de circular, recebendo liberação da censura somente em 1978. Por isso, como diria Marcos Napolitano, ela “realizou-se socialmente na abertura, adquirindo o status de um samba-enredo cívico para um carnaval que nunca chegaria” (NAPOLITANO, 2010c, p. 392).

No samba de Chico, o revide toma diversas formas. É verdade que se coloca, à maneira da canção de protesto, no futuro. Em compensação, o carnaval desejado – que nunca chegaria, na incontestável formulação de Napolitano (ibid.) – estava figurado de maneira desconcertante no samba de 1969. O eu cancional de “Apesar de você” imagina um momento em que vai cobrar com juro por “este samba no escuro” que a canção ironicamente representaria ao ser censurada; seu duplo, “Aquele abraço”, é o próprio samba no escuro da repressão, mas divulgado às claras, sem declarar o revide e com sucesso comercial inédito. Enquanto a canção de Chico se realizou socialmente na reabertura política, a de Gil o fez em plenos anos de chumbo.

Para o público do show de despedida de Gil e Caetano, para a resistência ao regime militar e para quem mais estivesse ciente da situação dos dois tropicalistas, o significante “você” na canção de Gil tomaria o mesmo significado atribuído à canção de Chico. É nesse sentido que Santuza Cambraia Naves viu em “Aquele abraço” um hino

carnavalizado de uma *geração* (noção à qual não podemos nos furtar o acréscimo de uma outra, a de classe média). Uma interpretação legítima, portanto, seria encarar nesse “você” a face do governo ditatorial brasileiro, motivo pelo qual o compositor da canção foi exilado – ou, no léxico militar, “banido” (ARQUIVO, 1970, p. 1, p. 48).

Esquematizemos nossa interpretação até aqui. Observamos que, se havia alguma permanência verificada pela primeira pessoa na cidade narrada nos versos iniciais, a natureza da segunda pessoa muda constantemente. O que se mantém são as coletividades em seus espaços urbanos: o bairro, a torcida, as moças do auditório de Chacrinha e da favela, os portelenses e a Banda de Ipanema. Embora quase sempre anônimas, essas figuras contrastam com o “você” solitário, singular, pronominal, sem substantivos, ligado de maneira intrínseca aos versos em que se dá a caracterização do eu cancional. “Eu” e “você” se associam de forma diversa das outras conjunções da canção, não pelo sentimento de independência sinalizado por Tatit, mas por um *esquecimento ativo* e, em consequência, por um receio deste por parte do eu cancional. Frente ao desrespeito do direito à memória que os governos militares representaram para a história brasileira, não espanta que o esquecimento seja uma preocupação do cancionista de partida.

Depois dessa sombra que atravessa a canção, os signos coletivos se ampliam ainda mais, o coro passa a se manifestar mais livremente, gritando, cantando e vaiando, e a interpretação vocal de Gil se mantém intensa. Na segunda vez que as letras são cantadas, tudo se passa de maneira que, parafraseando Chico Buarque, a composição de Gil se estrutura “apesar de ‘si’”. Na barulheira da grande cidade, no carnaval, em janeiro, fevereiro ou março, na correria imprimida pelo apito, nos auditórios de televisão (“Boa noite,/ Lindonéia”, escreveria Armando Freitas Filho), na ausência e no esquecimento da primeira pessoa da canção, o Rio de Janeiro continua lindo. Após a inconclusiva revanche do esquecimento no verso 24º, volta a estrutura festiva de pergunta e resposta, cujos signos terminam por abafar a atmosfera intimista. Por fim, saúdam-se a todos, a novas coletividades e ao povo brasileiro. Concluída a canção em festa, “eu”, “você” e o próprio olvido são, de maneira inevitável, esquecidos.

Luiz Tatit reconheceu que a “fartura de conjunções nesta letra ofusca a manifestação de despedida” (2001, p. 133). Os sentidos da canção são realmente indissociáveis do abafamento carnavalizado da primeira pessoa pelas coletividades e personalidades que passam por ela em bloco e que, ao final, são enunciadas cada vez mais rápido e de maneira menos articulada. Se havia espaços no arranjo na primeira

execução, desponta um progressivo *horror vacui* na segunda execução das letras: o arranjo se preenche, a instrumentação se põe mais ao lado da voz, o coro se insubordina, e Gil também começa a improvisar comentários e interjeições. No “filme da música”, para retomar a expressão de Gil, os blocos passam pelo eu cancional na capital da Guanabara, à maneira do carnaval, e sua Quarta-feira de Cinzas dura o tempo de três ou quatro versos.

Comparando nosso filme a uma interpretação de “Alegria, alegria”, pode-se dizer que enquanto a canção de Veloso é uma caminhada cinematográfica pelo Rio de Janeiro (SEVERIANO; MELLO, 1999, p. 107), o *tableau* de Gil se parece mais com passeio de ônibus turístico, já que tamanho deslocamento pela cidade se faz somente de carro ou em *contra-plongée*, sobretudo a partir do 31º verso. Por isso, o olhar panorâmico talvez seja mais próximo ao de “Tropicália”, a canção tropicalista aérea por excelência, em que monstruosas cidades brasileiras são protagonistas.

“Tropicália” resulta de uma “acumulação paradoxal” de imagens emblemáticas que “frustrava a expectativa de identidade unitária para o país” e ressaltava afinal suas tensões, como escreveu Pedro Duarte (2018a, p. 31). De outro modo, em “Aquele abraço”, a acumulação de símbolos não resulta fragmentária ou paradoxal, no encadeamento que parte do local e seus coletivos para o todo unificado (povo brasileiro). Trata-se, portanto, de um procedimento construtivo bem diverso da esgarçada e negativa parábola velosiana de 1968. Na obra de Gil, é como se o olhar otimista do caminhante de “Alegria, alegria” usasse as lentes panorâmicas de “Tropicália”.

Além do eu cancional perdido entre exaltações, encontramos nessa cordial canção mais do que a simples estranheza em torno da alegria que ela promove, frente à melancolia do seu contexto de despedida. A contradição repousa no movimento entre a conjuntura política de crescente repressão em uma ufanista ditadura civil-militar e uma obra cujo primeiro resultado é a impressão de identidades nacionais e regionais intactas e positivas.

A exaltação da beleza da cidade e de seus personagens numa melodia tão reiterativa e convidativa à dança provocou sem dúvida a fácil e perene assimilação de seus versos. Os publicitários aproveitaram de sua quase condição de *jingle*, para emprestar uma formulação crítica de Walter Garcia (2004) sobre a direção de algumas obras dos tropicalistas. Assistimos recentemente a dois casos expressivos desse tipo de apropriação dos versos de Gil. Primeiro, a campanha de marketing do estado do Rio de

Janeiro para estimular o turismo paulista durante a pandemia de Covid-19 em 2021: “O Rio continua lindo. E perto!”. E segundo, a descrição pelo publicitário Washington Olivetto (2022) das férias de seu filho na capital fluminense, levando também o título de “O Rio de Janeiro continua lindo”. O texto, publicado no *Globo*, figura como exemplar de uma particular antropofagia: o documento das irrestritas possibilidades de a elite branca brasileira consumir símbolos negros-populares, torná-los seus e ainda contar com espaço para publicar suas redações escolares sobre esse consumo em periódicos de circulação nacional. É evidente que entre “Aquele abraço” e a coluna de Washington Olivetto existe uma enorme lacuna, e não se pode infligir ao samba de Gil o carma dessas reverberações. Mas abordar uma composição com um recuo de cinquenta anos nos obriga a acompanhar uma recepção que se torna às vezes recriadora de seus sentidos. E no caso de “Aquele abraço”, esse tipo de interpretação conciliadora e turística, sem qualquer traço das tensões envolvidas na concepção da obra, foi representativo desde o seu lançamento.

Como não poderia deixar de ser, “Aquele abraço” conheceu um sucesso comercial particular imediato no então estado da Guanabara. Nos números divulgados pelo Ibope em novembro de 1969, ela era a segunda música de maior sucesso e vendagem do ano, abaixo de “País Tropical” (REVISTA..., 1969), que Gal, Gil e Caetano também gravaram aquele ano (COSTA, 1969c). Essas duas canções têm muito em comum, a começar pela associação entre a cultura de massas, o futebol e o carnaval, conforme notou Rafael Julião (2016, p. 330), justamente sob um regime político nacionalista e autoritário. O intertexto é bastante significativo, pois não poucos signos se repetem nas duas: “minha nega” (Sandra em uma obra, Tereza em outra), o próprio nome Tereza, transmutado em Terezinha (bordão de Chacrinha), o Flamengo e o mês de carnaval. A ideia da independência do eu cancional, formulada por Tatit, também se apresenta nos versos de Ben Jor: “Pois eu não devo nada a ninguém/ (Pois é) Pois eu sou feliz/ Muito feliz comigo mesmo” (BEN JOR, 1969). Nas duas canções mais consumidas do ano de 1969, o contentamento tem estatuto necessariamente individual, no país que impedia qualquer tipo de pensamento, organização e realização coletivos. Uma almejada felicidade que antecipava o clima de festa da nação da Copa do Mundo de 1970.

O samba de Gil foi inclusive muito assimilado por cronistas de futebol, devido à menção ao Flamengo. Elis Regina colaborou para isso, pois em shows improvisava um abraço à “seleção do João, do Pelé, do Tostão” (NOGUEIRA, 1969, p. 23). Há outros

termômetros corriqueiros dessa popularidade na área esportiva, como registros de times de várzea que pululam com o nome “Aquele abraço” nas páginas do *Jornal dos Sports*; uma paródia das letras, pouco depois do lançamento do CPS, em homenagem ao técnico da seleção brasileira no período, João Saldanha (POVO..., 1969); e um disco, cuja faixa principal é “Aquele abraço”, lançado pelo próprio Flamengo a fim de arrecadar fundos para o clube (DISCO..., 1969).¹¹⁷

Os cadernos esportivos não foram os únicos a aderir à febre. Além do rádio e das lojas de discos, a composição se disseminou de muitas formas que reforçaram a fantasmagórica onipresença de Gil, a exemplo da sua imediata incorporação ao repertório dos shows de Maria Bethânia e Elis Regina em 1969 (este, gravado em LP em 1970). Ainda no ano de seu lançamento, no espetáculo de abertura do IV Festival Internacional da Canção, o maestro Mário Tavares executou um pot-pourri que foi “desde *O Guarani*, de Carlos Gomes, a ‘Aquele abraço’, de Gilberto Gil” (FIC..., 1969, p. 12). O arco entre a ópera e o samba de breque não poderia ser mais eloquente do entusiasmo de fundo nacionalista com que o último foi recebido. O *single* foi também gravado em disco por ao menos seis outros artistas ainda em 1969 (IMMUB, 2017), uma repercussão notável, quando recordamos que data de agosto o lançamento do vinil e do compacto.

No jornal, crônicas, cartas de leitoras/es e propagandas diversas mencionam com frequência o fonograma. E as colunas sobre música popular brasileira abusaram de “aquele abraço” como recurso de saudação, inclusive para fazer uma referência velada à despedida dos cancionistas que emigraram, como nos textos comentados de Hungria. Por fim, usava-se transcrever letras inteiras de canções nesses espaços destinados à música popular nos jornais, e o samba de Gil foi um dos mais reproduzidos aquele ano.

Raras vezes, na imprensa, a expressão “aquele abraço” comunicava um desafio. Houve ocasiões, porém, em que ela foi usada para encerrar desentendimentos. No mês de lançamento do compacto, Ruy Castro e Sérgio Cabral a empregaram para a resolução de possíveis discordâncias de leitores sobre suas opiniões. Em “Olha aqui: aquele abraço”, Cabral se diz preocupado com a carta de um leitor do *Pasquim* que o acusava de conservadorismo musical. Ao responder ao missivista, ele propõe “acabar com essa

¹¹⁷ Curiosamente Gil é tricolor, e os torcedores do Fluminense insistem que “aquele abraço” para a torcida do Flamengo carrega a ironia do Fla-Flu na final do Campeonato Carioca de junho de 1969, com vitória para o clube de Laranjeiras.

briga imbecil entre uma porção de correntes” (1969, p. 17), lançando mão do estribilho de Gil.¹¹⁸ Ruy Castro, em “Caetano, aquele abraço”, termina com a seguinte proposta a seus leitores: “Se você concorda comigo, aceite aquele abraço. Se não, idem idem” (1969, p. 16).

Em determinados registros, as apropriações da saudação coincidem com uma expressão de afeto; em outros, com um recurso a encerrar de maneira amigável uma discussão sem resolução aparente. A expressão ainda representa um jeito de concluir o papo com um marcador sarcástico. Em algum nível, tais usos dão a ver as diferentes interpretações da polissêmica canção de Gil.

Em que pesem suas contradições, “Aquele abraço” (tanto quanto “País tropical”) se estabelece como uma apologia de símbolos cariocas e, por extensão, brasileiros.¹¹⁹ A terceira faixa do LP de 1969 foi entendida como pura e simples exaltação por uma parte expressiva dos ouvintes, a começar pelo governador do estado da Guanabara, Negrão de Lima, que cita os versos de Gil em entrevista (NEGRÃO..., 1969, p. 5). No ano do lançamento, há também inúmeros anúncios publicitários que os replicam, destacando-se as agências de viagens e os cadernos de turismo (e.g. O RIO..., 1969, p. 1).

Gilberto Gil, anos mais tarde, refere-se à canção como um samba-exaltação:

[...] o *Samba do Avião* eu gravei [no álbum *Refavela*] porque gosto muito da música, acho um dos últimos grandes sambas exaltação da história da música brasileira: de lá pra cá não ouvi nada, talvez *Aquele abraço* seja um pouco um samba exaltação nesse sentido, mas não é um clássico (GIL, 1977 in BAIANA, 2007, p. 145).¹²⁰

Embora ele então não acreditasse que sua composição fosse um clássico do gênero, hoje não há dúvidas de que o “resultado pop da composição de Gil anunciava que a canção entraria para esse grande acervo popular de representações da cidade” (JULIÃO, 2016, p. 331). A canção ganhou incontáveis versões nas cinco décadas que a

¹¹⁸ Nesse texto, Sérgio Cabral escreve que: “[...] quando se faz campanha contra um determinado tipo de música como samba, que vem das classes populares, está-se praticando uma forma torpe de fascismo porque aí entra um problema de classe: quem faz samba, geralmente, é o pessoal dos subúrbios e das favelas e quem esculhamba o samba são as pessoas mais bem postas na vida” (CABRAL, 1969, p. 17). Para Cabral, quem critica o samba está promovendo uma forma de fascismo, pois o samba é genuinamente popular. Será interessante observar, no texto de Gil (1970) que comentaremos na última seção deste capítulo, uma visão diferente: o cancionista interpretará como fascismo cultural a imposição implícita de que o negro faça samba, e não outros estilos musicais.

¹¹⁹ A equivalência de carioca e brasileiro em música popular foi sistemática a partir da criação da Rádio Nacional em 1936 (cf. SANDRONI, 2012; LEITE, 2016).

¹²⁰ Tom Jobim considerou o samba de Gil “[...] indispensável. Diz uma série de coisas que nunca foram ditas antes. ‘O Rio de Janeiro, fevereiro e março’ diz mais do que qualquer poesia” (in FRANCIS et al., 1969, p. 13).

separam de nós: no site de Gil, constam 133 gravações, do próprio compositor e de outros artistas (MÚSICAS, 2020, s. p.). Ela foi o tema do Réveillon de 2017 na cidade do Rio, cantada cinco vezes em uma só noite por Anitta, Frejat, Ana Petkovic, Belo e Cidade Negra. E seus versos foram grafitados na homenagem que o ex-ministro da cultura recebeu também em 2017 em um painel na Cinelândia, centro do Rio¹²¹. Assim, se é verdade que “Aquele abraço” se tornou o hino da partida de Gil e Caetano para o exílio e mesmo o hino de uma geração, conforme Cambraia Naves, de maneira simultânea, ela se incorporava ao rol de hinos cariocas e nacionais.

4.2 Alô, alô

Já notamos o carnaval carioca das letras: a Banda de Ipanema, bloco de carnaval da Zona Sul que teve entre seus criadores vários colaboradores do *Pasquim*; a Portela, escola de samba que nasceu em Oswaldo Cruz e também se liga a Madureira, na Zona Norte; citadas no *fade out*, Salgueiro e Mangueira, também na Zona Norte. Elementos do arranjo contribuem para a impressão carnavalesca, a exemplo do coro, da percussão e do apito. Esse último, presente nos desfiles das escolas de samba para manter a marcação e a marcha, é tocado várias vezes e, ao final do fonograma do LP, é chamado pelo vocalista, que poderia facilmente estar puxando um samba-enredo: “Macalé meu filho, vamo lá, aquele apito, aquele apito! Aquele apito, minha nega, vamo lá!”. A ênfase desse chamado também se confirma no eco com o bordão “aquele abraço”.

É menos evidente para nós hoje que Chacrinha também completava o cenário carnavalesco. Antes de ser apresentador de TV, ele compôs diversas marchinhas de sucesso e comandou um programa de rádio de carnaval, o Rei Momo na Chacrinha. Sendo ele o único agente individual do carnaval de “Aquele abraço”, espanta que seja secundário na maior parte das leituras que a canção recebeu, pois os estudos se concentraram na exaltação ao Rio de Janeiro, chegando às vezes a aventar que o abraço seria o da estátua do Cristo Redentor (cf. MARIZ, 1977; GÓES, 1982; LOPES, J., 2012; ALMEIDA JR, 2015).

¹²¹ No *Globo*, lemos que “O mural tem duas faces: de um lado, o retrato de Gil em um fundo inspirado na capa do seu LP de 1968; do outro, há quatro personagens mencionados na canção (Chacrinha, ‘a moça da favela’, ‘todo mundo da Portela’, simbolizada por Tia Surica, e a ‘torcida do Flamengo’, simbolizada por Zico)” (LIMA, 2017, s. p.).

Luiz Tatit, de outro modo, consagrou a última parte de seu artigo ao Velho Palhaço. Vimos que, para o semiótico, enquanto o Rio era o espaço, Chacrinha era seu personagem-símbolo (2001, p. 131-132). Caberia uma ressalva ao argumento, já que uma cidade pode bem ganhar contornos de personagem, ainda mais no quadro montado por Gilberto Gil. Mas o linguista calibrou o foco da análise ao evidenciar que o paralelismo construído entre a antiga capital e o apresentador os transformava em dois centros gravitacionais. Assim considerada, a figura de Chacrinha ganha a importância que merece, deixando de ser um adendo a orbitar ao redor do Rio.

Mais que protagonista, Chacrinha oferece chaves para a resolução da dúvida: como pode uma canção tão alegre aludir a uma despedida tão dramática na vida de seu autor? Tatit, examinando esse dilema, concluiu que o aspecto disjuntivo estava presente na canção, não só na biografia, e enxerga, além disso, um ângulo conjuntivo na adoção dos bordões do comunicador em quase toda a letra. Com “Alô, alô” e “Terezinha”,

o enunciador imbuí-se também da desideologização típica da linguagem televisiva, ou seja, dirige-se a tudo e a todos sem qualquer restrição. Assim como manda um abraço à ‘torcida do Flamengo’ ou à ‘moça da favela’, manda outro ao ‘Realengo’ [...] e aos que o tenham esquecido. Em outras palavras, o centro enunciativo (*eu*) assume a dicção da sua principal figura discursiva (TATIT, 2001, p. 134).

Assim, a voz cancional não apenas saúda e exalta o ícone televisivo. Ao estruturar a canção ao molde dos seus refrões, ela assume eminentemente “o seu ponto de vista enunciativo – sua própria locução – e, nesse gesto, incorporando toda a ambiguidade que caracterizaria a expressão do ‘velho palhaço’” (2001, p. 133).

Essa indeterminação, acompanhando a formulação precisa de Tatit, se encontra disseminada na lógica do espetáculo, e não apenas na canção de Gil. Julião (2016) ademais nos lembra que a inclusão de bordões na linguagem tropicalista já havia sido feita por Caetano. Em “Alegria, alegria”, a frase repetida por Wilson Simonal e por Chacrinha está no título, embora não seja dita nas letras; e em “Superbacana”, escutamos o slogan do apresentador Flávio Cavalcanti. Mas as letras de Gil dão um passo adiante. Além de construir uma tematização completa do astro de TV e repercutir seus estribilhos, a entonação original de “Terezinha! Uh-uh!” se escuta ao final de “Aquele abraço” no *fade out* da versão do LP, que tem pouco mais de 5'20" (no CPS,

ele sim recorde de vendas¹²², a canção acaba antes, aos 4'34"). Às citações se somam os aspectos musicais, que introduzem uma sonoridade equivalente à brincadeira e resposta que Chacrinha fazia com seu auditório. Ele entoava “Terezinha...”, ao que a plateia respondia “Uh-uh”; de modo análogo, a canção incita que o ouvinte participe com “aquele abraço” a cada verso iniciado por “alô, alô”.¹²³

Parece ser inequívoca essa personificação, que não mais cita apresentadores televisivos de maneira cifrada, mas estrutura o seu samba a partir de suas vozes. A canção ventríloqua quase sai, agora, da pança de Chacrinha. Acostumada ao distanciamento tropicalista, a recepção ficou na dúvida quanto à adoção do ponto de vista enunciativo de Abelardo Barbosa pelo eu cancional. A alusão ao ícone de rádio e TV gerou interpretações divergentes, que poderiam ser resumidas assim: a efigie de Chacrinha é crítica ou elogiosa em “Aquele abraço”?

Maria Alice Barroso, então diretora da Discoteca Pública da Guanabara, assina um texto de setembro de 1969 em que os versos de “Aquele abraço” se prestam a epígrafe. No artigo, ela afirma que ninguém exemplificava melhor o mito da TV que Abelardo Barbosa (1917-1988):

[...] sem a buzina, as roupas extravagantes e as frases feitas [...] ele talvez chegasse a ser apenas um bom vendedor de geladeiras. Do tipo que, ao abirmos a portinhola de entrada, começa a falar e acaba nos vendendo o produto porque é o único meio de recuperarmos a paz (BARROSO, 1969, p. 2).

Barroso critica a linguagem televisiva brasileira em contraposição aos pressupostos da teoria da comunicação de Marshall McLuhan, então muito em voga no Brasil, e que ela julgava ingênuos. Sua proposição de ver o astro-apresentador sem seus instrumentos espetaculares (a buzina, as roupas extravagantes e as frases feitas),

¹²² Gil comenta em seu site e na reunião de canções do compositor feita por Carlos Rennó: “‘Aquele Abraço’ é uma das músicas minhas mais populares, a mais tocada e o segundo mais vendido dos meus discos (compactos). Uma das três gravações minhas que ficaram em primeiro lugar nas paradas de sucesso durante maior tempo (dois meses; eu já estava na Europa). As outras são ‘Xodó’ (três meses, em 73), da autoria do Dominguinhas e Anastácia, e ‘Não Chore Mais’ (cinco, em 78), versão que fiz para uma música cantada pelo Bob Marley. Foram as três mais vendidas também” (GIL, 2003, p. 121).

¹²³ Na gravação de Tim Maia para o *Songbook* de Chediak, em 1993, a estrutura de pergunta e resposta se mantém nos versos: “Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço/ A Bahia já me deu régua e compasso”. Se considerarmos esses versos dodecassílabos, as primeiras sete sílabas poéticas são cantadas por Tim Maia e as cinco últimas, pelo coro, assim como em todos os outros versos. Essa alteração muda o sentido da versão original. Nos fonogramas de 1969, cantados somente por Gil, sem nenhum comentário do coro, esses versos reforçam a dimensão interior e autônoma do eu cancional que Luiz Tatit identificou.

recusando-se a distinguir neles o trabalho exitoso de um ícone da indústria cultural, evidencia sua interpretação da canção de Gil como uma crítica.¹²⁴

O fato de o próprio Abelardo Barbosa ter se posicionado publicamente mostra a que ponto essa versão circulava. Ao *Pasquim*, ele afiançou que tinha gostado da canção e não acreditava que ela fosse uma afronta, a despeito da opinião de algumas pessoas “frustradas, invejosas”: “Ora, se o Gilberto Gil tivesse sido contra mim, ele foi burro porque botou lá ‘Chacrinha comandando a massa, Teresinha’, etc. [...] eu sou um velho palhaço mesmo. [...] Eu sou barrigudo mesmo. Ele não foi contra mim, não. Ele é meu amigo” (in CASTRO et al., 1969, p. 12). A citação de seu bordão não passa despercebida por Chacrinha, que vê nela um aceno amigável.

Como indicava o artigo de Barroso, essa discussão não se restringia ao caso “Aquele abraço”, mas se filiava a um debate público abrangente na sociedade sobre os rumos da tenra televisão brasileira e da cultura de massas. Nesse sentido, é oportuna a referência a uma crônica de Nelson Rodrigues de 1971, intitulada “Aristóteles adoraria Chacrinha”. O escritor se irrita com o costume de as elites brasileiras reclamarem do baixíssimo nível da programação televisiva, e imagina a resposta de uma personificada TV: “O nosso nível é baixo. E o de vocês?” (1996, p. 232). Rapinando risinhos do óbvio, o cronista lembra que a audiência de nossa televisão não era esquimó, congoleza, chinesa ou patagonense, mas brasileira. Ninguém jamais confessava assistir à TV, todos agiam como se escutassem somente a Rádio MEC, que no entanto poderia iniciar sua programação diária com a seguinte saudação: “‘Bom dia, deserto do Saara. Bom dia, ilha da Sibéria, que nem micróbios tem’. Porque nem os micróbios ligam para o Ministério da Educação” (ibid., p. 233).

A divertida crônica tinha sido motivada por um pronunciamento do ministro das comunicações, a quem Nelson Rodrigues aconselhava com sua peculiar lógica: “Em vez de fazer severas restrições à TV, sua excelência devia endereçá-las ao povo. E, então, chegaríamos a essa contingência realmente constrangedora: – substituir um povo por outro povo” (ibid., p. 234). Chegando então à defesa de Chacrinha, que também tinha sido alfinetado no discurso do ministro, Nelson evidencia sua vocação circense, tão marcante em “Aquele abraço”:

¹²⁴ A comparação de Chacrinha a um inoportuno vendedor de geladeiras me remete a uma foto que Dunn (2009, p. 131) apresenta com o título “Arte e comércio”. Nesse retrato de 1968, registrado por J. Ferreira da Silva, Caetano Veloso está vestido com terno listrado, gravata e flor na lapela; olha para a câmera, com a expressão de quem fala algo; e aponta para um fogão de brinquedo que ele mesmo segura.

O fenômeno Chacrinha não tem nada de especial, nada de aberrante. Em todos os tempos, desde os gregos e antes dos gregos, os chacrinhas sempre existiram. Daqui a duzentos, quinhentos ou mil anos, teremos outros chacrinhas, com a mesma e generosa abundância de audiência. Algum jornal se lembrou, algum dia, de fazer uma campanha contra o *clown*, contra os palhaços? [...] Vamos ter a decência de admitir que, no seu *métier*, é um gênio. [...] Os nossos intelectuais fingem desprezá-lo. Mas se algum dia a média humana alcançar o nível de Aristóteles, Shakespeare, Goethe, vocês estejam certos de que Chacrinha ganhará mais do que hoje ganha. Ou vocês pensam que Aristóteles, Shakespeare, Goethe não sabem rir? [...] Aristóteles havia de achar uma graça infinita no nosso Abelardo Barbosa. Claro, porque ele não precisa fingir inteligência (RODRIGUES, 1996, p. 235).

Nelson Rodrigues, aliás como Torquato Neto (1982, p. 310), acreditava no gênio de Chacrinha. Esse trecho de sua crônica nos dá a oportunidade de evocar o nome alternativo do disco tropicalista e de sua terceira faixa, *Panis et circencis*. A corruptela de *panem et circenses* revertia o desdém do poeta clássico Juvenal reservado aos “romanos decadentes que pediam, no Fórum, só pão e entretenimento barato. A intenção aqui [...] é de ‘épater les bourgeois’, chocar de modo deliberado” (BÉHAGUE, 1973, p. 217, tradução nossa; cf. também DUNN, 2009, p. 116).

Comparado a “uma experiência dadá de massas” (VELOSO, 2017, p. 184), o programa de Chacrinha foi um verdadeiro paradigma para Caetano na fase tropicalista, ao lado de Beatles, Roberto Carlos e Glauber Rocha.¹²⁵ E Gil sugeriu recentemente que o vínculo entre o tropicalismo e o apresentador não se limitou à influência do último sobre o primeiro. Na série *Uma vez uma canção*, exibida pela TV Cultura, Gil (2006) diz a Carlos Rennó que Chacrinha assumiu definitivamente a “instituição palhaço” *depois* da sua composição.

Em seu ensaio sobre a construção do superastro Caetano, Silviano Santiago comparou a afinidade dos tropicalistas com Chacrinha à relação dos literatos da *Revista de Antropofagia* com o palhaço Piolin (1897-1973, também chamado Abelardo). Essas aproximações indicariam uma indiferença dos tropicalistas e dos antropófagos pela “cultura sofisticada dos centros urbanos” (1973, p. 51), em seu ímpeto de dessacralizar a chamada alta cultura, a partir do interesse pelo humilde e marginalizado, ainda nos

¹²⁵ Embora haja mais correlações possíveis entre Veloso e Chacrinha, fiquemos com esta última curiosa formulação, na qual o narrador de *Verdade Tropical* articula em frases coordenadas as seguintes informações biográficas: “Fiz aparições espalhafatosas no programa do Chacrinha cantando ‘Tropicália’ e ‘Superbacana’, além de ‘Alegria, alegria’, mudei-me definitivamente para São Paulo, e me casei com Dedé” (2017, p. 209).

termos do crítico e escritor mineiro. Ao mesmo tempo, Silviano julga dúbia a representação de Chacrinha em “Aquele abraço”, e acredita que Caetano tinha se aproximado do personagem “sem no entanto idealizar a imagem do homem da buzina, tomando-a antes em toda sua ambiguidade promocional” (ibid., p. 52).

Essa conclusão da dubiedade do personagem-Chacrinha encontra ressonâncias em aspectos formais de nossa canção, a começar pela escolha do samba de breque. Podemos definir o gênero aperfeiçoado a partir da década de 1930 por seus aspectos formais musicais, mas outro jeito de caracterizá-lo diz respeito aos seus temas tipicamente satíricos ou ainda autocríticos (TINHORÃO, [1974], p. 170). Isso porque se possibilita ao/à cantor/a “aproveitar a pausa do breque para improvisar frases engraçadas”, conforme reparou José Ramos Tinhorão (ibid., p. 168) sobre a veia cômica do sambista de breque Moreira da Silva. Portanto, quando em “Aquele abraço” assimilam-se os breques, estes podem acionar no ouvinte a sensação de chacota, tanto daquela identidade nacional intacta em primeiro plano, quanto do Velho Palhaço. A confirmar essa direção, o coro vaia Chacrinha na segunda vez em que Gil o saúda – reproduzindo, mais uma vez, o ambiente de auditório de TV.

Como se sabe, o programa de Chacrinha na televisão tinha sido palco para o momento tropicalista. Mais do que isso, a sua figura foi visitada e experimentada como máscara por quase toda a geração que hoje associamos à tropicália. José Celso Martinez Corrêa creditava a Oswald de Andrade, a Nelson Rodrigues e a Chacrinha o surrealismo brasileiro, expressado na possibilidade teatral do mau gosto, e assim explicava, em 1967, a montagem da peça oswaldiana: “*O rei da vela* acabou virando manifesto para comunicarmos no Oficina, através do teatro e do antiteatro, a chacriníssima realidade nacional” (1998, p. 86). Para a construção de Abelardo I, nada melhor que outro Abelardo, pois Renato Borghi também sempre afirmou que sua “musa foi Chacrinha, símbolo máximo da breguice brasileira” (in SEIXAS, 2008, p. 128).

Antes do Oficina, em abril de 1966, Rubens Gerchman incluiu um desenho de Chacrinha em sua participação no dito primeiro *happening* brasileiro, realizado por ele, Antonio Dias, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy na Galeria G-4 em Copacabana. Os jornais dão destaque à sua intervenção, chamada *Mala do homem subnutrido*, e registram uma performance que poderia bem ter sido quadro do programa *Divino*, *maravilhoso*:

O primeiro quadro do *happening* foi apresentado por Rubens Gerchman que utilizou uma mala de viagem comum, alguns cartazes,

uma fotografia colorida de moça nua, uma réstia de cebolas, desenho do Sr. Abelardo Barbosa, o Chacrinha, um manequim de alfaiate, com um coração de veludo vermelho, e o sexo masculino a descoberto, além de um quilo de feijão, que foi atirado na cabeça dos presentes (HAPPENING, 1966, p. 12).

Chama atenção, ao fim desse relato, o feijão atirado contra as pessoas por Antonio Dias, enquanto Rubens Gerchman pegava objetos e cartazes de sua mala e os fixava numa parede escura. Neles se lia: “O Homem é o que come. Como é o homem? O homem é o que come. O homem é um animal racional. Como é um animal?” (ibid.). A sequência de gestos da *Mala do homem subnutrido*, que citava Chacrinha em ilustração, traz à lembrança o seu costume de lançar bacalhaus contra a plateia. O apresentador arremessava o artigo de luxo contra o público depois de humilhá-lo, perguntando cínico: “Vocês querem bacalhau?”. Ao contrário do peixe, o feijão é uma das bases da cultura alimentar brasileira, e às vezes a maior fonte de proteína no prato do pobre. Ao trocar um pelo outro, o artista visual parodiava a pergunta de Chacrinha, associando-a à violência da subnutrição, como que a evidenciar aquilo que deveria ser o mínimo, mas que é sadicamente retirado da força de trabalho: “Vocês querem feijão?”.

O escritor José Agrippino de Paula valorizava essa atitude imoral do ícone televisivo, considerando-a a única manifestação de violência dos brasileiros, a crua e impiedosa exposição da miséria nacional:

Cassius Clay não adormece os negros: ao contrário, excita, prepara e exalta o *poder negro*. A miséria exposta por Chacrinha diante das câmaras de televisão, sem a piedade cristã, sem os *slogans* da esquerda festiva, sem a tristeza brasileira, só pode ser positiva (PAULA, 1967, p. 5).

A percepção de uma profunda verdade dessa linguagem violenta no país da cordialidade se reafirmaria no programa tropicalista que nunca foi ao ar, *Vida, paixão e banana do tropicalismo*. Nesse roteiro a que temos acesso pela publicação de *Últimos dias de paupéria*, havia uma fala prevista para o apresentador de origem pernambucana: a rubrica indica que a câmera deveria exibi-lo cortando a fita sobre o pano que encobria o grande monumento de isopor no palco. Na sequência, o personagem-Chacrinha diria:

Alô, alô Dona América, a senhora está com medo ou está com Pedro? Uma vez começada a luta tropicalista é indispensável ser muito quente e pra frente, bater onde mais doer. Sempre contragolpeando, seu Fernando, sempre respondendo a cada agressão, seu João, com uma forte pressão deste auditório e de todos os auditórios. É a forma de triunfar neste programa, seu Pindorama (NETO, 1982, p. 299).

À semelhança das versões do Oficina, de Gerchman e Agrippino, o Chacrinha de Torquato e Capinan rimava violência e audiência, convocando essa última a bater onde mais dói, intimando-a a sair de sua passividade e a responder às agressões “deste auditório e de todos os auditórios”. A figura de Chacrinha nesse roteiro é emblemática, quando absorvida em meio a uma profusão de outros elementos ditos de cultura de massas em um “ritual de purificação”¹²⁶; quando se dá a ele o papel de inaugurar o monumento, ressignificando até o sujeito cancional de “Tropicália”; quando provoca Chacrinha com uma pergunta bem ao seu gosto: “Alô, alô, Chacrinha, o tropicalismo já ia quando você vinha?” (NETO; CAPINAN, 1982, p. 298).

Emprestando a interpretação de João Camillo Penna sobre o sacrifício tropicalista, podemos dizer que, nesse ritual de purificação a que Chacrinha é submetido por Torquato, Capinan, Borghi, Agrippino e Gerchman, o que está em jogo é,

sem tirar nem pôr, [...] o dispositivo teatral da *catarse* [...]. O termo aparece na *Poética* e na *Política* de Aristóteles. Imagina-se que Aristóteles, filho de médico, teria ouvido o termo em casa. Trata-se precisamente do projeto de cura do corpo político da cidade pela tragédia; cura esta, purgação ou purificação, produzida pela encenação dramática que se faz pela reprodução encenada das mazelas sociais (2017, p. 99).

Páginas atrás comparamos a impressão de Nelson Rodrigues e de Torquato Neto sobre a genialidade de Chacrinha, mas essa ressonância não é completa. Pela perspectiva de Nelson Rodrigues, Aristóteles acharia uma graça infinita em Chacrinha, enquanto os artistas da tropicália admiram sua *persona* também pela dimensão trágica que essa figura concentrava, numa alegoria de Brasil. Nessas diversas interpretações e apropriações que pudemos destacar, não se tratava da eleição dos personagens menores e imperfeitos da comédia aristotélica, e sim da *catarse* grotesca ensejada pelo Velho Palhaço.

Para encerrar a polêmica, Gilberto Gil se pronunciou categórico em 1969: “[...] todo mundo sabe que eu, Caetano e o pessoal todo que fez o tropicalismo, admiramos o Chacrinha. Mas eu já não me preocupo mais com o que o público vai achar ou o que o próprio Chacrinha vai achar” (in LARA, 1969, p. 2). Na carta à imprensa escrita em

¹²⁶ “A estrutura desse programa se assemelha a um ritual de purificação e modificação. E utiliza, para isso, as formas mais fortes de comunicação de massa, tais como: missa, carnaval, dramalhão, candomblé, teatro, cinema, sessão espírita, poesia popular, Chacrinha, inauguração, discurso, demagogia, sermão, orações, ufanismo, revolução, transplante, saudosismo, regionalismo, bossa, americanismo, turismo, getulismo, construção e destruição tipo Judas em sábado de aleluia” (NETO; CAPINAN, 1982, p. 297).

1970 (que comentaremos na próxima seção), o cancionista diria que o programa do Chacrinha é “o mais lindo que alguém jamais pôde encontrar em qualquer televisão do mundo” (GIL, 1970, p. 6).

Entre explicitar a violência da personagem e transformá-la em símbolo, “Aquele abraço” penderia para qual resultado, afinal? A canção se deixa apreender por ambas as perspectivas, no gesto tipicamente ambivalente e tropicalista, absorvendo o seu quinhão da linguagem sem destinatários da TV. Mas na direção desses testemunhos de Gil, e em contraste com os efeitos catárticos mais esgarçados de Chacrinha para a tropicália, acredito que resta o resultado, sim, de alguma idealização do homem da buzina.

Antes de concluirmos nossas considerações sobre a imagem televisiva nessa obra, precisamos observar que o intertexto com a então jovem indústria cultural brasileira não se encerrava nas referências explícitas. Tanto quanto se pode dizer que o chamado a “Terezinha” tinha um autor, a saudação “Alô, Realengo, aquele abraço!” também tinha: era bordão do comediante e apresentador Lilico (Olivio Henrique da Silva Fortes, 1937-1998)¹²⁷. Mas, ao contrário de Chacrinha, que apreciou o samba de Gil, logo circulou o boato de que Lilico não teria gostado da apropriação que fez tanto sucesso no rádio: “Parece até que estava exigindo parceria na música”, disse Gil na época (in LARA, 1969, p. 2).¹²⁸

Em 1970, Lilico lançaria pela gravadora Equipe o LP *Eu ‘show’ o invocado*, que se abre com um número de piadas. No lado B, o humorista apresenta uma série de canções, começando por “É bonito isso?” – mais um de seus bordões. O pastiche canhestro que faz de Gil tem as seguintes letras nessa versão (pois há outras):

Este samba vai pra todos disk-jockeys brasileiros, pra Paulinho Celestino, pras crianças que estudam, pro Rei Pelé e pra Gilberto Gil. Olha o breque!// O Rio de Janeiro continua lindo, você disse/ [Coro] Lindo?! É!/ O Rio de Janeiro continua sendo, você disse/ [Coro] Lindo?! Sim!/ Nesse disse-me-disse, verdade você não disse// Chacrinha tem talento nunca foi palhaço/ Você pegou aquele meu abraço/ Se a Bahia já lhe deu régua e compasso/ Realengo também deu tudo que eu faço// Eu com você nunca tive compromisso/ E a meu povo eu pergunto se é bonito isso// Alô, Torcida do Flamengo/ [Coro] É bonito isso?! Alô, moçada da Mangueira!/ [Coro] É bonito isso? [...] Foi em janeiro, fevereiro ou março/ que eu lancei lá na TV aquele meu

¹²⁷ O comediante e apresentador muda em 1969 para a TV Globo, e o programa *Alô Brasil* é renomeado em sua homenagem, talvez aproveitando o sucesso da canção, para *Alô Brasil, Aquele Abraço*.

¹²⁸ O programa de TV em que Lilico fazia o personagem O Invocado, conta Gil em sua entrevista ao *Pasquim*, era bastante assistido na suburbana Zona Norte, mas não na elitizada Zona Sul do Rio. O compositor baiano não conhecia o show: eram os sargentos do quartel onde foi preso – situado justamente na Zona Norte – que se cumprimentavam dessa forma (GIL, 2003, p. 120).

abraço/ Não é dinheiro, que eu não ligo isso/ Eu só pergunto às crianças se é bonito isso [...]/ Você me tirou do teu compasso/ A Bahia é testemunha que é meu aquele abraço/ Não quero briga, que eu, eu não sou disso/ Eu só pergunto aos baianos/ Se é bonito isso (LILICO, 1970, transcrição nossa).

Se a voz de “Aquele abraço” mantém uma relação cordial com um “você” que o oblitera, a cobrança da autoria da expressão na canção de Lilico explicita sua indignação do começo ao fim, dispensando qualquer traço amistoso. Sua desaprovação é muito evidente na entonação de Lilico, nas perguntas e desafrontas que faz a Gilberto Gil e nos comentários impudentes do coro. Nesse completo revide, Lilico inclusive dedica a canção “a todos os disk-jockeys do Brasil”, de forma que não só Chacrinha, mas também ele próprio se encontra em sua dedicatória. “Disk-jockey” também remete, em uma coincidência repulsiva, à razão pela qual Gil e Caetano foram presos, supostamente denunciados por Randal Juliano...

Logo se vê que as controvérsias sobre “Aquele abraço” foram muitas. Gilberto Gil, da Europa, resolvia o aborrecimento de Lilico em outubro de 1969 dizendo que a frase não era de nenhum dos dois, e sim uma saudação disseminada no cotidiano carioca (embora tenha depois admitido que conheceu a expressão no quartel e a achava pouco coloquial)¹²⁹. Para retomar mais uma vez a abordagem de Tatit, que observou o discurso sem destinatário da televisão na adoção dos bordões de Chacrinha pelo eu cancional, a linguagem que pretendia falar a todos sem restrição era finalmente atribuída a todos também.

As camadas de apropriação tomam novos contornos, porém, quando se descobre que a Petróleo Brasileiro S.A., a Petrobras, fazia uma campanha publicitária, naquele mesmo mês de outubro em que Gil dava a entrevista a Odete Lara, tomando carona no sucesso da canção:

Alô pessoal das Fábricas de Asfalto, Borracha Sintética e Fertilizantes! Alô pessoal dos oleodutos e terminais marítimos! Alô homens do petróleo dos campos produtores da Bahia, Sergipe, Alagoas e Oceano Atlântico! Alô Povo Brasileiro, dono da maior

¹²⁹ Anos depois, em entrevista a Carlos Rennó, o artista afirmaria que no quartel: “[...] ouvia aquela coisa, ‘aquele abraço’... ‘aquele abraço’... aquela expressão. Às vezes chegavam na porta da cela, também: ‘oi, Gil, aquele abraço!’”. Então, eu dizia: gozado, né, de onde é que veio isso? Achava inusitado, não era uma expressão propriamente coloquial, assim, no sentido das expressões populares brasileiras. ‘Aquele abraço?’ [...] Havia uma novidade. De onde é? Por que é, ‘aquele?’ Eu pensava e não sabia o que era” (UMA, 2006, minha transcrição). Gil explica nessa ocasião que não sabia se Lilico de fato chegou a falar em direitos autorais, pois tratava-se de um boato, e acrescentou que a questão nunca foi judicializada.

empresa da América do Sul! *AQUELE ABRAÇO!* (AQUELE..., 1969, p. 5).

Conforme a síntese de Ramon Casas Vilarino, “Num momento em que o Estado e as multinacionais são os maiores investidores em publicidade, ironicamente o mesmo Estado que prende e depois expulsa do país, utiliza o trabalho de uma *persona non grata* para promover sua principal empresa” (1999, p. 97). E o autor vai além: “A lógica do mercado esvaziava, assim, qualquer intenção de politização na música” (ibid.). O acontecimento lembra o estudo de Renato Ortiz (1987), que evidenciou a configuração aparentemente paradoxal do Estado planejador e financiador de uma indústria cultural em ascensão vertiginosa, ao mesmo tempo que coibidor de parte expressiva dessa produção. No mesmo sentido, para Ruben George Oliven, o papel do Estado ditatorial com relação à cultura é complexo, pois “ele não é apenas o agente de repressão e de censura, mas também o incentivador da produção cultural e, acima de tudo, o criador de uma imagem integrada do Brasil que tenta se apropriar do monopólio da memória nacional” (2010, p. 89).

O uso da indústria fonográfica e cultural pela propaganda estatal não era novidade no Brasil. Ao introduzir seu artigo sobre “Aquele abraço”, o músico Jeffrey Manoel Pijpers descreveu o cenário político e cultural em que o tropicalismo surgiu, mencionando os usos da cultura pela ditadura:

As autoridades governamentais, depois do golpe militar de 1964, promoveram expressões culturais que enfatizaram a modernidade do Brasil e sua inserção na economia global, usando veículos de cultura de massa para espalhar uma imagem de uma identidade brasileira harmoniosa e moderna. Essa identidade se relacionava intimamente com a exaltação do carnaval da forma como tinha sido inventada na Era Vargas e como ainda a conhecemos (2016, p. 311, tradução nossa).

Esse quadro, segundo Pijpers (ibid.), teria sido suspenso pelo tropicalismo, que resistiu “a essa perspectiva limitada da cultura brasileira” e atrelou as fontes de inspiração tradicional local às influências estrangeiras, “que também eram parte da realidade diária”. Essa perspectiva corrente sobre os sentidos gerais do tropicalismo se confirma sem dificuldade. Uma similar dissociação dos elementos da identidade nacional se verifica em outras faixas do mesmo LP *Gilberto Gil* (1969), como no “Objeto semi-identificado”, em cujo arranjo Duprat inscreveu vozes em rotações alteradas que criam um enorme estranhamento. Quando tocados na rotação original pela musicista Regiane Gaúna, os sons perturbadores se revelaram a perfeita antífrase da voz

oficial da repressão: “‘Esta emissora saúda os que fazem o Brasil progredir’; ‘A ordem do Brasil é o progresso’, e ‘Marche conosco’” (GAÚNA, 2002, p. 144). Nesse exemplo, o fonograma de Gil inverte, literalmente, os autoritários slogans nacionais.

Devido às prisões e aos exílios de Gil e Caetano, é comum que as análises das canções desse período reforcem apenas esse posicionamento de ruptura dos artistas que se viram obrigados a abandonar sua vida no Brasil. Tais comentários convêm à contenção de outra tendência da memória coletiva de lembrar um aspecto exclusivamente festivo do acontecimento tropicalista. Ressaltar essa tensão que os cancionistas aqui estudados estabeleceram com símbolos nacionais – à esquerda e à direita – continua sendo imprescindível.

Contudo, por bela que seja sua purgação, o samba que analisamos dificilmente pode ser visto como uma suspensão de símbolos nacionais mobilizados pela ditadura militar. “Aquele abraço” institui uma situação diversa, se não para todos os tropicalistas, ao menos para Gil. A aceitação ampla desse *single* por todas as camadas sociais marca um novo momento, quando algo ainda mais inédito (e perverso) se passou: seu uso por uma empresa do governo autoritário.

Uma discussão, então, sobre o período às vezes chamado de “pós-tropicalismo” pode partir do impasse representado pela canção “Aquele abraço”. Ao figurar um dos maiores ícones da televisão brasileira; incorporar o samba de breque ao universo tropicalista; apropriar-se de expressões televisivas populares e ser apropriada, em seguida, por um órgão do governo; fazer muito sucesso no Brasil, mas no começo do exílio de Gil, “Aquele abraço” é ainda tropicalista ou inaugura uma nova etapa em sua carreira, nas palavras do jornalista com que abrimos este capítulo?

Os acenos à cultura de massas dos bordões de Chacrinha e Lilico representam uma continuidade notável com a metalinguagem televisiva que associamos ao tropicalismo. O arranjo é igualmente significativo, com os apitos de Macalé e o coro vaiando e aplaudindo, à maneira da plateia de TV.

Por outro lado, as letras cantadas no samba efusivo do Rio de Janeiro devem ser contrastadas à bem estudada alegoria tropicalista. Desde meados da década de 1970, a bibliografia refuta a compreensão de Roberto Schwarz sobre símbolo e alegoria em “Cultura e política, 1964-1969”, argumentando que ela se afina a esses conceitos na obra de Georg Lukács – e não de Walter Benjamin, como afirmou Schwarz em seu ensaio. Gilberto Vasconcellos (1977), Celso Favaretto (2007), Heloísa Buarque de Hollanda (1981), Evelina Hoisel (1994), Christopher Dunn (2009), João Camillo Penna

(2017) e Pedro Duarte (2018b) são alguns dos principais intérpretes que leram a alegoria tropicalista pela chave benjaminiana. A interpretação de Walter Benjamin sobre essa figura no drama barroco a opôs à noção romântica de símbolo, já que, para Benjamin, a primeira prezava por imagens estilhaçadas, que se pareciam a ruínas, e o segundo, por construções estanques da totalidade. Nas palavras de Pedro Duarte, no tropicalismo “Não se procura a perfeição que totalizaria a forma da canção e nem a imagem do país. Pelo contrário, encontra-se a força do estilhaço, dos fragmentos sem uma síntese” (2018b, p. 7).

Se uma dimensão alegórica de “Aquele abraço” pode ser encontrada, como efetivamente fizemos em nossa interpretação da impossibilidade do revide do esquecimento, é também verdade que a canção não resiste às provas do símbolo. Em certo sentido, o triunfo simbólico de “Aquele abraço” se atesta na própria reiteração, pela recepção, da sua condição de *hino*, seja de uma geração, seja da despedida dos baianos, seja da cidade do Rio de Janeiro.

Depois do fomento de diversos governos a produtos fonográficos do samba e da bossa nova como verdadeiros símbolos de uma suposta identidade nacional moderna, mestiça e pacífica, agora era a vez de uma composição dos tropicalistas ser submetida a exaltar “o progresso industrial da nação” (DUNN, 2009, p. 183), a despeito da sua vontade e justo no período marcado pela interrupção do movimento – não só suspenso pelos músicos, que haviam decretado a morte do tropicalismo, mas também pelo Estado brasileiro, que o enterrou de vez. Embora isso não constitua raridade para o campo da canção popular-comercial no país, trata-se de uma amarga virada para a estética tropicalista.¹³⁰

As polêmicas e contradições que encontramos desde o lançamento do fonograma conheceram seu ápice na sequência de eventos motivada pela premiação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) à produção musical de Gilberto Gil no ano de 1969. Não encontrei registros, até agora, de manifestações de Gil a respeito da campanha publicitária da Petrobras, mas sua carta de recusa ao Golfinho de Ouro do MIS sintetiza sua reação aos entendimentos institucionais formados àquela altura sobre seu cancionero e a música negra em geral no Brasil.

¹³⁰ A lamentável incorporação da canção de Gil pelo autoritarismo brasileiro infelizmente não se encerrou aí. Em abril de 2020, Jair Bolsonaro, após reagir com “E daí?” ao fato de que o Brasil ultrapassava a China em números de mortes por Covid-19, concluiu sua fala cruel com: “Meu Brasil, aquele abraço” (in SOARES, 2020, s. p.).

4.3 Samba no escuro

Caetano Veloso citou as letras de Gil na coluna que publicava do exílio no *Pasquim*. Diferentemente do uso genérico da expressão por toda parte, seu emprego cáustico não equivale a mera saudação: “[...] eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha me querido aniquilar porque o conseguiu. Gilberto Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço para essas caras. Não muito merecido porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar” (1969, p. 3).

A escrita de Caetano já corrigia a recepção conciliadora da obra de Gil, vinculando-a ao aniquilamento que os dois sofreram pelo Estado. Nesse texto não encontraremos o sentido estoico do verso “pra você que me esqueceu, aquele abraço”¹³¹. Guilherme Wisnik (2022, p. 30) explica que o cancionista ainda concluiu sua crônica com uma menção velada a Carlos Marighella, assassinado naquela semana: “Mas virão outros. Nós estamos mortos.// Ele está mais vivo que nós” (VELOSO, 1969, p. 3). Aqui prevalece a ideia, ausente em “Aquele abraço”, de que haverá uma reparação futura, de que virão outros para vingar o abatimento daqueles tempos. Semanas depois, outra crônica explicaria a anterior:

Quando eu me congratulei com aqueles que me fizeram sofrer, eu estava querendo dizer que, dando motivo para crescer uma compaixão unânime por mim, que vira prêmios e homenagens e capas de revistas muito significativas, eles conseguiram realmente aniquilar o que poderia restar de vida no nosso trabalho (VELOSO, 1970c, p. 11).

Nesse texto, Caetano fala por Gil algumas vezes. Em uma enumeração melancólica, ele escreveu em sua crônica um recado do amigo: “[...] frio é chato, Paul McCartney assegura que está vivo, *Gil manda dizer que recusa o Golfinho da Imagem e do Som*, Londres é bom, fiz umas músicas bonitas que estão agradando aqui, acho que nunca vou aprender a falar inglês, mas não faz mal, etc.” (ibid., p. 10, grifo meu).

Caetano então instaurava o desconcerto em torno do prêmio Golfinho de Ouro dedicado a Gilberto Gil pelo MIS. A resposta do compositor foi em princípio mediada pela citada crônica; em seguida, por Torquato Neto, que chegou a ser noticiado como quem receberia o prêmio; por Nelson Motta, que teria mencionado a negativa de Gil na

¹³¹ Estoicismo de que Gil daria nova prova de volta ao Brasil, em “Back in Bahia”: “Ilha do Norte/ onde não sei se por sorte ou castigo/ dei de parar/ por algum tempo/ que afinal passou depressa, como tudo tem de passar” (1972).

televisão; e finalmente por Hélio Oiticica. Enquanto o vaivém entre recusar e aceitar era mantido pelos porta-vozes, o diretor do museu, Ricardo Cravo Albin, procurava falar com Gil diretamente.

Em várias ocasiões, membros do Conselho de Música do museu se manifestaram na imprensa. Alguns duvidaram da recusa, outros a acataram de imediato, e houve quem demonstrasse irritação. Ricardo Cravo Albin se pronunciou diversas vezes, pedindo uma carta oficial de Gil para confirmar o boato e cogitando mesmo contatá-lo via Itamaraty (MIS..., 1970a, p. 13). Avulta o desajuste dessa tentativa de se comunicar com uma pessoa deportada pelo Exército e pelo Ministério da Justiça através de outra instituição governamental. Por fim, a carta veio, mas diretamente publicada no *Pasquim* que circulou de 19 a 25 de março de 1970, pegando alguns dos conselheiros de surpresa. O texto “Recuso + aceito = receita”, que pôs fim à discussão, se iniciava assim:

No papo eu me safo. Minto, reminto, remato, mato, morro, me entrego, me tomo todo e a bola sempre acaba no fundo das redes. Marco meu gol. Como Garrincha, sem saber como, guiado pelo fôlego, pelo sopro, pela grandeza escondida da inteligência pobre, magra, marginal – de um universo paralelo ao da cultura. No papo eu me safo. A fada é a fala. É como se não fosse minha. É santo baixado, xaxado. A gente tira de letra, de cor e salteado (GIL, 1970, p. 6).¹³²

A prosa poética frustra a expectativa de uma protocolar nota para a imprensa. A noção de marginalidade, que reuniria diferentes manifestações artísticas da década que começava, pode passar despercebida na comparação com Garrincha, mas prenuncia o tom da recusa de Gil. De partida, o aspecto marginal se veste de um elogio à oralidade, formando um belo ditado: a fala a gente tira de letra. Analisada por esse prisma, a preferência pela fala e por seus improvisos tem um sentido curioso, uma vez que toda a polêmica do Golfinho de Ouro se devia às tentativas frustradas de contato oficial do MIS e à sensação de boato não confirmado. Apesar de preferir o texto oral ao escrito, Gil se vê obrigado ao registro impresso:

¹³² Uma precisão deve ser feita a respeito das datas relacionadas ao Golfinho de Ouro e à carta de Gilberto Gil. O prêmio foi entregue para as outras categorias em uma cerimônia na Sala Cecília Meireles no dia 20 de janeiro de 1970 (AGENDA, 1970, p. 3), doze dias depois da publicação da crônica de Caetano em que Gil “mandava dizer” que recusava a homenagem. Seria estranho, portanto, que a carta de recusa de Gilberto Gil fosse publicada somente em agosto daquele ano, como registraram Antonio Risério na coletânea *Gilberto Gil: Expresso 2222* (1982, p. 46) e os comentadores que se basearam nesse livro. A hemeroteca do *Pasquim* na Biblioteca Nacional possibilita reparar o engano: é de agosto a edição especial que reuniu os melhores textos do primeiro biênio do semanário e que republicou tanto o texto de Gil, quanto o de Caetano. Mas a carta “Recuso + aceito = receita” foi publicada pela primeira vez no número que circulou de 19 a 25 de março de 1970. A polêmica acerca do prêmio aconteceu, portanto, entre meados de janeiro e final de março de 1970.

Escrever é diferente. A caneta na mão me dá outro babado. Responsabilidade. É como o fim de um circuito cuidadosamente montado, sofisticado, resultante de uma consciência poderosa, *central de energia* que guia as ideias para que elas se escrevam, sejam inscritas, registrem, invistam, capitalizem, reinem, escravizem, imperem. Escrever pra mim é como submeter minha cuca a uma disciplina militar. Eu detesto isso, é sem *swing*, o fim da picada. Detesto. Pois, um golfinho de mares cariocas resolve tirar o meu sossego ajudado pela ingenuidade ou pela burrice de meia dúzia de pessoas que de repente resolvem achar importante o fato de eu aceitar ou não um prêmio de me deram (GIL, 1970, p. 6, grifos no original).

Equivalem-se a submissão da cuca, o império da escrita e a disciplina militar, e faz-se um paralelo entre a escrita e a escravidão. A partir do raciocínio sobre a fada-fala, a essa altura da leitura nos perguntamos se a escravidão alude apenas ao “engessamento” das ideias. Escravo das palavras colocadas no papel? Não parece ser só esse o caso. A enumeração sugere uma gradação peculiar, pois anuncia um aspecto colonizador comum às homologias: “[...] se escrevam, sejam inscritas, registrem, invistam, capitalizem, reinem, escravizem, imperem”. A princípio sem ligação direta com a rejeição do prêmio, que adiante será explícita, essa primeira parte insinua uma crítica da cultura que se aprofundará na justificativa da recusa.

Ao contrário do que acreditavam os que tentavam convencê-lo a aceitar o prêmio, sua opinião era de que o museu não respeitava realmente seu trabalho. Irrompem adjetivos cáusticos para qualificar a instituição:

Embora muita gente possa mesmo respeitar o que fiz no Brasil (talvez até mesmo gente do museu), acho muito difícil que esse museu venha [a] premiar a quem claramente, sempre esteve contra a *paternalização cultural asfixiante, moralista, estúpida e reacionária* que ele faz com relação à música brasileira. Sempre estive contra toda forma de *fascismo cultural* de que o museu – à sua maneira – vem representando uma parcela do Brasil (ibid., grifos meus).

Não se presuma que todos os integrantes do Conselho de Música do MIS fossem conservadores ou folcloristas. O órgão que selecionava ao final do ano as melhores produções era composto por músicos e pesquisadores de diferentes formações e perspectivas, artísticas e políticas. Convém reconhecer que muitos eram “pessoas subversivas. [...] Aqui havia notoriamente políticos de esquerda”, conforme o testemunho de Hermínio Bello de Carvalho (DEPOIMENTO COLETIVO, 1995, transcrição nossa). Segundo o escritor e compositor, o MIS era “uma coisa incômoda para o governo”, de forma que este, poucos anos depois, acabaria por fechar os conselhos e demitir a diretora do museu, em decorrência de uma fala do conselheiro

José Ramos Tinhorão em uma de suas aulas. Desde sua criação em 1965, os conselhos das diversas artes responsáveis pelas nomeações do Golfinho de Ouro e do Estácio de Sá elegeram *personae non gratae* ao regime, como Chico Buarque e Oscar Niemeyer. Ao premiar um cancionista exilado, a instituição sem dúvida tomava uma posição de solidariedade, como sugeriu Cravo Albin já naquela época (in MIS..., 1970b).

Alguns artistas, entretanto, associavam o órgão ao Estado ditatorial, ainda que aquele respondesse à Guanabara, e não à Federação, e que o governador Negrão de Lima fosse do MDB – uma oposição sabidamente de fachada.¹³³ Por esse motivo, Chico Buarque também quis declinar do Golfinho em 1967. Foi Sérgio Cabral quem o dissuadiu, e Chico aceitou o prêmio para destinar a parte em dinheiro a Ismael Silva, conforme revelou décadas depois a ex-diretora do museu, Neuza Fernandes (DEPOIMENTO COLETIVO, 1995).

O paternalismo e o fascismo culturais de que falava Gil não se restringiam aos posicionamentos políticos dos conselheiros. Alguns deles tinham criticado ativamente o tropicalismo, como Juvenal Portella e José Ramos Tinhorão, e quase todos atuavam na divulgação do samba, na defesa de uma autêntica música popular nacional ou ainda na preservação da memória de determinadas tradições musicais. Vários deles tinham editado ou escrito para a RMP, que comentamos no segundo ensaio desta tese. Do ponto de vista institucional, podemos citar o caso do projeto dos Depoimentos para a Posteridade do MIS, que começou entrevistando os sambistas mais velhos (cujas histórias tinham sido mal documentadas, e que viriam a morrer pouco depois), como João da Baiana e Donga. Também foram as personalidades ligadas ao MIS que se encarregaram de organizar o Festival do Samba de 1968, no qual Aracy de Almeida inscreveu o controverso “A voz do morto”, de Caetano Veloso.

Num episódio envolvendo Gil, vimos que Haroldo Costa (1968, p. 2) tinha publicado uma crítica contundente de sua produção tropicalista. Ele dava o seu talento por enterrado e terminava o texto com: “Mas como estamos na semana santa, não custa confiar numa ressurreição”. Haroldo Costa não só compunha o órgão do MIS, como foi um dos primeiros quinze conselheiros (na prática, fundadores da instituição, pois foram

¹³³ Gilberto Gil rememorou nesta chave a premiação: “Será que o prêmio ainda por cima tá ligado a essa coisa dos algozes querendo retratação? Querendo se retratar? A gente tinha muitas dúvidas [...], todas elas incômodas, nada fáceis de responder. E eu achei que era melhor recusar” (DEPOIMENTO, 2012, transcrição nossa).

eles os responsáveis pelos convites dos restantes). A ressurreição que esperava Haroldo Costa certamente podia ser encontrada em “Aquele abraço”.

Em 1969, para termos outra imagem enérgica do que Gil criticava, conselheiros do MIS (eram todos voluntários) participaram da organização do carnaval carioca com a Secretaria de Turismo, e as atas das reuniões registram que folcloristas como Édson Carneiro e Mozart de Araújo defendiam a criação de um regulamento para as escolas de samba, com a finalidade de “barrar os excessos de inovações e preservar as tradições populares” (PEREIRA, 2019, p. 79). Essa tópica corrente era levantada por estudiosos daquele tempo preocupados com a aceleração do samba-enredo, cada vez menos composto no gênero das marchas-rancho, e inquietos com a intromissão da linguagem da cultura de massas naquele universo.

Mesmo num samba efusivo como “Aquele abraço”, basta considerar a presença de Chacrinha para entender que a produção de Gil tinha tomado caminho diverso ao da pura preservação das tradições. O Rei Momo de seu carnaval é o apresentador de televisão mais popular de seu tempo. Por isso ele declarava “não acreditar” no prêmio: “Se, quando eu estava aí, eu nunca perdi tempo atacando diretamente organizações como o Museu da Imagem e do Som é porque o meu trabalho já fazia isso; minha música já assumia essa responsabilidade” (GIL, 1970, p. 6).

Mas o fonograma de despedida parece ter sido um ponto tão fora da curva da produção recente de Gil que, dois dias após a publicação do texto no *Pasquim*, lia-se na coluna de Daniel Más no *Correio da Manhã* o chiste: “A música que eu mais gosto do Chico é ‘Aquele abraço!’” (1970, p. 5). Para alguns comentadores, a adoção do samba era percebida de maneira ideológica, a ponto de o colunista Júlio Hungria ter escrito que existia uma desaceleração da agressividade que caracterizava a obra do cancionista baiano naqueles tempos.

“Recuso + aceito = receita” explicita uma total aversão a esse tipo de interpretação. Seu autor assevera que a canção não pedia perdão pela explosão tropicalista, não era “samba de penitência pelos pecados cometidos contra a ‘sagrada música brasileira’” (GIL, 1970, p. 6). O protesto contra a consagração de traços institucionais simultânea ao seu degrado se agudiza quando Gil correlaciona sua crítica sobre os tradicionalistas do museu a uma investida contra os militares que o enclausuraram:

E que fique claro para os que cortaram minha onda e minha barba que ‘Aquele abraço’ não significa que eu tenha me ‘regenerado’, que eu

tenha me tornado ‘bom crioulo puxador de samba’ como eles querem que sejam todos os negros que realmente ‘sabem qual é seu lugar’. Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum; não estou mais *servindo a mesa dos senhores brancos* e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil. Por isso talvez Deus tenha me tirado de lá e me colocado numa rua fria e vazia onde pelo menos eu possa cantar como o passarinho. As aves daqui não gorjeiam como as de lá, mas *ainda* gorjeiam (ibid., grifos no original).

Em primeiro plano, o compositor registra as agressões dos militares contra sua barba, seu corpo, sua imagem. Essa denúncia é crucial, pois, como vimos, eram os corpos e as imagens de Caetano Veloso e de Gilberto Gil que estavam banidos, proibidos de circular. Passados para um novo e sádico tipo de avesso do espelho, os cancionistas foram invisibilizados pela ditadura que os tinha desfigurado, cortado seus cabelos e deprimido sua aparência, antes tão vivaz e radical.

Figura 14 - Foto de Gil com barba e cabelo cortados no dossiê do CSN



Fonte: ARQUIVO, 1969a, p. 70.

Depois, Gil atrela o horizonte cultural do regime autoritário de direita a uma versão paternalista da cultura popular que, para ele, comia “no mesmo prato” do nazifascismo (ibid.). O artista já tinha associado em outra ocasião a defesa de uma música nacional inalterada por influências estrangeiras a uma “característica de ingenuidade nazista” (GIL in CAMPOS, 1974, p. 190). Na citação destacada acima, porém, o dado da racialização vem mais explícito, não se tratando mais de uma diferença entre nacional e internacional.

O “bom crioulo puxador de samba” de que Gil quer se distanciar pode remeter a várias canções (de Ataulfo Alves por exemplo), mas parece dialogar de perto com outra polêmica do período acerca de uma composição de um conselheiro do MIS, Sérgio Porto, “Samba do crioulo doido” (1968), interpretada por Wilson Simonal. Essa canção tinha a intenção de satirizar a tradição (forte até hoje) dos sambas-enredo que exaltavam a história do Brasil, mas acabava por fazer uma caricatura “considerada uma ofensa contra os compositores negros de samba de enredo” (SILVA, 2000, p. 152). Martinho da Vila esteve à frente de um concerto e um disco chamados *Nem todo crioulo é doido*, organizado no mesmo ano, revoltando-se contra a estigmatização racial e mostrando que o samba-enredo “não está restrito ao desfile da escola na avenida. O contexto do samba é mais amplo do que o da música, este campo onde a música é praticada, transmitida”, nas palavras de Salloma Salomão (SILVA, 2000, p. 152).

A crítica de Gil ao que se esperava dos compositores negros de música popular-comercial no Brasil resultava, não obstante, bastante diversa do repúdio de Martinho da Vila – aliás seu concorrente ao Golfinho de Ouro¹³⁴ –, pois ela dava a ver o preconceito racial implícito mesmo quando a produção de um artista negro era coroadada. Sua atitude reivindicava que as instituições hegemônicas da classe artística não preconizassem o que o negro brasileiro podia ou não fazer, denunciando a arbitrariedade com que o Estado decidia quando o artista negro devia ser premiado e quando ele devia ser preso. Gil revela e rejeita a domesticação do corpo e do imaginário negros (“não estou mais

¹³⁴ O jovem Martinho da Vila acreditava que uma das consequências de seu trabalho com o partido alto na indústria fonográfica era a adoção do gênero em “Aquele abraço” (in CAMPOS, 1969), e por isso não aceitou bem o resultado do Golfinho. Antes da recusa de Gil, Martinho deu uma entrevista ao *Pasquim* em que Sérgio Cabral lhe confessou ter votado no baiano e lhe perguntou sua opinião. O sambista respondeu: “[...] eu acho que quem fez mais pela música brasileira fui eu, este ano, porque eu consegui impor o samba [...], quer dizer, fiz com que o samba voltasse para as boates, a ser cantado e consegui fazer samba que cada letra tem um pouco de brasilidade, de coisas nossas. [...] Mas na minha opinião se eu tivesse no júri eu dava meu voto para o Jorge Ben, para quem perdia satisfeito, porque é um cara que faz o ritmo afro-brasileiro, que é bem nosso, bem crioulo” (in CABRAL, 1970, p. 7).

servindo a mesa dos senhores brancos”), na complexa sociedade contemporânea industrial em que “o racismo já não ousa se apresentar sem disfarces”, na expressão de Frantz Fanon (1980, p. 40).

A pesquisa em arquivo mostra que a perseguição do regime militar à atividade artística de Gilberto Gil era atravessada de racialização e racismo. Se já foi dito que a vigilância da ditadura sobre Gil tinha três obsessões, “mensagens políticas das canções, comportamento sexual e drogas” (MAGALHÃES, 2002, s. p.), faltou acrescentar à lista sua cor de pele e etnia. Em outubro de 1971, a Polícia Federal pediu ao Serviço de Censura de Diversões Públicas que analisasse com urgência os fascículos de Gilberto Gil e Geraldo Vandré na coleção “História da Música Popular Brasileira”, editada pela Abril Cultural. Enquanto a revista sobre Vandré alarmava o governo por mencionar a censurada canção “Caminhando” e por promover “incondicionalmente esse compositor subversivo que no exterior empreende uma campanha destruidora da imagem do Brasil” (ARQUIVO, 1971a, p. 2), no fascículo de Gil é o orgulho racial que preocupa o agente da PF. Comentários de Tarso de Castro sobre o LP prendem a sua atenção:

Além de difundir algumas músicas inconsequentes, possui, nos artigos de autoria de Tarso de Castro, mensagens distorcidas, algumas contendo inverdades e exageros a respeito de Gilberto Gil. O fascículo começa com um recado de Maria Bethânia (irmã do Caetano Veloso) a ‘Gil meu nego’, incentivando-o a mandar música para o carnaval. Segue-se com outro recado do Tarso de Castro, que inicialmente, diz ter ‘desbundado’ ao se lembrar do passado de Gil antes de deixar o país; nessa linha, fala em ‘paternalismo-facista’ [sic] dos ‘teóricos-críticos’ e, depois, passa para aspectos raciais, poder negro, etc, chegando a dizer ‘... só o negro que ganha todo seu tamanho pode dar a porrada para cima e comandar a festa...’. Fala de perseguições a GIL e classifica de ‘CALHORDA’ o prêmio concedido pelo MIS/GB a Gilberto Gil, que este se negou a receber (ARQUIVO, 1971a, p. 2-3).

O absurdo começa quando o tratamento afetuoso de Gil como “meu nego” por Maria Bethânia já parece um problema ao policial. Mas o seu requerimento à censura indica bem mais que sua estupidez ou seu mero conservadorismo moral. Acima das músicas ditas inconsequentes e da recusa ao prêmio do MIS, o maior elemento perturbador para o agente federal são os “aspectos raciais” de Gil: o poder negro, nomeado com todas as letras. Para a polícia, o orgulho negro justificava “uma ação preventiva para evitar o lançamento de outros fascículos semelhantes, aliada ao recolhimento imediato dos já lançados e proibição da reprodução dos mesmos” (ibid.).

Páginas atrás, lia-se que os conselhos do MIS foram fechados, e sua diretora, demitida, em função de um comentário de José Ramos Tinhorão no decorrer de um

curso no museu. E qual teria sido a sua observação? “Tinhorão ao término de sua aula definiu o cenário político brasileiro como um momento de ‘colonialismo’” (PEREIRA, 2019, p. 43). Além de demitir a diretora Neuza Fernandes, o governo da Guanabara apontaria um novo diretor ligado aos militares, que extinguiria os prêmios do Golfinho de Ouro e do Estácio de Sá (este, destinado aos empresários fomentadores de arte) e também fecharia os conselhos, “sob a alegação de conter comunistas” (ibid.).

Ser comparado ao colonizador era um pecado inaceitável para o regime político dos militares da década de 1970, que no entanto voltava de forma exemplar o seu “braço forte”, sem qualquer “mão amiga”, contra a população brasileira. Esses documentos evidenciam que, não obstante as repetidas alegações da ditadura militar de caça ao comunismo, o racismo institucional compôs uma das bases de seu totalitarismo. Diríamos com Aimé Césaire (2020, p. 21) que o “poder negro” era uma *impedimenta* para o colonialismo civil-militar brasileiro, e “que ninguém coloniza inocentemente”...

Gil tinha razão ao escrever que, se estivesse no Brasil, “não estaria sendo premiado” (1970, p. 6). Vivia privado de seus direitos antes de deixar o país e tampouco estava a salvo no exílio político. O lançamento de uma singela coletânea no Brasil era o suficiente para alertar o governo, que logo imaginava “o objetivo de conseguir fundos para a campanha que esses e outros subversivos empreendem no exterior” (ARQUIVO, 1971a, p. 3). Em outro documento, descobrimos que informantes investigavam os seus shows na Europa e reportavam de lá parágrafos e parágrafos homofóbicos ao aparato estatal (cf. MAGALHÃES, 2002).¹³⁵

Não espanta que Gil tenha se servido da ocasião de resposta ao prêmio para se voltar abertamente contra os homens brancos que, em suas palavras, estavam transformando o Brasil em uma senzala. Assim, como notou a historiadora Anaís Fléchet, “À denúncia da visão nacionalista, da ‘pureza’ da música brasileira, já presente no tropicalismo, Gil adiciona um elemento racial até então ausente em suas declarações” (2018, p. 163). A uma canção repleta de símbolos populares negros, acrescentou-se portanto uma reação inédita para o horizonte do tropicalismo.

¹³⁵ Em novembro de 1971, Elis Regina também teve que responder perguntas sobre Gil e Caetano no interrogatório a que foi submetida após uma entrevista para uma revista holandesa. A cantora teve que desmentir por escrito tudo o que foi publicado: “[Os jornalistas] Também me perguntaram das razões da ausência de Caetano Veloso e Gilberto Gil no MIDEM, ano de 1969. Me neguei a responder, a despeito da insistência de um repórter” (ARQUIVO, 1971b).

Antecipando a intensidade das questões raciais na obra e na atividade política de Gil das décadas subsequentes, “Recuso + aceito = receita” colocou “Aquele abraço” em perspectiva. Mais ainda, rompeu por um momento com o imaginário de contraposições convivendo simultaneamente e sem resolução. Talvez seja essa a maior reavaliação do movimento tropicalista, a que Santuza Cambraia Naves e Frederico Coelho (2005, p. 196) aludiram ao comentarem o texto publicado em março de 1970.

É necessário concluir, porém, com a ressalva de que essa recusa enérgica, afiada e até um pouco irritada de Gil não é hoje lembrada pela memória social. Pelo contrário: entrevistado por Mano Brown em 2023, por exemplo, Gil é definido pelo rapper como alguém que nunca se abalou, “sempre foi calmo” (BROWN, 2023, transcrição nossa). A observação repercute uma impressão geral, de que não o ânimo combativo, mas o conciliador se associa ao recentemente autointitulado “adepto da bondade radical” (GIL in EM CASA, 2022, transcrição nossa).

Essa espécie de associação não se restringe a Gil, mas se amplia aos desdobramentos do tropicalismo nas últimas décadas. Há quase vinte anos, Hermano Vianna (2005) escreveu um ensaio sobre os novos sentidos do movimento-monumento, em especial das palavras “tropicalismo” e “tropicalista” nas falas do ministro Gilberto Gil, notando nelas esse aspecto de convivência pacífica de híbridos. O antropólogo receava então que, numa sociedade cada vez mais refratária aos discursos positivos da miscigenação (tão marcados no Brasil pelo “racismo por denegação”, nos termos de Lélia Gonzalez, 2019, p. 344), as conciliações tropicalistas perderiam talvez sua força.

Escrevemos do futuro próximo de Hermano Vianna. E mesmo que “Recuso + aceito = receita” não marque significativamente a representação coletiva de Gil, “Aquele abraço” continua a compor o cancionário compartilhado por quase todos os brasileiros.

Conforme discutimos neste capítulo, o samba se molda em uma linguagem ambivalente e indiferenciada própria aos meios de comunicação de massa. As referências ao apresentador e aos bordões dos programas de TV foram apreendidas de diversas maneiras pelos primeiros ouvintes, ao sabor da ambiguidade tropicalista, e isso pouco importava ao compositor em 1969. Estando seu autor exilado, a incompreensão de sua obra e a condecoração institucional de seu recorde de vendas atingiram um limite, indicado na escrita de Gil por denúncias a práticas, discursos e pressupostos racistas nas instituições culturais brasileiras.

O impulso crítico desse gesto se revela talvez pontual, quando comparado à dupla face da metalinguagem televisiva de “Aquele abraço”, que continuaria a reverberar e estruturar o pensamento de inspiração tropicalista. Mantendo-se ambígua, essa estética tem por natureza e vocação se adaptar às mais diferentes interpretações – inclusive as do Brasil do futuro.

Notas finais

A canção e o cancionista foram figurados de diversas maneiras na obra de Gil e seus contemporâneos ao longo dos anos 1960. O arquétipo do cantor começa a década vivenciando a experiência criativa de maneira solitária (“Meu luar, minhas canções”), timidamente seguindo seresteiros a uma certa distância (“Serenata de teleco-teco”). Quando se constrói como cantor baiano, com pretensões de contar as histórias coletivas de sua terra (“Água de meninos”, “Domingo no parque”), o sujeito deve migrar (“Eu vim da Bahia”). Ele se mistura à festa religiosa de rua em “Procissão”, mas também pretende se afastar dela. Tomando nota do fim das serenatas, um eu cancional cindido medita sobre as novas formas cancionais à sua disposição (“Lunik 9”).

Essas metacanções de dupla face, sobretudo as do começo de década, pareciam projetar um passado cancional, embora fossem expressivas do arranjo de forças do presente que inviabilizava esse movimento de restauração. Quase todas eram atravessadas por uma perspectiva íntima e confessional: o eu cancional se expunha, refletindo e revelando as suas dúvidas.

Em “Ensaio geral”, o sujeito cancional se apaga consideravelmente, misturado a uma coletividade difusa, metaforizada pela escola de samba que promete vencer. “Domingo no parque” também esconde seu eu cancional, agora atrás dos eventos narrados. A obra de 1967 evoca alguns dos recursos lítero-musicais de “Água de meninos”, mas nesta, a voz estava próxima aos acontecimentos cantados ao som da estilização do berimbau, a ponto de terminar chamando: “Abre a roda pra sambar”. Já da capoeira de “Domingo no parque”, o eu cancional tomou perspectiva, conhecendo os fatos que conta e organizando o enredo no passado.

Em “Lindonéia”, o sujeito cancional desconhece a história de sua protagonista, mas quer contá-la mesmo assim. Ele não desponta de uma narrativa bem estruturada, mas se dá a ver por uma voz que emula as paradas de sucessos. A música apoia esses variados vetores, casando o bolero e o iê-iê-iê e tornando-os simultâneos, numa paródia do próprio rádio que interpreta o drama individual de Lindonéia em chave coletiva.

A protagonista de “Lindonéia” desapareceu, e o eu cancional tomou nota disso. Em “Aquele abraço”, é o sujeito cancional que periga sumir, esquecido. Uma exaltação de símbolos musicais equaciona no atributo “popular” a cultura comunitária (favela,

torcida, Portela) e o aspecto midiático de massa (Chacrinha, Lilico), acrescentando portanto uma assinatura tropicalista a uma primeira obra de parada de sucessos.

Em “Eu vim da Bahia”, alguns elementos culturais serviam como amuletos para mitigar as misérias da terra de origem, e a canção terminava com a intenção de voltar. Em “Aquele abraço”, as coletividades culturais também consolariam o sujeito, mas ele revelaria um simultâneo medo do esquecimento, não reafirmando seu retorno. Na obra gravada por Gal em 1965, o eu cancional se despedia da Bahia para cantar; no samba de 1969, ele se despedia do Rio sem se figurar como cantor.

O sumário que fizemos aqui não corresponde a um caminho de mão única. Os temas notados serão, antes, tendências que Gil revisitaria nas décadas seguintes. A tópica da relação íntima com seu ofício lírico em “Meu luar, minhas canções” está de outro modo trabalhada em “Ela” (1975), por exemplo. A lua, que servia para a iluminar a rua de “Serenata de teleco-teco”, de “Eu vim da Bahia” e de “Lunik 9”, deixa de ser um holofote lírico compartilhado pela humanidade e passa a ser um espaço como a rua: “Quem já esteve na lua, viu/ Quem já esteve na rua, também viu” (“A voz do vivo”, 1969). Anos depois, porém, ela volta a brilhar com a força imagética da experiência compartilhada: “Já que existe lua/ Vai-se para a rua/ Ver, crer e testemunhar” (“A gente precisa ver o luar”, 1981).

Na década de 1970, os artistas antes reunidos no tropicalismo comporiam várias fábulas da canção, fazendo autocitações e aprofundando diálogos nas letras com seus camaradas de indústria cancional. Gravariam uma série de metacanções considerando sua dimensão comercial e, por outro lado, associariam o trabalho cancional ao sagrado, desdobrando o motivo de “Eu vim da Bahia”. Juntos, os Doces Bárbaros concentraram todas essas inclinações metalinguísticas, constituindo o que parece ser um auge de nosso assunto na década seguinte.

O show foi gravado e difundido no LP duplo ao vivo que conhecemos, mas um CPD gravado em estúdio também tinha sido lançado antes da turnê. No lado A, “Chuck Berry fields forever” (Gil) e “São João, Xangô menino” (Caetano/Gil), e no lado B, “Esotérico” e “O seu amor”. Do lado A, ostensivamente metadiscursivo, a faixa de abertura parece operar signos à moda de “Aquele abraço”, agora colecionando ícones do rock. Se os gêneros e os instrumentos eram sobretudo evocados nas metacanções de Gil dos anos 1960 em estreita relação com os sentimentos do eu cancional, na segunda década de trabalho há certas obras cujos protagonistas foram gêneros musicais, sem a

mediação explícita de um eu cancional. “Chuck Berry fields forever” (1976) é um desses casos.

A perspectiva de “Chuck Berry fields forever” converte em narrativa a tópica do discurso cancional. Além dessa inovação, o rock de 1976 permite perceber uma característica da metalinguagem de Gilberto Gil muito menos evidente na década anterior. Não se ouve ali a procura por um som dito universal, tampouco uma procura das singularidades da música brasileira, mas sim a espacialização de influências do Atlântico negro (GILROY, 2019). Sua visão ampliada da cultura musical negra americana rima com a *América* de Lélia Gonzalez (2019), quando materializa também em aliteração os nomes dos continentes no verso de abertura da canção: “Trazido d’África pr’Américas de norte e sul”. A metalinguagem em “Chuck Berry fields” reafirma sua cor, expressando a genealogia do rock em uma geografia, ao deixar a Europa em forma de metáfora, enquanto as primeiras estrofes da composição de 1976 pendem para o personificado tambor, que embala e desnorteia a valsa. E intervém, na concepção dos ritmos *amefricanos*, nada menos que a justiça de Xangô (uma presença suntuosa no show Doces Bárbaros, graças à percussão de Djalma Corrêa).

Em “Não identificado”, por Gal, e em “Lindonéia”, por Nara, reparamos na homologia que fizeram Caetano e Gil entre o bolero e o iê-iê-iê. Nessas obras, as conversas entre gêneros eram mais paralelas e simultâneas, enquanto em “Chuck Berry” foram postas numa árvore genealógica: “os ancestrais, os pais do rock and roll”. A sensação é de que escutamos uma quase hagiografia negra do rock para as novas gerações, por aquele cancionista que acumulava mais de uma década de experiência em vários dos gêneros que invocava.

Ao mesmo tempo, repetindo as frases melódicas em patente tematização – observada por Tatit (1986, p. 50) –, “Chuck Berry” embala a história numa canção para dançar. Uma mirada um tanto diferente da invenção vizinha de Caetano Veloso (1973), “Sugar cane fields forever”. A *plantation* que se estende nos dez minutos dessa composição costurava imagens de fertilidade a sambas de roda, cantados pela santamarense Edith Oliveira, numa visão do passado colonial interna à cultura popular do Recôncavo Baiano, em câmara fechada – em oposição ao plano aberto do Atlântico negro de Gil. “O guarda diz que não quer/ A roupa no quarador/ Meu Deus onde eu vou quarar/ Quarar minha roupa?”, cantam Dona Edith do Prato e um coro. E Caetano: “Sou um mulato nato/ No sentido lato/ Mulato democrático do litoral”. Entrecortada, uma citação a Dorival Caymmi: “Oi, quem não tem balangandãs?”.

A metalinguagem de Gil pensava a infância do rock em outros *fields* que não os agrícolas. Ela não queria contradizer o gênero, como se fazia às vezes no tropicalismo, e sim reafirmar a origem mítica do rock ligada à raça. E o rock é o vértice que cola o mito originário de uma atemporal cantiga mestiça e os séculos vividos dos modernos sambas, mambos, rumbas e *rhythm and blues*, tanto no presente de então, quanto no século vindouro – o nosso. E justo por sua origem traumática comum, reinventada na fábula da colonização das primeiras estrofes de “Chuck Berry fields forever”, a música da *Améfrica* podem escrever em conjunto um futuro, “rock and roll, capítulo um”.

Haveria uma relação a se estabelecer entre “Lunik 9” e “Chuck Berry”. Na suíte de 1966, a ideia de uma derradeira noite de luar se aparentava a temas lúgubres de uma morte coletiva. Uma sociedade inteira e uma sociabilidade compartilhada estavam em vias de desaparecer, na eventualidade do fim dos tempos. Em “Chuck Berry”, esse mesmo fim das tradições e formas líricas/cancionais seria contemplado em chave mítica, mas “Os quatro cavaleiros do após-calipso” não implodiriam a forma cancional; eles abririam os ritmos latino-americanos aos seus *após*, “versículo vinte/ -sículo vinte/ século vinte e um”. Do fim do mundo de “Lunik 9” ao apocalipse de “Chuck Berry”, vemos “apocalipse” passar de significado a significante, retomando ainda a origem etimológica da palavra grega: literalmente “desesconder”, descobrir.

Não parece haver um álbum de Gil, Caetano, Gal ou Tom Zé sem alguma metacançaço, sem uma mirada reflexiva para a criação musical e artística. Essa característica de suas obras revigora o status de “membro[s] efetivo[s] da genealogia dos intérpretes do Brasil”, para estender o papel atribuído a Caetano pelo crítico literário Júlio Diniz (2011, p. 7). São pensadores incansáveis de suas próprias produções, da canção popular-comercial, da história, da estética e da política nacionais e internacionais. Nesses cancioneiros tão díspares e complexos, não existe a possibilidade de unificar, organizar a metalinguagem de forma unívoca.

“Chuck Berry fields forever”, em seu anunciado “após-calipso”, anteciparia em algum nível, porém, a metalinguagem de uma MPB que rumaria para certos sentidos mitologizantes de nosso acervo fonográfico. Se Gilberto Gil recusou em 1970 uma interpretação conciliadora de “Aquele abraço”, acrescentando à sua criação uma dimensão racial, pode ser que a forma de citação do popular nessa canção tenha se tornado uma fórmula, uma receita, como no fim do título de seu texto, “Recuso + aceito = receita”. Podemos identificar em “Chuck Berry” o modo de desfilar os símbolos do

carnaval de “Aquele abraço”: um jeito de iluminar os pontos da cultura, um exaltar *mostrando*.

A peculiar saudação do samba de 1970 será encontrada também na discordância cantada de Caetano Veloso e Jorge Mautner com Noel Rosa e Vadico. Assim toparemos, diversas vezes nesses cancioneiros, com a face metalinguística de uma linhagem tornada MPB, que às vezes crê poder tudo abarcar e se profissionalizou em conciliar potenciais tensões:

Tem mangubeat, berimbau
 Tem hip hop, Vigário Geral
 Tem reggae, pop, Fundo de Quintal
 Capão Redondo, Candeal
 Tem meu Muquiço, meu Largo do Tanque
 Tem funk o feitiço indecente
 Que solta a gente
 Aquele abraço!
 (VELOSO; MAUTNER, 2002).

Na década de 1970, seriam várias as canções da Revolucionária Família Baiana (como a chamava Augusto de Campos) a acenar para o caráter mercadológico da canção ou simplesmente a confirmar sua predisposição para as novas formas do pop. “Essa é pra tocar no rádio”, cantaria Gil (1973) numa canção arquetípica; mas também podemos lembrar das gravações de “Muito romântico” por Caetano Veloso e “Vida de artista” por Gal Costa em 1978.

Essas poéticas formalizariam os horizontes de sujeitos trabalhadores urbanos da arte num contexto de consolidação da indústria fonográfica (e de política de abertura do regime militar). Um testemunho de Gal Costa sobre sua carreira em 1978 daria o tom dessa fase mais estável: “Meu trabalho era ligado a um momento em que os jovens brasileiros buscavam soluções, saídas. Agora as coisas mudaram, eu sou cantora. Profissional” (COSTA in CARNEIRO, 1978, p. 102).

Guilherme Wisnik reparou em diversas gravações de Caetano Veloso dos anos 1970 que o compositor popular nelas retratado “se definia como um profissional da indústria do entretenimento, um artista exposto à roda-viva da devoração pública” (2022, p. 80). O jogo metalinguístico com a indústria fonográfica nunca foi deixado de lado por esses cancionistas, numa permanente criação de signos para as possibilidades e constrições da produção de massas – que esses artistas experimentaram como poucos na história da música brasileira. Numa metacanção de 1971, cantaria Gil:

*From the city runs electricity in my brains
 From the cars runs gasoline up in my veins*

*I'm part of the problem, I'm not the solution
I'm really the product of city pollution
When I talk
I cannot talk
I only gotta sing loud, loud
A crazy pop rock
(GIL; MAUTNER, 1971).¹³⁶*

A gasolina compunha o sangue dos Mutantes e de Tom Zé em 1968, passou pelas letras de Gal e Caetano em 1969, correu pelas veias de Gilberto Gil e Jorge Mautner em 1971, e chegaria ao estômago de Waly Salomão (2018) em 1972. Cada um deles, a seu modo, é movido por essa metalinguagem que é tóxica e no entanto combustível, que queria constituir o problema, não a solução – como cantava alto o pop rock louco de Gil e Mautner.

Nos estudos de canção popular-comercial brasileira, há certo consenso de que os anos 1970 representaram um salto de tecnificação e profissionalização da indústria cultural no geral e na musical em particular, acompanhado por uma singular hegemonização das formas cancionais (MORELLI, 2009; DIAS, 2008; WISNIK, 2004). No mesmo sentido, agora com relação a Caetano e Gil, Luiz Tatit (2012, p. 276-277) observou que o tropicalismo tinha duas dentições: o projeto vanguardista de *Panis et circencis* era um “carnaval para durar apenas três dias”, enquanto o projeto “implícito” e mais duradouro se caracteriza “pela busca de *ethos* da canção de rádio dos anos 70”.¹³⁷

Só me escapa o caráter implícito desse projeto, quando considero a metalinguagem e a atuação de Gil e Caetano na mídia e na indústria fonográfica ao longo dos anos 1960 e 1970. Ainda nessa linha, é curioso reparar que, à medida que alguns dos baianos se tornavam decisivas estrelas na constelação da canção nacional e parte vital da instituição da MPB (NAPOLITANO, 2010b), à medida que suas obras passavam a compor o repertório de domínio público, sua voz parece de algum modo ter se “alterizado”. Assim como eles citam uns aos outros com maior frequência, suas canções se remetem muito às suas próprias obras. O intertexto teria se aprofundado também em intratexto, um mecanismo autorreferencial que intriga, quando comparado à máquina de citações tropicalistas a variados campos da canção popular e comercial.

¹³⁶ Numa tradução livre, “Da cidade corre energia elétrica no meu cérebro/ Dos carros corre gasolina nas minhas veias/ Sou parte do problema, não a solução/ Sou mesmo o produto da poluição urbana/ Quando eu falo/ Eu não consigo falar/ Só preciso cantar alto, alto/ Um pop rock louco”.

¹³⁷ Para Tatit, Tom Zé nunca teria ambicionado esse segundo projeto (in TATIT; NESTROVSKI, 2011).

Em paralelo a essas autorreferências, os arquivos da censura mostram que, já na primeira metade dos anos 1970, Gil e Caetano passaram a ser personagens frequentes nas letras de compositores desconhecidos e famosos de todo o país, numa reprodução do seu modo de citar os astros cancionais – a exemplo de “Sina”, de Djavan (1982). Na realidade, o tropicalismo se musealizou com tal rapidez que, quando Caetano e Gil voltaram de Londres, textos na imprensa e artigos acadêmicos já falavam em “história do tropicalismo” (cf. BRITO, 1972). Mas o fenômeno encontra nossos dias, quando “Caetano Veloso” se torna refrão de Johnny Hooker (2017), e a amizade de Gil e Caetano é exemplar para Emicida e Wilson das Neves (2019).

Em “São João, Xangô menino” (Caetano/Gil), nós temos um exemplo daquela dimensão autorreferencial. Se em “Tropicália” dávamos vivas à bossa e à palhoça, agora damos vivas a *Refazenda*, *Qualquer coisa*, *Gal canta Caymmi* e *Pássaro proibido*, álbuns de 1975 e 1976 de Gil, Caetano, Gal e Bethânia. Essas referências se medem ainda de modo festivo com Dominginhos e Luiz Gonzaga – astro regente da canção. Nessa adorável peça junina, são inseparáveis dos LPs citados o universo do baião e a devoção. Não à toa, a turnê Doces Bárbaros se iniciou no dia de São João de 1976, e os quatro vestiam as cores de seus orixás.

“Nós, por exemplo” (Gil) vai nessa direção, embora a autorreferência esteja mais latente. Também cantada no show Doces Bárbaros e gravada no disco duplo ao vivo, a faixa leva o título das duas primeiras apresentações que Bethânia, Caetano, Gil e Gal fizeram juntos, em agosto e setembro de 1964, com o percussionista Djalma Corrêa (que os acompanharia na turnê de 1976) e outros músicos (que não voltariam para a comemoração, como Tom Zé e Piti).

Nós somos apenas vozes
Ecos imprecisos do que for preciso
Impreciso agora
Impreciso tão preciso amanhã
Nós, por exemplo, já temos Iansã
Nós, por exemplo, já temos Iansã

Nós somos apenas vozes
Nós somos apenas
Nós, por exemplo
Apenas vozes da voz
Somos nós, por exemplo
Apenas vozes da voz

Nós somos apenas vozes
Do que quer que seja luz no cor-de-rosa
Cor na luz da brasa

Gás no que sustenta a asa no ar
 Nós, por exemplo, queremos cantar
 Nós, por exemplo, queremos cantar [...]
 (GIL, 1976).

Uma vez que o encontro dos quatro em palco foi motivado pela celebração de seus doze anos de amizade e trabalho, não espanta que suas vidas e obras tenham sido festejadas em diversas faixas daquele álbum duplo – ainda mais depois das prisões e exílios e Gil e Caetano. O álbum era um canto a suas trajetórias e, aliás, foi gravado ao vivo por insistência de Maria Bethânia e Gal Costa, dada a vontade de registrar a *vida* daquele momento.

Chama atenção que o marco comemorado não seja o tropicalismo, e sim o espetáculo “Nós, por exemplo” na inauguração do Teatro Vila Velha em 1964 em Salvador, o que pode ser explicado pela presença de Maria Bethânia. A ausência da palavra “tropicália” naquele momento (que seria retomada em discos mais recentes, no *Tropicália II*, de Gil e Caetano, ou no *Tropicália lixo lógico*, de Tom Zé) também sugeria, por outra perspectiva, a vontade de distância dos ismos coletivos da década anterior. Em diversas entrevistas, os quatro artistas reafirmaram que não *eram* os Doces Bárbaros, mas que *estavam fazendo o show* Doces Bárbaros, e que continuavam a levar as suas carreiras individuais. No ano seguinte, quando o evento tropicalista completaria dez anos, Ruy Castro repararia que “nenhum de seus antigos membros se apresentou para reclamar o cadáver”, mas “estavam mais tentando livrar-se dele do que se dispor a render-lhe as últimas homenagens” (1977, p. 16).

O sentimento era outro, e outras eram as representações da figura do artista. Na ressonância daquelas “vozes da voz”, havia uma disposição para o sagrado ligada ao ato de cantar que interessa observar, pois assumiu outras formas ainda no repertório da turnê de 1976. De pé fincado no “chão da fé”, esses sujeitos cancionais cantores (não mais um eu, mas um nós) não se apresentam enquanto vozes de uma voz, mas *da voz*, única e celestial. A proximidade sagrada com o canto se confirma nos versos de “Nós por exemplo”, tanto na companhia de Iansã, quanto nas imagens de fé, imensidão, expansão e paixão. A religiosidade dos primeiros anos de Gil, germinando em “Eu vim da Bahia”, voltaria então com insistência ao mote do trabalho artístico em seu cancionário. A proximidade entre cultura musical e religiosa (especialmente afro-brasileira, mas não só) seria perfeitamente sintetizada pelos versos que dariam nome a um álbum e uma turnê de Gil neste século: “Festa/ Festa na fé/ Fé/ Fé na festa” (2010).

Em “Nós por exemplo” como em “São João, Xangô menino”, eles cantavam às divindades e cantavam a si mesmos a um só tempo. Essa última composição saiu então ao molde do mestre Gonzaga, “o sanfoneiro do povo de Deus”, que, numa canção sempre lembrada por Gilberto Gil, sagrava seus versos a Nossa Senhora da Penha sem deixar de acrescentar à reza um pedido de proteção para o seu baião¹³⁸. Em Gonzaga, em Gil e Caetano, o verbo cantar assume a exaltação e a louvação, efeito que não se limita à proteção de suas carreiras e seus produtos musicais, mas se estende, na obra dos baianos, a uma defesa radical de justiça, vida, doçura e alegria, em um contexto social e político em tudo arisco a essa vocação.

Assim abriam eles o show: “Com amor no coração/ Preparamos a invasão/ Cheios de felicidade/ Entramos na cidade amada”. E assim anotariam os censores, um após o outro:

Pela conotação política da letra, opino [...] pela interdição da mesma, considerando a alínea ‘d.’ do artº 41 do Dec. 20.493 de 24/1/46 (Primeira censora, ARQUIVO, 1976a, p. 3).

Fiz a revisão da letra musical ‘O mais doce dos bárbaros’ [sic], concluí que a mesma deve ser vetada, por ferir o art. 41 alínea ‘D’ da Lei 20.493/46 nas seguintes estrofes: 1, 2, 3 e 4, que diz [sic]: Preparamos a invasão, Entrando na cidade amada. Nossos planos são muito bons. Rasgamos a manhã vermelha.// O que evidencia conotações políticas podendo provocar incitamento contra o regime vigente (Segundo censor, ARQUIVO, 1976b, p. 4).

Reexaminando a letra musical, ‘Os mais doces bárbaros’, de autoria de Caetano Veloso, sou pelo veto da mesma, pois, o autor sutilmente procura dar uma mensagem velada de invasão, que apesar de tudo continuar como antes, nada mudou e sua intenção em sua conotação é informar que os planos de invasão (retomada do poder) são os melhores (Terceiro censor, ARQUIVO, 1976b, p. 5).

Os cantores anunciavam a bondade de seus planos, e os militares ouviam que “sua conotação é informar que os planos de invasão (retomada do poder) são os melhores”. Os cancionistas eram deportados, sob a maldição do “Brasil: ame-o ou deixe-o”, e voltavam cantando “O seu amor/ ame-o e deixe-o/ livre para amar”. Os artistas entoavam “Como são lindos os chineses/ naquela maneira discreta de comer/ e

¹³⁸ *Sanfoneiro do povo de Deus* é o título de um LP de Gonzaga (1967) em que constava o *single* “Baião da Penha” (Guio de Moraes/David Nasser), lançado em CPS em 1951. A Igreja de Nossa Senhora da Penha do Rio de Janeiro não é apenas um lugar de devoção católica, mas também território decisivo da canção popular urbana e comercial. Nas primeiras décadas do século passado, a Festa da Penha, realizada no mês de outubro, era ponto de concentração de cancionistas que desejavam divulgar e também testar ali suas criações, sobretudo com o objetivo de lançá-las no carnaval do ano seguinte.

no modo tranquilo de pensar// Como são lindos os chineses/ naquela maneira direta de sentir/ e no modo sutil de lutar”, e os tecnocratas ganiam que não, porque ali se queria “demonstrar que o povo chinês é um povo que vive em sua oriental sabedoria, pela luta armada” (ARQUIVO, 1976c, p. 5).

Depois de terem negado todos os objetos, os não identificados, os semi-identificados e os objetos-não, os baianos cantavam que finalmente chegaria “um índio” descido de um *objeto-sim*, num ponto da América do Sul a meio caminho do Atlântico e do Pacífico:

[...] Um índio preservado em pleno corpo físico
Em todo sólido, todo gás e todo líquido
Em átomos, palavras, alma, cor
Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico
Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico
Do objeto-sim resplandecente descera o índio
E as coisas que eu sei que ele dirá, fará
Não sei dizer assim de um modo explícito

Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranquilo e infalível como Bruce Lee
Virá que eu vi
O axé do afoxé Filhos de Gandhi
Virá

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio
(BETHÂNIA et al, 1976b).

E os agentes do Estado vetavam peremptórios, porque a primeira estrofe “alude a um Genocídio (exterminação racial – indígena)” e porque as letras apresentam “em seu conteúdo conotação para o levante do Poder Negro através da força” (ARQUIVO, 1976b, p. 17-18). Interessante notar que a palavra “Genocídio”, grafada assim com a primeira letra em caixa alta pelo censor, não se encontra exatamente na canção, mas tenha sido reconhecida pelas próprias atas do Estado. Acontece que a imprensa internacional passou a divulgar, a partir de 1968, o extermínio dos povos indígenas brasileiros pelo governo civil-militar, que teve de lidar com pressões internas e externas a respeito (GOMES; TRINIDAD, 2022). Assim, por um lado, os militares dizimavam os povos indígenas de seu país do futuro, e por outro, os Doces Bárbaros cantavam, com

“Um índio”, que o futuro já tinha chegado, “sempre esteve aqui”, nas palavras do crítico Alexandre Nodari (2017, p. 19).

Como retrata Jom Tob Azulay em *Os doces bárbaros* (1977), a turnê foi interrompida pela prisão de Gilberto Gil em Florianópolis. A tranquilidade com que ele se comporta durante todo o documentário é o que mais costuma impressionar. O artista reproduz a doçura que a invasão musical anunciava, assim como exprime-se Caetano Veloso em agosto de 1976, num texto movido por aquela nova situação repressiva: “Eles conseguiram levar Gil e Chiquinho. Nós não saímos pra discutir as leis nem a moral. [...] Nós não saímos pra discutir. E não discutiremos. Mas saímos com uma imensa carga de luz de vida, com amor no coração” (2005, p. 109).

A imagem de um octogenário Gilberto Gil e sua esposa Flora Gil na Copa do Mundo de 2022, intimidados e xingados por brasileiros de direita, revela o arco histórico funesto de uma elite que nunca cessou, no Brasil, de agredir e hostilizar as várias formas dessas “imensas cargas de luz e vida”. Revigorado o autoritarismo brasileiro nos últimos anos e amplificadas suas representações políticas e estéticas, as camadas conservadoras chegam hoje ao ponto de aplaudir as torturas dos militares do século passado – que, vale lembrar, não pagaram por seus crimes.

Por isso hoje é sinistro o contato com a desmesura que a pesquisa sobre os anos 1960 e 1970 evidencia, entre letras de música de “luz no cor-de-rosa” e documentos estatais verdejantes de ódio, entre a afirmação artística da existência e a sua vituperação pelo governo militar, entre a elaboração das obras e das vidas dos cancionistas e a rejeição dessas vidas e obras pela sociedade civil conservadora e sua ditadura.

Esta tese foi iniciada em 2019, quando a extrema direita assumiu o governo federal por eleições. No projeto de doutorado, minha intenção era estudar a figuração do cancionista e da canção nos álbuns de 1978 de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa. Sem entender direito o porquê, fui perdendo a motivação de comparar essas obras, adensando a pesquisa nos anos 1960. Ao fim da tese, fica mais evidente para mim que estudar a produção de Gil nos anos 1960 funcionou como uma elaboração do presente, do espanto com aquilo que “ainda” vivemos no século XXI e que, como escreveu Walter Benjamin, “não é um espanto filosófico. Ele não está no início de um processo de conhecimento, a não ser o de que a ideia de história de onde provém não é sustentável” (2010, p. 13).

Referências

Livros, teses e periódicos

- AGUILAR, Gonzalo. Concretos no trópico. In: *A poesia concreta brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 117-151.
- ALMEIDA JR, Jair de. *'Aquele Abraço': o discurso identitário cultural brasileiro que se abre para o mundo*. 2015. 344 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015.
- ALMEIDA, Silvio. Racismo e ideologia. In: *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos plurais).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009. Vol. I.
- ANDRADE, Ênio Bernardes de. *Caetanoel: educação sentimental no mundo das canções*. 2023. 219 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.
- ANDRADE, Mário de. Acalanto do seringueiro. In: *Poesias completas*. Edição e-book. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. Vol. 1. Não paginado.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil (Publicado originalmente no Correio da manhã, 18 mar. 1924). In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19ª ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009a. p. 472-478.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago (Publicado no 1º número da Revista de antropofagia, São Paulo, 1º maio 1928). In: TELES, Gilberto Mendonça (org.) *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19ª ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009b. p. 504-511.
- ARANTES, Paulo. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. Edição eletrônica. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 255-294.
- ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 2, p. 345-352.
- BADIOU, Alain. Arte e filosofia. In: *Pequeno manual de inestética*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAIANA, Ana Maria. A paz doméstica de Gilberto Gil (Entrevista com Gil publicada no Globo em jul. 1977). In: COHN, Sérgio (org.) *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 142-153. (Coleção Encontros).

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina G. G. Pereira. Revisão da tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BÉHAGUE, Gerard. Bossa & Bossas: Recent changes in Brazilian Urban Popular Music. *Ethnomusicology*, Champaign, v. 17, n. 2, p. 209-233, maio 1973.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. 280 p.

BOILEAU, Nicolas. Satire VII (1663). In : *Satires : extrait des oeuvres classiques de Boileau*. Paris : Hatier, 1921. p. 44-47.

BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. In: *Borges esencial: edición conmemorativa*. Madrid: Real Academia Española; Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española; Barcelona: Penguin Random House, 2018. p. 79-85.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 1ª ed., 3ª reimpr. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 74-126.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco*. Itinerários para aportar nos anos 1970 e além. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRITTO, Jomard Muniz de; GUIMARÃES, Aristides; MARCONI, Celso; ANDRADE, Marcus Vinícius; ARANHA, Carlos Antonio; FILHO, Raul Córdula Filho; VARELA, Dailor; GURGEL, Alexis; SILVA, Falves da; FERNANDES, Anchieta; CIRNE, Moacyr; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Inventário do nosso feudalismo cultural (Originalmente publicado em *Jornal do Comércio*, 27 abr. 1968.) In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Brasil brasilírico bordel*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 81-83.

BRUZADELLI, Victor Creti; RIOS, Sebastião. Na frente do espelho: a construção de imagens na tropicália. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, n. 38, ano 21, p. 135-146, 1º sem. 2008.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 1ª reimpressão da 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017. 333 p.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 2ª ed. (revista e ampliada). São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Paulo Mendes. Poema para ser cantado. In: CENTRO Popular de Cultura da UNE (Org.). *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. p. 64-67.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 193-201, 1978. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37853. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37853>. Acesso em: 19 abr. 2023.

_____. A literatura brasileira em 1972. *Revista Iberoamericana*, v. XLIII, n. 98-99, enero/junio 1977.

CARVALHO, João Carlos Maciel de. *Metacançaõ: figuras de tradiçaõ na música popular brasileira*. 2001. 102 f. Dissertaçaõ (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. *A voz que canta na voz que fala*. Poética e política na trajetória de Gilberto Gil. 294 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

CASTRO, Maurício Barros de. *Refavela: Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. (Coleção Livro do Disco).

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020. 132 p.

CICERO, Antonio. O tropicalismo e a MPB. In: *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 54-72.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas: 1964-1974*. Organização: Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. 261 p.

COELHO, Frederico. *Jards Macalé, eu só faço o que quero*. Rio de Janeiro: Numa, 2020b.

_____. Usos da voz na canção popular – apontamentos e hipótese. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 194-203, jan./jun. 2016.

_____. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna ‘Música Popular’ de Torquato Neto. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 129-146, 2002. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2171/1310>. Acesso em: 3 mar. 2021.

COHN, Sergio (org.). *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Coleção Encontros).

CORREIA, Zé Celso Martinez. O rei da vela (Manifesto do Oficina, ensaios de O rei da vela, São Paulo, 4/9/1967). *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas: Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 85-94.

COSTA, Nelson Barros da. *Música popular, linguagem e sociedade*. Analisando o discurso lítero-musical brasileiro. Edição e-book Kindle. Curitiba: Appris, 2018. (Coleção Linguagens).

DI CARLO, Josnei. Objetos não identificados: tropicalismo e pós-modernismo no Brasil dos anos 1960. *Interseções*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 742-760, dez. 2019. DOI: 10.12957/irei.2019.47259.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008. 203 p.

DIAS, Suelen Maria Marques. A corrida espacial na canção brasileira. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 14., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH, 2010, p. 1-11.

DINIZ, Júlio. Antropofagia e tropicália – devoração/devoção. In: *Nelim*, Rio de Janeiro, p. 1-8, (s. n.) 2011. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17599/17599.PDF>. Acesso em: 11 maio 2023.

DUARTE, Paulo Sérgio. Figuras do imperativo urbano. In: GERCHMAN, Clara (org.). *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013. p. 69-71.

DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et circencis*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018a. (Coleção Livro do disco).

_____. A alegoria tropicalista do absurdo. *Viso: cadernos de estética aplicada*, v. 12, n. 23, jul./dez. 2018b. p. 1-14.

DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Organização: Narlan Matos, Mariana Rosa e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003. 148 p.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. 273 p.

FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1980. 235 p.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 4ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. 185 p.

FENERICK, José Adriano. Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira. *Revista história em reflexão*, Dourados, v. 1, n. 1, UFGD, p. 1-23, jan./jun. 2007.

FITZGERALD, Francis Scott. *Este lado do paraíso*. Tradução: Brenno Silveira. Edição e-book Kindle. Rio de Janeiro: Edições Bestbolso, 2016. Não paginado.

FLÉCHET, Anaïs. O mundo musical de Gilberto Gil. Tradução: Sheyla Castro Diniz. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 155-175, jan.-jul. 2018.

FRÁGUAS, Márcia. *It's a long way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972)*. 2021. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

FREIRE, Guilherme Araújo. Experimentalismo, sátiras e metrópole nas doze canções do disco Grande liquidação, de Tom Zé. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1. p. 207-232, jun. 2014.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 65ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 112 p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

GARCIA, Walter. 'Da discussão é que nasce a luz': canção, teatro e sociedade. Versão ebook. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. 241 p.

_____. Notas sobre 'Cálice' (2010, 1973, 1978, 2011). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-150, jan./jun. 2014.

_____. *Melancolias, mercadorias*. Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. 267 p.

_____. O mistério da mercadoria tropicalista. *Reportagem*, ano V, nº 55. São Paulo: Oficina de Informações, abr. 2004.

_____. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 220 p.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. 215 p.

GERCHMAN, Clara (org.). *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013. 194 p.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil: todas as letras*. Organização: Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 510 p.

GIL, Gilberto; CHEDIAK, Almir. *Gilberto Gil Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992. 2 v.

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

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. 2ª reimpressão da 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019. 427 p.

GLEDSOON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. Ed. e-book Kindle. São Paulo: e-galáxia, 2018. 343 p.

_____. Drummond em inglês. *Língua e literatura*, São Paulo, ano XIII, v. 16, p. 93-108, 1987.

GÓES, Fred. *Gilberto Gil*. São Paulo: Ed. Abril, 1982. (Série Literatura Comentada).

GOMES, Paulo Cesar; TRINIDAD, Carlos Benitez. A questão indígena durante a ditadura militar brasileira e a opinião pública estrangeira em perspectiva transnacional. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 14, n. 35, e0106, jan./abr. 2022.

GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *Três ensaios sobre a tropicália de Tom Zé: da 'era dos festivais' à 'era dos editais'*. 2018. 154 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. Onde entra o antropófago? Crítica literária e recepção do tropicalismo. *Santa Barbara Portuguese Studies*, Santa Barbara, v. 10, n. 2, p. 50-66, 2022.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 341-352.

GRIMM, Luciana Volcato Panzarini. *Da bossa nova à tropicália*. A relação entre memória e atualidade a partir do estudo discursivo da canção Procissão, de Gilberto Gil. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 1950-1980. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 444 p.

HEINLEIN, Robert A. *Um estranho numa terra estranha*. São Paulo: Aleph, 2017.

HOISEL, Evelina. Tropicalismo: algumas reflexões teóricas. *Brasil/Brazil*, Revista de Literatura Brasileira, n. 12, ano 7, p. 39-63, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunda: 1960/70. 2ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981. 199 p.

JAMESON, Fredric. 'Fim da arte' ou 'fim da história'? In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Seleção: Maria Elisa Cevalco. Petrópolis: Vozes, 2001.

JULIÃO, Rafael Barbosa. *Infinitivamente pessoal: a verdade tropical de Caetano Veloso*. 387 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

KACOWICZ, Davi Aroeira. *Estrelas em constelação: considerações sobre o conceito de tropicália*. 2017. Dissertação (Mestrado em História e Culturas Políticas) – Faculdade

de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

KAFKA, Franz. Os que passam por nós correndo. In: *Contemplação e o fogueira*. Tradução: Modesto Carone. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KEHL, Maria Rita et al. A resistência da sociedade civil às graves violações de direitos humanos. In: BRASIL (Comissão Nacional da Verdade). *Relatório: textos temáticos*. Brasília: CNV, dezembro de 2014. p. 341-414. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade, v. 2).

LARSON, Eduardo. *Desafinando o coro dos contentes: o discurso polifônico em canções tropicalistas*. 2006. 129 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Catulo, Donga, Sinhô e Noel. In: _____; FISCHER, L. A. (org.). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 60-76.

_____. Tropicalismo: crítica e história. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 51, p. 149-160, dez. 2015.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 87 p.

LODY, Raul. Tudo come e de tudo se come: em torno do conceito de comer nas religiões afro-brasileiras. In: *O povo do santo*. Religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006. p. 88-93.

LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: A poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012. 329 p.

LOPES, Job. História e música: uma análise taxemática da canção “Aquele Abraço” de Gilberto Gil. *Revista Temática*. v. 8, n. 4, abril de 2012. p. 1-11. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/23750/13037>>. Acesso em: 01 maio 2020.

LOPES, Paulo Eduardo. Acordes dissonantes. In: *A desinvenção do som*. Leituras dialógicas do tropicalismo. Campinas: Pontes, 1999, p. 197-338.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LOZA, Daniel Martín Duarte. Experiencia Lindonéia – Niunamenos. Algunas reflexiones indisciplinarias. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA, 1., 2017, La Plata. *Actas...* La Plata: UNLP, 2017. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65697>. Acesso em: 15 jul. 2022.

MACHADO, Ricardo. O espelho antinarcísico de Clarice Lispector (Entrevista com Yudith Rosenbaum). *IHU on-line*, São Leopoldo, n. 547, ano XXI, p. 57-64, abr. 2021.

MAGALHÃES, Fábio. Entrevista com Rubens Gerchman. In: GERCHMAN, Clara (org.). *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013. p. 77-91.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira; Brasília: INL/MEC, 1977. 348 p. (Coleção Retratos do Brasil, v. 111).

MARQUES, Ivan. Joaquim Pedro de Andrade e o Modernismo. *Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 115-133, jul./dez. 2019.

_____. *Cenas de um modernismo de província*. Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011. 271 p.

MATOS, Claudia Neiva de. Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 21-43, ago. 2018.

_____. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. *Artcultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul./dez. 2013.

MELO NETO, João Cabral de. Paisagens com figuras. In: *Obra Completa: volume único*. Organização: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução: Marly de Oliveira. 3ª ed. São Paulo: É Realizações, 2012. 412 p.

_____. O desenho poético de Armando. In: FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre*. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1979. p. 9-12.

_____. O poema do lá. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 41-50.

MIDANI, André. *Do vinil ao download*. 1ª ed. (ed. revista e ampliada). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 302 p.

MIRANDA, José América. Entre o instante e o tempo: um poema de Cassiano Ricardo. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 2, p. 147-158, out. 1994. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1107/0>>. Acesso em: 15 maio 2021.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 2009. 256 p.

NAPOLITANO, Marcos. A janela de Carolina e o espelho de Lindoneia: duas (anti)musas de um mundo que se desagrega. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 201-210, jul./dez. 2018.

_____. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 56-73, set./nov. 2010a.

_____. *Seguindo a canção*. Versão digital revista pelo autor. São Paulo: sem editora, 2010b. 293 p.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010c.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Ed. e-book Kindle. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. (Coleção Descobrimo o Brasil). 71 p.

_____. A canção crítica. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; TRAVASSOS, Elizabeth (org.) *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico. Introduction. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: a revolution in Brazilian culture*. Translation: Aaron Lorenz, Renata Nascimento and Christopher Dunn. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 195-203.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Organização: Waly Salomão e Ana Maria Silva de Araújo Duarte. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NETO, Torquato; CAPINAN, José Carlos. Vida paixão e banana do tropicalismo. In: NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Organização: Waly Salomão e Ana Maria Silva de Araújo Duarte. 2ª ed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1982. p. 295-308.

NODARI, Alexandre. Virar o virá: virá o virar (Apresentação). In: PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora Circuito e Azougue Editorial, 2017. p. 9-19.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Organização: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rocco: Rio de Janeiro, 1986. 134 p.

OLIVEIRA, Aloysio de. A juventude na música. In: _____.; LEITE, José Roberto Teixeira; LIMA, Luís de; VIANY, Alex; CLÁUDIO, Edson. *Gente nova, nova gente*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968. p. 76-105.

OLIVEIRA, Bernardo. *Estudando o Samba*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. 144 p. (Coleção Livro do Disco).

OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido*. Classe e identidade de classe. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 134 p.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Melos e logos: Caetano Veloso e a crítica do domínio público na poesia atribuída a Gregório de Matos. *Criação & Crítica*, São Paulo, v. 31, n. 31, p. 244-258, 2021. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i31p244-258. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/189325>. Acesso em: 23 mar. 2023.

_____. Líricas contemporâneas: apontamentos para uma revocalização do logos. *Texto Poético*, Goiânia, v. 9, n. 15, p. 137-156, 2ª sem. 2013.

- OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
- ORTIZ, Roberto. *A moderna tradição brasileira*, Cultura e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipioni, 1996.
- PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. 3ª ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.
- PAULAFREITAS, Ayêska. Trajetória da Indústria Fonográfica na Bahia. *Intercom 2007*, Santos, XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, p. 1-15, 29 ago. a 2 set. 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1351-2.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. São Paulo: Editora Circuito; Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017. 244 p.
- PEREIRA, Leticia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.
- PIJPERS, Jeffrey Manoel. Affective Resonance: the Moving Potential of Music in Gilberto Gil's 'Aquele Abraço'. *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII · Historia del Arte, n. 4, 2016, p. 309-327. Traduções minhas. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/15501/14337>>. Acesso em: 24 set. 2020.
- PIMENTA, Heyk (org.). *Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. (Encontros).
- PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. *Canção popular e processo social no tropicalismo*. 2009. 217 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 449 p.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. Aristóteles adoraria Chacrinha (Originalmente publicada em 13 set. 1971 no Globo). *O Remador de Ben-Hur: confissões culturais*. Organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 232-235.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Ficção completa*, em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v. p. 437-442.

ROSENBAUM, Yudith. Notas sobre o conto ‘O espelho’, de Guimarães Rosa. *Ide*, São Paulo, n. 31, v. 47, p. 84-87, 2008.

SALOMÃO, Waly. Ariadnesca. In: *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 77-80.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. 356 p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 263 p.

SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas/ a má consciência teatral: compreensão e debate sobre teatro na cobertura dos jornais A Tarde e Diário de Notícias entre 1956 e 1961*. 2006. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 1ª ed. (revista e ampliada da ed. de 1976), ed. e-book Kindle. São Paulo: Nova Alexandria, 2013. Não paginado.

_____. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia, 1972.

SANT’ANNA-MULLER, Mara Rúbia; MEURER, Monike. Entre imagem e história – Lindonéia. *Fronteiras*, Florianópolis, n. 18, p. 105-123, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 146-163.

_____. Fazendo perguntas com o martelo. In: VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. p. 1-13.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 61, p. 56-81, ago. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i61p56-81>.

_____. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SANTOS, Kywza Joanna Fidelis Pereira dos. *Dos orixás ao black is beautiful: a estética da negritude na música popular brasileira*. 2014. 184 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/13892/1/TESE%20VERS%C3%83O%20FINAL%20-%20IMPRESSA%20PARA%20BIBLIOTECA.pdf>. Acesso em: 8 set. 2020.

SCARAMUZZO, Pietro. *Tom Zé, o último tropicalista*. Tradução: Silvana Cobucci e Thiago Lins. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020. 331 p.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia – Ensaio e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 312 p.

_____. Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’. In: *Que horas são?* Ensaio. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 129-155.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SEIXAS, Élcio Nogueira. *Renato Borghi: Borghi em revista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (Coleção Aplauso).

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2: 1958-1985. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *A polifonia dos protestos negros*. Movimentos culturais e musicalidades negras urbanas, anos 70/80, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. 2000. 246 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVA, Samuel Sousa. *Memória e identidade negra na obra de Gilberto Gil: 1964-2008*. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Memória, Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2017. Disponível em: <<http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2018/03/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Samuel-Sousa-.pdf>>. Acesso em: 8 maio 2020.

SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. Nara Leão: o tropicalismo no avesso do espelho. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008.

SILVA, Vitor Marcelino da. *Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SILVEIRA, Ana Carolina Ramos. A vida da mulher pelo direito penal: da ‘legítima defesa da honra’ à previsão legal do feminicídio. *Revista da Defensoria Pública RS*, Porto Alegre, ano 12, v. 1, n. 28, p. 239-261, 2021. Disponível em: <https://revistadpers.emnuvens.com.br/defensoria/article/view/366/301>. Acesso em: 1º ago. 2021.

SOARES, Leilor Miranda. ‘Batiza esse neném’: mercado, MPB, samba e processo social em Estudando o samba, de Tom Zé. 2019. 190 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-19052021-202440/publico/Corrigida_LeilorSoares.pdf. Acesso em: 12 set. 2022.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

SOVIK, Liv. 'O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui': Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano Santiago. In: MATO, Daniel (coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) e CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, p: 277-286, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2012. 322 p.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 207 p.

_____. *A canção: eficácia e encanto*. 1ª ed. São Paulo: Atual, 1986. 67 p. (Série Lendo).

TATIT, Luiz; NESTROVSKI, Arthur. Entrevista (com Tom Zé, feita em 22 ago. 2003). In: TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. 1ª reimpr. da 2ª ed. São Paulo: Publifolha, 2011. p. 235-289.

TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000. 355 p.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, [1974]. 244 p.

TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. 1ª reimpr., 2ª ed. São Paulo: Publifolha, 2011. 309 p.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. Apresentação: Silviano Santiago. 111 p.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Edição comemorativa de 20 anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 512 p.

_____. *O mundo não é chato*. Organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 367 p.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural (Publicado originalmente na revista *Visão* em julho de 1971). In: GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. São Paulo: Aeroplano, 2000. p. 40-51.

VIANNA, Hermano. Tropicália's politics. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. Tradução: Aaron Lorenz, Renata Nascimento and Christopher Dunn. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 131-142.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 1999. 134 p.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. E-book edition. London and New York: Routledge, 2001. 176 p.

WELLS, John R. Subconsumo, tamanho de mercado e padrões de gastos familiares no Brasil. *Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 17, p. 6-60, jul./ago./set. 1976.

WISNIK, Guilherme. *Lançar mundos no mundo: Caetano Veloso e o Brasil*. São Paulo: Fósforo, 2022. 205 p.

WISNIK, José Miguel. Psiquê e Psichê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa. In: PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro; ROSENBAUM, Yudith (org.). *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. p. 141-165.

_____. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 55-72, dez. 2007.

_____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004. 533 p.

Jornais, revistas e internet

ACUIO, Carlos. Porque canta Caetano Veloso (Matéria e entrevista com Caetano). *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 817, p. 36-37, 16 dez. 1967.

AGENDA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1970. Classificados, p. 3.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Escritores entram no samba. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1968. Segundo Caderno, p. 1.

_____. Desaparecimento de Luisa Porto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1946. 2ª seção, p. 1.

AQUELE Abraço... (Publicidade da Petrobras que parodia a canção de Gilberto Gil). *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 5, 3 out. 1969.

ARENA conta Tiradentes. *Instituto Augusto Boal* (online), Rio de Janeiro, [201-]. Não paginado. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-tiradentes/>>. Acesso em: 24 maio 2021.

ÁUREA: está bem que pode ser uma estrela. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, p. 34, 1970.

BARROSO, Maria Alice. Como funcionam os mitos da TV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 set. 1969. Caderno b, p. 2.

BERG, Marli. Gal (Entrevista com Gal Costa). *A Cigarra*, Rio de Janeiro, p. 40-41, out. 1969.

BERGAMO, Mônica. (Re)nasce uma estrela (Trechos de entrevista com Edy Star). *Folha de São Paulo* (online), São Paulo, 8 ago. 2010. Não paginado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0808201006.htm>. Acesso em: 29 ago. 2022.

BOARDMAN, Elizabeth. Mulheres exclusivamente. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, p. 47, maio 1967.

BRASIL, Barreto. Samba de roda da Bahia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 14 fev. 1965.

BRITO, Antônio Carlos de. Tropicalismo: sua estética, sua história. *Vozes*, Dossiê música popular e realidade cultural, Rio de Janeiro, v. 66, n. 9, p. 21-30, nov. 1972.

CABRAL, Sérgio. Martinho, música naquela base (Entrevista com Martinho da Vila). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 27, 1970.

_____. Olha aqui: aquele abraço. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 17, ago. 1969.

CAETANO Veloso e Gilberto Gil voltam a cantar após sete meses de inatividade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1969. 1º Caderno, p. 13.

CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, alegria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1967a. Suplemento Literário, p. 44.

_____. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1967b.

CAMPOS, Gilse. Martinho, da vila e do partido alto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 ago. e 1º set. 1969. Caderno b, p. 2.

CARNEIRO, Hélio. Os doces bárbaros fazem a Europa. *Manchete*, p. 102-103, maio 1978.

CASTRO, Ruy. Tropicalismo: fedeu ou cheirou? *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 443, p. 16-17, 23 dez. 1977.

_____. Caetano, aquele abraço. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 16, 28 ago. 1969.

_____. Uma geleia geral de vanguarda. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1968. Segundo Caderno, p. 4.

CASTRO, Tarso de; CABRAL, Sérgio; JAGUAR; PINHEIRO, Albino. Chacrinha (Entrevista). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 9-13, 13-19 nov. 1969.

- COELHO, Frederico. Gil e as máquinas ou ‘Esse violão está afinado?’. *Objeto sim objeto não*, (online) 6 ago. 2020a. Não paginado. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2020/08/gil-e-as-maquinas-ou-esse-violao-esta.html>. Acesso em: 22 jul. 2022.
- COSTA, Haroldo. Procissão ou enterro? *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1968. 2ª seção, p. 2.
- COSTA, Maria Ignez Corrêa da. O tropicalismo por trás da imagem digerida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 23 mar. 1968.
- DISCO Mengo-70 está rodando. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 5, 16 dez. 1969.
- DISCOGRAFIA. *Gilberto Gil* (online, site oficial), Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <<https://gilbertogil.com.br/producoes/discografia/>>. Acesso em: 7 out. 2022.
- DOMINGUES, Heron. O círculo de giz. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1968. 1ª seção, p. 6.
- DUARTE, Regina Penteado. Nara virou Leão. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 8, 12 set. 1968.
- DUPIN, Hugo. Tropicalismo? *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1968. 4ª seção, p. 3.
- FIC abre com nível bom e aplausos para ‘Luciana’. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 out. 1969. 1º Caderno, p. 12.
- FRANCIS, Paulo; CASTRO, Tarso de; FERNANDES, Millôr; CABRAL, Sérgio; JAGUAR. Tom Jobim (Entrevista). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 11-14, 6-12 nov. 1969.
- GIL, Gilberto. Recuso + aceito = receita. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 6, 19-25 mar. 1970.
- GRILLO, Gilda. Gilberto Gil de viola e violência (Entrevista com Gil). Fotos: Sérgio Gomes. *Jornal dos Sports*, caderno Segundo Tempo, p. 8, 21 maio 1967.
- HALFOUN, Eli. Primeira conversa (coluna Gente nova, nova gente). *Diário de Notícias*, 2ª seção, p. 6, 1º maio 1968.
- HOLANDA, Nestor de. Fãs de Caetano Veloso. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2ª seção, p. 2, 21 fev. 1968.
- HUNGRIA, Júlio. Gilberto Gil / Um ano importante. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1970a. Caderno b, p. 2.
- _____. Música Popular: liberdade total de pesquisa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1970b. Caderno b, p. 5.

_____. Na música popular o êxodo de talentos quase interrompeu o processo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º jan. 1970c. Caderno b, p. 8.

_____. Clima de despedida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1969. Caderno b, p. 2.

IMMUB. Aquele Abraço. *IMMuB* (online), Niterói, 2017. Disponível em: <https://immub.org/busca?album=&musica=aquele+abra%C3%A7o&interprete_1=&interprete_2=&compositor_1=&compositor_2=&gravadora=&ano=1969&tipo_midia=>. Acesso em: 26 nov. 2020.

JORNAL DO BRASIL (Sem título e sem autoria, chamada no alto da página). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1970. Caderno b, p. 4-5.

JOTA DE. Calidoscópico. *O Pioneiro*, Caxias do Sul, p. 2, 19 out. 1968.

KALILI, Narciso. A nova escola do samba. *Realidade*, São Paulo, ano I, n. 8, nov. 1966.

KALLÁS, André. O Ensaio Geral de Gilberto e Wanda. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 27, n. 759, 5 nov. 1966.

LARA, Odete. Gilberto Gil (Entrevista com Gilberto Gil em Pesaro, na Itália). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 2-3, 9 a 15 out. 1969.

LEITE, Adeth. Temporada de Gilberto Gil. *Diário de Pernambuco*, Recife, 4 maio 1967. Segundo Caderno, p. 3.

LILICO (verbete). In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (online), [s. l.], 2021. Não paginado. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/lilico/>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

LIMA, Ludmila de. Gilberto Gil participa de inauguração de painel na Cinelândia em sua homenagem. *O Globo* (online), Rio de Janeiro, 18 dez. 2017. Não paginado. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/gilberto-gil-participa-de-inauguracao-de-painel-na-cinelandia-em-sua-homenagem-22206926>>. Acesso em: 5 out. 2020.

LIMA, Marisa Alves de. Artes (Entrevista com Beth Carvalho). *A Cigarra*, Rio de Janeiro, p. 29, nov. 1968a.

_____. Uma palavrinha só. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, p. 109, out. 1968b.

_____. Artes. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, ano LIII, n. 11, p. 39, nov. 1967.

LUIZ, Macksen. O retrato de um artista enquanto jovem (Reportagem e entrevista com Rubens Gerchman). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18-19 ago. 1968. Caderno b, p. 1.

MACIEL, Luiz Carlos. Tropicália ou uma cultura em questão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 set. 1968. Segundo caderno, p. 2.

MAFFEI, Evangelina. 1963 – Gilberto Gil (Fotos da capa, da contracapa e do compacto duplo Gilberto Gil – sua música, sua interpretação). *Discográficas de Brasil* (online), [s. l.], 25 set. 2011. Não paginado. Disponível em: <<http://discograficasbrasil.blogspot.com/2011/09/1963-gilberto-gil.html>>. Acesso em: 15 maio 2021.

MAGALHÃES, Mário. A pasta do ministro. *Folha de S. Paulo* (online), São Paulo, 20 dez. 2002. Não paginado. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2012200227.htm>>. Acesso em: 8 fev. 2023.

MARQUES, Carlos. Eoaska: o licor alucinante das selvas. Fotos: Vieira de Queirós. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 844, p. 142-143, 22 jun. 1968a.

_____. Duas mil milhas na Amazônia. Fotos: Vieira de Queirós. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 843, p. 112-118, 15 jun. 1968b.

_____. Elis Regina/Nara Leão: entrevistas a Carlos Marques. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 791, p. 34-35, 17 jun. 1967.

MÁS, Daniel. Goela louca. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 21 mar. 1970.

MIS usará Itamarati para saber se Gilberto Gil quer ou não o Golfinho de Ouro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1970a. 1º Caderno, p. 13.

MIS indaga a Gilberto Gil se de fato recusa NCr\$ 5 mil do Golfinho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1970b. 1º Caderno, p. 10.

MISTER ECO. Muito psicodélico. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 10, 16 jan. 1968.

MOTTA, Nelson. Gil, o novo. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, p. 81, abr. 1968a.

_____. A cruzada tropicalista. *Última hora*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1968b.

MUGGIATI, Roberto; SODRÉ, Muniz. Dó-ré-mi da canção brasileira. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 112-119, 2 set. 1967.

MÚSICAS. *Gilberto Gil* (online, site oficial), Rio de Janeiro, 2020. Não paginado. Disponível em: <<https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/pagina/2/>>. Acesso em: 9 out. 2020.

NARA é de opinião: esse exército não vale nada. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 maio 1966. 1ª seção, p. 13.

NARDO, Sílvio Di. Até onde quer ir Caetano Veloso? *Romântica*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 94, p. 12-15, fev. 1969.

NEGRÃO de Lima diz que o Rio continua lindo, mas os problemas são muitos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1969. 1º Caderno, p. 5.

NETO, Torquato. A tal frente única. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1967a. Caderno Segundo Tempo, p. 4.

_____. Pra quem não gosta de Chico. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 20 maio 1967b. Caderno Segundo Tempo, p. 4.

_____. A propósito de um cantor de rock. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1967c. Caderno Segundo Tempo, p. 4.

NOGUEIRA, Armando. Na grande área. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 1969. 1º Caderno, p. 23.

NONA, Sérgio. Gilberto Gil chegará ao Recife no dia 25. *Diário de Pernambuco*, Recife, 9 abr. 1967. Segundo Caderno, p. 9.

_____. Da velha guarda ao tropicalismo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 1º set. 1968. Primeiro Caderno, p. 19.

NUNES, Henrique. Começou a guerra da música. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 804, 16 set. 1967.

O ENSAIO geral de Gilberto Gil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1967. Caderno DN Show, 4ª seção, p. 2.

O RIO de Janeiro continua lindo! *Correio Braziliense*, Brasília, 4 set. 1969. Caderno de Turismo, p. 1.

O SALÃO que veio em abril. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1966. Caderno b, p. 1.

OITICICA, Hélio. Gerchman: a face do terceiro mundo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1968. Segundo Caderno, p. 1.

OLIVEIRA, Ana de. Entrevistas – Manoel Barenbein. *Tropicália* (online), [s. l.], 2007. Não paginado. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/manoel-barenbein-2>>. Acesso em: 23 set. 2020.

OLIVETTO, Washington. O Rio de Janeiro continua lindo. *O Globo* (online), 4 jul. 2022. Não paginado. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniao/washington-olivetto/post/2022/07/o-rio-de-janeiro-continua-lindo.ghtml>. Acesso em: 11 jul. 2022.

ORDEM dos Músicos exige que cantores de ‘iê-iê-iê’ cariocas prestem exames. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1967. 1º Caderno, p. 28.

PAULA, José Agrippino de. Pan-América: a internacionalização do caos (Entrevista sem autoria indicada). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º ago. 1967. Caderno b, p. 5.

PEDROSA, Vera. Palavras. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1968. Segundo Caderno, p. 2.

PORTELLA, Juvenal. A contradição de Nara. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 set. 1968. Caderno b, p. 2.

POVO dá aquele abraço. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 12, 31 ago. 1969.

PRIMEIRO ‘mutirão’ da Excelsior. *A Tribuna*, São Paulo, p. 12, 8 jan. 1967.

PROTESTO baiano de Gilberto Gil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1966. Caderno b, p. 3.

REVISTA do Rádio e TV. São Paulo/Rio de Janeiro, ano XXII, n. 1054, 29 nov. 1969.

SANDRONI, Cícero. Quatro cantos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, quarta-feira, 24 jul. 1968.

SANT’ANNA, Affonso Romano. Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1968. Caderno b, p. 2.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval. *Cadernos de jornalismo e comunicação: especial carnaval*, Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil, n. 40, p. 45-56, jan./fev. 1973.

SÉRGIO, Renato. A alegria de Caetano Veloso. *Sétimo céu*, Rio de Janeiro, n. 142, p. 90-91, jan. 1968.

SILVEIRA, Maria Luísa; NASS, Hermann. Desaparecidos: uma busca desesperada. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1690, p. 44-47, 8 set. 1984.

SOARES, Ingrid. ‘E daí?’, diz Bolsonaro sobre Brasil superar China em mortes por Covid-19. *Correio Braziliense* (online), Brasília, 28 abr. 2020. Não paginado.

Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/04/28/interna_politica_849392/e-dai-diz-bolsonaro-sobre-brasil-superar-china-em-mortes-por-covid.shtml>.

Acesso em: 17 jul. 21.

UM SHOW de gente que sabe o que diz. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 18 set. 1966. Caderno Segundo Tempo, p. 6.

VALENÇA, Rosinha de. Eles escolheram a música (Entrevista com Caetano Veloso, programa de rádio originalmente difundido em 1974). *Memória Rádio MEC* (online), Brasília, 1º ago. 2021. Não paginado. Disponível em:

<<https://radios.ebc.com.br/memoria-radio-mec/2021/07/nos-80-anos-de-rosinha-de-valenca-uma-serie-idealizada-por-ela-para-radio>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

VALLIAS, André. Nota do tradutor sobre ‘O tratado do Narciso (teoria do símbolo)’, de André Gide. In: *Sopro* (online) [s. l.], n. 92, jul. 2013. Disponível em:

<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gide.html#.Y2QHP2nMLIU>. Acesso em: 3 nov. 2022.

VELOSO, Caetano. Sem título (Paris, Macunaíma, a vida irreal...). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 6, 6-12 ago. 1970a.

_____. Sem título (O som dos setenta...). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 3, 26 fev. a 4 mar. 1970b.

_____. Sem título (A Ipanemia é uma doença grave...). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 10-11, 8-14 jan. 1970c.

_____. Sem título (Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi...). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 3, 27 nov. a 2 dez. 1969.

VIANNA, Hermano. Semi e menos: muito mais. *O Globo* (online), Rio de Janeiro, 29 jun. 2012. Não paginado. Disponível em: <https://hermanovianna.wordpress.com/2012/06/30/semi-e-menos-muito-mais/>. Acesso em: 4 dez. 2020.

VINÍCIUS, Marcus. Algumas notas sobre música no Nordeste. *Vozes*, Rio de Janeiro, Dossiê Música Popular e Realidade Cultural, ano 66, v. 66, n. 9, p. 31-40, nov. 1972.

WERNECK, Ronaldo. MBP/Hoje: uma salada lítero-tropical (Entrevistas com Augusto de Campos, Carlos Lyra, Caetano Veloso, Emilinha Borba, Gilberto Gil, Ivan Lins, Luiz Vieira e Tom Zé). *Vozes*, Rio de Janeiro, ano 66, v. n. 9, v. 66, p. 5-20, nov. 1972.

Arquivos públicos e privados

Arquivo Nacional.

Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Hemeroteca Estadão.

Hemeroteca Folha de S. Paulo.

Instituto Augusto Boal.

Instituto Memória Musical Brasileira (IMMub).

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

ARQUIVO Nacional. Protesta veementemente contra o prolongado beijo trocado pelos artistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, no programa 'Chico e Caetano' [...]. *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*. (s. l.) BR DFANBSB NS, dez. 1986.

Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/msc/0331/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0331_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2023.

_____. BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU.7289 (Censura das letras dos Doces Bárbaros). *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro: SDGP, jun. 1976a. 20 p. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tn/cpr/lmu/07289/br_rjanrio_tn_cpr_lmu_07289_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2023.

_____. BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU.7330 (Censura das letras dos Doces Bárbaros). *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro: SDGP, jun. 1976b. 18 p. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tn/cpr/lmu/07330/br_rjanrio_tn_cpr_lmu_07330_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2023.

_____. BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU.7318 (Censura das letras dos Doces Bárbaros). *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*. Rio de Janeiro: SDGP, jun. 1976c. 7 p. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tn/cpr/lmu/07318/br_rjanrio_tn_cpr_lmu_07318_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2023.

_____. Gilberto Gil: Dossiê BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.72042586. *Fundo Serviço Nacional de Informações*, BR DFANBSB V8. 1974. Última atualização no acervo digital: 21 ago. 2019. Declarações prestadas por Gilberto Gil dia 14 jan. 1972 ao Exército, ao desembarcar no Galeão. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/72042586/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_72042586_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2020.

_____. Show Maria Bethânia: Dossiê BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.32814. *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*. (s. 1.) BR DFANBSB NS, 1973. Última atualização no acervo digital: 25 out. 2022. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/32814/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_32814_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2023.

_____. Propaganda subversiva em forma de fascículo com disco anexo. *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*. (s. 1.) BR DFANBSB NS, out. 1971a. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/isi/0043/br_dfanbsb_ns_agr_cof_isi_0043_d0001de0001.pdf>. Acesso em 7 fev. 2023.

_____. Cantora Elis Regina. *Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas*. BR DFANBSB NS. Brasília: Centro de Informações da Polícia Federal, dez. 1971b. Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/isi/0051/br_dfanbsb_ns_agr_cof_isi_0051_d0001de0001.pdf. Acesso em: 8 fev. 2023.

_____. Banidos. *Fundo Conselho de Segurança Nacional*: BR DFANBSB N8. Secretaria geral do Conselho de Segurança Nacional, Grupo Especial AI-5, processos a serem apreciados. Lista de Banidos do estado da Guanabara (GB). BR DFANBSB

N8.0.PSN, AAI.24, 1970. Última atualização no acervo digital: 21 nov. 2018.

Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_n8/0/psn/aai/0024/br_dfanbsb_n8_0_psn_aai_0024_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2020.

_____. Gilberto Passos Gil Moreira: Dossiê BR DFANBSB N8.0.PRO.CSS.710.

Fundo Conselho de Segurança Nacional. (s. l.) BR DFANBSB N8, mar./out. 1969a.

Última atualização no acervo digital: 21 set. 2018. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_n8/0/pro/css/0710/br_dfanbsb_n8_0_pro_css_0710_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2020.

_____. Processos encaminhados pela CISEx e não solucionados até a presente data.

Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça: BR RJANRIO TT. Ministério do Exército, Comissão de Investigação Sumária do Exército. 1969b.

Última atualização no acervo digital: 8 ago. 2013. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tt/0/jus/avu/0320/br_rjanrio_tt_0_jus_avu_0320_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2020.

Audiovisual

DEPOIMENTO COLETIVO: trinta anos do MIS. Entrevistadora: Claudia Mesquita. Depoentes: Neuza Fernandes, Hermínio Bello de Carvalho, Suetônio Valença. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 1995. Reproduzido em mídia digital, consultado no acervo do MIS (120 min.). Coleção Depoimentos para a posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

DEPOIMENTO Gilberto Gil. Coordenadora: Rosa Maria Araújo. Entrevistadores: Carlos Rennó, Hermano Vianna, Jorge Mautner, Marcelo Fróes. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 6 jun. 2012. Reproduzido em mídia digital, consultado no acervo do MIS (340 min.). Coleção Depoimentos para a posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

EM CASA com os Gil. Direção: Andrucha Waddington, Pedro Waddington, Rebeca Diniz. Produção: Andrucha Waddington, Renata Brandão, Ramona Bakker, Vinícius Neves Mariano, Glauco Sabino. Roteiro: Hermano Vianna. Elenco: Gilberto Gil, Flora Gil, Nara Gil, Ben Gil, Preta Gil, Bela Gil e outros. Rio de Janeiro: Estúdios Amazon; Conspiração Filmes, 2022. 5 episódios (176 min), son., color.

OS DOCES Bárbaros. Direção: Jom Tob Azulay. Roteiro: Jom Tob Azulay, Guilherme Araújo e Isabel Câmara. Com Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso. (s. l.: s. produtora), 1977. 1 vídeo (100 min.), son., color. (Primeira exibição sem os cortes da censura em 2004).

FÊNIX. Direção: Sílvio Da-Rin. Assistência de direção: Sandra Werneck. Roteiro: Sílvio Da-Rin. Fotografia: Noilton Nunes. Entrevistados: José Celso Martinez Corrêa, Carlos Vergara, Norma Bengell, Oduvaldo Viana Filho, Caetano Veloso, Abelardo Barbosa, Plínio Marcos, Carlos Diegues. Rio de Janeiro: Corcina, 1980. Reproduzido

em mídia digital, filmado em 35mm, cor (12 min.). Disponível em:
<https://youtu.be/LtEhmDtTQ>. Acesso em: 7 nov. 2022.

GILBERTO Gil Antologia: vol. 1 (1968/87). Direção: Lula Buarque de Hollanda.
 Roteiro: Emílio Domingos e Lula Buarque de Hollanda. Produtora: GeGe Produções e Espiral. Produção: Flora Gil e Letícia Monte. Pesquisa: Antônio Venâncio.
 Entrevistados: Arnaldo Baptista, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Rita Lee e Sérgio Dias. Rio de Janeiro: Canal Curta, 2019. Reproduzido em canal de televisão (70 min.).

A LETRA de Feitiço da Vila é racista? (s. l., s. n.), 2009. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Obraprogreso. Disponível em: <https://youtu.be/JITbSJWLJJE>. Acesso em: 19 abr. 2023.

O MUNDO da arte. Episódio Rubens Gerchman. Direção: Cacá Vicalvi. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2001. Disponível em: <https://youtu.be/azXe8FKgzH0>. Acesso em: 9 maio 2022.

NARCISO em férias. Direção: Renato Terra, Ricardo Calil. Elenco: Caetano Veloso. Produzido por: Paula Lavigne. Produção: Uns Produções e Filmes. Coprodução: Videofilmes. Rio de Janeiro: Globoplay, 2020. Reproduzido em plataforma de Streaming (83 min.).

PROEZAS de Satanás na Vila de Leva e Traz. Direção, argumento e roteiro: Paulo Gil Soares. Elenco: Jofre Soares, Isabella, Emmanuel Cavalcanti, Joseph Guerreiro, Meio Quilo, Zózimo Bulbul, Telma Reston, Paulo Góes, Lucila Brasil, Newton Lentini, Paulo Carneiro, Joel Barcellos, Paulo Broitman. Produção executiva: Geraldo Sarno. Produção: Jarbas Barbosa e Terezinha Muniz. Música: Caetano Veloso. Intérpretes: Gal Costa e Caetano Veloso. Instrumentista: Bruno Ferreira. Rio de Janeiro: JB Produções Cinematográficas, 1967. (35mm, PB, 90 min.). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=5wZVyFGtois>. Acesso em: 8 jun. 2022.

RODA e outras histórias. Direção: Sérgio Muniz. Roteiro e argumento: Sérgio Muniz e Geraldo Sarno. Produção: Sérgio Muniz. Música: Gilberto Gil. São Paulo: Cinema de Cordel, 1965. (35mm, PB, 9 min.). Disponível em:
<https://www.thomazfarkas.com/filmes/roda-e-outras-historias/>. Acesso em: 3 jun. 2022.

UMA VEZ uma canção (Série. Entrevista de Gilberto Gil a Carlos Rennó na TV Cultura). Apresentação e roteiro: Carlos Rennó. Produção musical: Paulo Martins. Produção executiva: Carlos Alberto Oliveira e Alexandre Pavan. Direção de produção: Solange Martins. Direção geral: Nico Prado. São Paulo: TV Cultura, 2006 (50 min.). Disponível em: <<http://carlosrenno.com/tv/uma-vez-uma-cancao/>>. Acesso em: 7 dez. 2020.

VER Ouvir. Roteiro e direção: Antonio Carlos da Fontoura. Fotografia: David Drew Zingg. Montagem: Mário Carneiro. Elenco: Roberto Magalhães, Antônio Dias e Rubens Gerchman. Rio de Janeiro: Canto Claro, 1966. (35mm, cor, 18 min.).

Fonografia e encartes de discos

Acervo online do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Disponível em: <https://immub.org/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

ALMEIDA, Aracy de. O X do problema (Noel Rosa) In: *78 rpm*. Victor, 1936. 1 CPS. Lado A. 34.099-a.

_____. Palpite infeliz (Noel Rosa). In: *78 rpm*. São Paulo: RCA Victor, 1936. 1 CPS. Lado A. 34.007.

ALVES, Ataulfo. Gente bem também samba. *Ataulfo tradição*. Rio de Janeiro: Phonogram/Polydor, 1967. 1 LP. Lado B, faixa 4. LPNG 44.013.

ALVES, Lúcio. Samba triste (Billy Blanco/Baden Powell). In: *A bossa é nossa*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1960. 1 LP. Lado B, faixa 5. P 630.418 L.

ANDRADE, Dalva. Serenata suburbana (Capiba). In: *Serenata suburbana*. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. 1 LP. Lado A, faixa 1. MOFB 3182.

BARROS, João Petra de. Feitiço da Vila (Noel Rosa/Vadico). In: *78 rpm*. São Bernardo do Campo: Odeon, 1934. 1 CPS. Lado A. 11.175-a.

_____. Cantor do rádio (Custódio Mesquita/Paulo Roberto). In: *78 rpm*. São Bernardo do Campo: Odeon, 1933. 1 CPS. Lado A. 11.056-a.

BEN JOR, Jorge. País tropical (Jorge Ben Jor). In: *Jorge Ben*. 1969. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969. 1 LP. Lado A, faixa 5. R 765.100 L.

BETHÂNIA, Maria. O X do problema (Noel Rosa). In: *Maria Bethânia*. São Paulo: RCA Victor, 1965. 1 LP. Lado B, faixa 5. BBL 1339.

BETHÂNIA, Maria; COSTA, Gal; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Doces Bárbaros*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1976a. 1 CPD. 6245 064.

_____. Um índio (Caetano Veloso). In: *Doces Bárbaros*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1976b. LP duplo. LP 2, lado B, faixa 3. 6349 307/8.

BROWN, Mano. Entrevista com Gilberto Gil. *Mano a mano*. (Podcast de entrevistas com Mano Brown). São Paulo: Spotify, 2023. 1h 52min. Programa de streaming.

BRUNO, Lenita. Eu sei que vou te amar (Vinicius de Moraes/Tom Jobim). In: *Por toda minha vida*. Música: Antônio Carlos Jobim, Poesia: Vinicius de Moraes. Orquestra regida por Léo Peracchi. Rio de Janeiro: Festa, 1959. 1 LP. Lado B, faixa 1.

BUARQUE, Chico. Apesar de você (Chico Buarque). Intérpretes: Chico Buarque, MPB4 e Quarteto em Cy. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, p1978. 1 LP. Lado B, faixa 6.

_____. Realejo (Chico Buarque). In: *Chico Buarque de Hollanda vol. 2*. São Paulo: RGE, 1967. 1 LP. Lado B, faixa 1. XRLP 5314.

_____. A televisão (Chico Buarque). In: *Chico Buarque de Hollanda vol. 2*. São Paulo: RGE, 1967. 1 LP. Lado B, faixa 3. XRLP 5314.

_____. Carolina (Chico Buarque). In: *CPD*. São Paulo: RGE, 1967. 1 CPD. Lado B, faixa 1. CD-80.247.

_____. Juca (Chico Buarque). In: *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: RGE, 1966. 1 LP. Lado B, faixa 3. XRLP 5303.

CAMPOS, Augusto. Entrevista com Rogério Duprat. In: GIL, Gilberto. *Gilberto Gil: história da música popular brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. v. 30. Fascículo de livro de 12 p., acompanha 1 LP, 8 faixas.

CARDOSO, Elizeth. Samba triste (Billy Blanco/Baden Powell). In: *78 rpm* (Palhaçada/Samba triste). Rio de Janeiro: Copacabana, 1961. 1 CPS. Lado B. 6.230.

_____. Serenata do adeus (Vinicius de Moraes). In: *Canção do amor demais*. Rio de Janeiro: Festa, 1958. 1 LP. Lado A, faixa 2. LDV 6002.

CARLOS, Erasmo. O disco voador (Leno). In: *Você me acende*. São Paulo: RGE, 1966. 1 LP. Lado B, faixa 5. XRLP 5297.

_____. *A pescaria com Erasmo Carlos*. São Paulo: RGE, 1965. XRLP 5278.

CAYMMI, Dorival. Saudade da Baía. *Eu vou pra maracangalha*. Rio de Janeiro: Odeon, 1957. 1 LP. Lado A, faixa 3. MOEB 3000.

COSTA, Adroaldo Ribeiro da. Hino do Esporte Clube Bahia. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Barra 69: Caetano e Gil ao vivo na Bahia*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, p1972. 1 LP. Lado B, faixa 3 (medley).

COSTA, Gal. De onde vem o baião (Gilberto Gil). In: *Água viva*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1978. 1 LP. Lado A, faixa 3. 6349 394.

_____. Não identificado (Caetano Veloso). In: *Gal Costa*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969a. 1 LP. Lado A, faixa 1. R 765.068 L.

_____. Meu nome é Gal (Roberto Carlos/Erasmo Carlos). In: *Gal Costa*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969b. 1 LP. Lado A, faixa 5. R 765.098 L.

_____. País tropical (Jorge Ben Jor). In: *Gal Costa*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969c. 1 LP. Lado A, faixa 4. R 765.098 L.

_____. Maria Joana (Sidney Miller). In: _____; VELOSO, Caetano. *Domingo*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1967. 1 LP. Lado B, faixa 5. P 765.007 P.

_____. Eu vim da Bahia (Gilberto Gil). 1 CPS. Lado A. São Paulo: RCA Victor, 1965. LC-6161.

COSTA, Gal; BETHÂNIA, Maria; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; TOM ZÉ. *Eu vim da Bahia*. Barueri: BMG, 2002. 1 CD. 12 faixas. 74321931672.

DJAVAN. Sina (Djavan). In: *Luz*. Rio de Janeiro: CBS, 1982. 1 LP. Lado A, faixa 5. 138251.

DUTRA, Altemar. Sentimental demais (Jair Amorim/Evaldo Gouveia). In: *Sentimental demais*. Rio de Janeiro: Odeon, 1965. 1 LP. Lado A, faixa 1. MOFB 3414.

_____. Eu canto a minha dor (Toso Gomes/Antônio Correia). In: *Sinto que te amo*. Rio de Janeiro: Odeon, 1966. 1 LP. Lado A, faixa 5. MOFB 3472.

EMICIDA. Quem tem um amigo (tem tudo) (Emicida/Wilson das Neves). In: *Amarelo*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2019. 1 CD, faixa 5.

FARNEY, Dick. Inútil paisagem (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira). Rio de Janeiro: Elenco, 1964. 1 LP. Lado B, faixa 5. ME-15.

FERRAZ, Eucanaã; DUARTE, Pedro; COELHO, Fred. Capítulo 4 – Lindoneia. *Rádio Batuta*, Rio de Janeiro, ago. 2018. Especial: Já não somos como na chegada – Os 50 anos de ‘Tropicália ou Panis et circencis’. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/especiais/ja-nao-somos-como-na-chegada-os-50-anos-de-tropicalia-ou-panis-et-circencis>. Acesso em: 23 nov. 2022.

FERREIRA, Mauro. Textos do encarte. In: COSTA, Gal; BETHÂNIA, Maria; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; TOM ZÉ. *Eu vim da Bahia*. Barueri: BMG, 2002. 1 CD. 12 faixas. 74321931672.

GERÔNIMO. Abafabanca (Gerônimo/Ari Dantas). *Dandá*. São Paulo: Continental, 1987. 1 LP. Lado B, faixa 2. 1.07.405.367.

GIL, Gilberto. Fé na festa (Gilberto Gil). In: *Fé na festa*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2010. 1 CD. Faixa 1. 60252741055.

_____. Serenata do teleco-teco (Gilberto Gil). In: *Retirante*. (s. l.) Discobertas, 2010. 2 CDs. CD 1, faixa 3. DB-0-41.

_____. Sala do som (Gilberto Gil). In: *Quanta*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1997. 2 CDs. CD 2, faixa 8. 063013033-2.

_____. Metáfora (Gilberto Gil). In: *Um banda um*. Rio de Janeiro: WEA, 1982. 1 LP. Lado A, faixa 3. BR 26.063.

_____. A gente precisa ver o luar (Gilberto Gil). In: *Luar*. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 LP. Lado A, faixa 1. BR 36.180.

- _____. Procissão (Gilberto Gil/Edy Star), Atrás do trio elétrico (Caetano Veloso) e Mamãe eu quero (Jararaca/Vicente Paiva). In: *Ao vivo em Montreux*. Rio de Janeiro: WEA, 1978. 2 LPs. Disco 2, lado B, faixa 1. BR 22.011/2.
- _____. Aquele abraço (Gilberto Gil). Intérpretes: Gilberto Gil e Caetano Veloso. In: GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Barra 69: Caetano e Gil ao vivo na Bahia*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1972. 1 LP. Lado B, faixa 3 (medley).
- _____. Chiclete com banana (Gordurinha/Almira Castilho). In: *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1972. 1 LP. Lado A, faixa 4. 6349 034.
- _____. Oriente (Gilberto Gil). In: *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1972. 1 LP. Lado B, faixa 4. 6349 034.
- _____. *Gilberto Gil: História da música popular brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. v. 30. Fascículo de livro de 12 p., acompanha 1 LP, 8 faixas.
- _____. Aquele abraço (Gilberto Gil). Intérprete: Gilberto Gil. In: *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969. 1 LP. Lado A, faixa 3. R 765.087 L.
- _____. Aquele abraço (Gilberto Gil). In: *CPS*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969. 1 CPS. Lado A. 365.288 PB.
- _____. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969. 1 LP. Lado A, faixa 3. R 765.087 L.
- _____. Domingo no parque (Gilberto Gil). In: *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 LP. Lado B, faixa 5. R 765.024 L.
- _____. Pega a voga cabeludo (Gilberto Gil/Juan Arcon). In: *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 LP. Lado A, faixa 5. R 765.024 L.
- _____. Procissão (Gilberto Gil/Edy Star). In: *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 LP. Lado B, faixa 2. R 765.024 L.
- _____. Louvação (Gilberto Gil/Torquato Neto). In: *Louvação*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1967. 1 LP. Lado A, faixa 1. R 765.005 L.
- _____. Lunik 9 (Gilberto Gil). In: *Louvação*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1967. 1 LP. Lado A, faixa 4. R 765.005 L.
- _____. Ensaio geral (Gilberto Gil). In: *Louvação*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1967. 1 LP. Lado A, faixa 3. R 765.005 L.
- _____. Água de Meninos (Gilberto Gil/José Carlos Capinan). In: *Louvação*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1967. 1 LP. Lado B, faixa 5. R 765.005 L.
- _____. Procissão (Gilberto Gil/Edy Star). In: *Louvação*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1967. 1 LP. Lado B, faixa 6. R 765.005 L.

_____. Procissão (Gilberto Gil/Edy Star). In: CPS. São Paulo: RCA Victor, 1965. 1 CPS. Lado B. LC-6169.

_____. Serenata de teleco-teco (Gilberto Gil). In: *Gilberto Gil – sua música, sua interpretação*. Salvador: J.S. Discos, 1963. 1 CPD. CJ-1001. Lado A, faixa 1.

_____. Vontade de amar (Gilberto Gil). In: *Gilberto Gil – sua música, sua interpretação*. Salvador: J.S. Discos, 1963. 1 CPD. CJ-1001. Lado B, faixa 1.

_____. Meu luar, minhas canções (Gilberto Gil). In: *Gilberto Gil – sua música, sua interpretação*. Salvador: J.S. Discos, 1963. 1 CPD. CJ-1001. Lado B, faixa 2.

GIL, Gilberto; MAUTNER, Jorge. Crazy pop rock (Jorge Mautner/Gilberto Gil). In: GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. 1 LP, lado B, faixa 4.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Chuck Berry fields forever (Gilberto Gil). In: BETHÂNIA, Maria; COSTA, Gal; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Doces Bárbaros*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1976. 1 CPD. Lado A, faixa 1. 6245 064.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Barra 69: Caetano e Gil ao vivo na Bahia*. Direção musical: Gilberto Gil. Produção do show: Paulo Lima e Roberto Santana. Produção do LP: Nelson Motta. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, p1972. 1 LP.

GILBERTO, João. Eu vim da Bahia (Gilberto Gil). In: *João voz e violão*. São Paulo: Universal Music, 1999. 1 CD. Faixa 6. 73145467132.

_____. *João Gilberto*. Rio de Janeiro: Phonogram/Polydor, 1973. 1 LP. 2451 037.

_____. Amor em paz (Tom Jobim/Vinicius de Moraes). In: *João Gilberto*. Rio de Janeiro: Odeon, 1961. 1 LP. Lado A, faixa 6. MOFB 3201.

_____. Saudade da Bahia (Dorival Caymmi). In: *João Gilberto*. Rio de Janeiro: Odeon, 1961. 1 LP. Lado A, faixa 4. MOFB 3201.

_____. Samba de uma nota só (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça). In: *O amor, o sorriso e a flor*. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. 1 LP. Lado A, faixa 1. MOFB 3151.

_____. Se é tarde, me perdoa (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli). In: *O amor, o sorriso e a flor*. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. 1 LP. Lado A, faixa 5. MOFB 3151.

_____. Lobo Bobo (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli). In: *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. 78 RPM. 1 CPS. Lado A, faixa 1. 14.460.

_____. Maria Ninguém (Carlos Lyra). In: *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. 78 RPM. 1 CPS. Lado A, faixa 6. 14.460.

_____. Desafinado (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça). In: *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. 78 RPM. 1 CPS. Lado B, faixa 1. 14.460.

GONZAGA, Luiz. Medley Baião da Penha (Guio de Moraes/David Nasser) e Viva o Rei (Zé Amâncio/José Januário). O sanfoneiro do povo de Deus. São Paulo: RCA Victor, 1967. 1 LP. Lado A, faixa 5. BBL 1416.

GORDURINHA. Baianada (Gordurinha/Carlos Diniz). In: *Gordurinha tá na praça*. Continental, 1960. 1 LP. Lado B, faixa 1. LPP 3090.

HOOKER, Johnny. Caetano Veloso (Johnny Hooker). In: *Coração*. (S. l.) Independente, 2017. 1 CD. Faixa 7.

KETI, Zé; CASTRO, Urgel. O samba não morreu. Intérprete: Jorge Goulart. In: GOULART, Jorge. *78 RPM*. São Paulo: Continental, 1956. 1 disco 78 RPM. Lado A.

LEÃO, Nara. *Depoimento para a posteridade* (6 jul. 1977). Entrevistadores: Roberto Menescal e Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 1977. Fita de áudio em rolo digitalizada. Duração: 2h. Entrevista concedida ao projeto de Depoimentos para a posteridade do MIS-RJ.

_____. Lindonéia (Caetano Veloso/Gilberto Gil). In: _____. *Nara Leão*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 LP. Lado A, faixa 1. R 765.051 L.

_____. Borandá (Edu Lobo). In: LEÃO, Nara; KÉTI, Zé; VALE, João do. *Show Opinião*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1965. 1 LP. Lado A, faixa 5. P632.775L.

_____. Tiradentes (Ari Toledo/Chico de Assis). In: LEÃO, Nara; KÉTI, Zé; VALE, João do. *Show Opinião*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1965. 1 LP. Lado B, faixa 10. P632.775L.

LENO; LILIAN. Pobre menina (Hang on Sloopy: Bert Russell/Wes Farrell. Versão: Leno). In: *Leno e Lilian*. Rio de Janeiro: CBS, 1966. 1 LP. Lado B, faixa 1. 37470.

LILICO. É bonito isso? (Lilico). In: *Eu 'show' o invocado*. (S. l.): Equipe, 1970. 1 LP. Lado 1, faixa 2. EQC 862. Fonograma disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Z-cl5z4XJs>>. Acesso em: 9 out. 2020.

LYRA, Carlos. Marcha da Quarta-feira de Cinzas (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes). In: *Depois do carnaval: o sambalço de Carlos Lyra*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1963. 1 LP. Lado B, faixa 4. P 630.492 L.

MARIA, Ângela. A lua é dos namorados (Brazinha/ Klécio Caldas/ Armando Cavalcânti). In: *78 rpm*. São Paulo: Continental, 1960. 1 CPS. Lado B. 17848.

MIRANDA, Carmen; CAYMMI, Dorival. O que é que a baiana tem? (Dorival Caymmi). Rio de Janeiro: Odeon, 1939. 1 CPS. Lado A. 11710.

MIRANDA, Carmen; MIRANDA, Aurora. Cantores do rádio (Lamartine Babo/João de Barro/Alberto Ribeiro). In: *78 rpm*. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 1 CPS. Lado A. 1.343-a.

- MUTANTES, Os. 2001 (Tom Zé/Rita Lee). In: *Mutantes*. Rio de Janeiro: Phonogram/Polydor, 1969. 1 LP. Lado A, faixa 4. LPNG 44.026.
- NUNES, Dulce. O samba do escritor (Millôr Fernandes/Dulce Nunes). In: *Samba do escritor*. Rio de Janeiro: Forma/Companhia Brasileira de Discos, 1968. 1 LP. Lado B, faixa 6. VDL 110.
- PEREIRA, Maurício. Entrevista (sem autor). In: *Rádio MEC*, Programa Memória Musical, 4 jun. 2022. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/memoria-musical/2022/12/mauricio-pereira-no-memoria-musical>. Acesso em: 24 jun. 2023.
- RANDAM, José Jorge. Sem título (Texto da contracapa do CPD de Gilberto Gil). In: *Gilberto Gil – sua música, sua interpretação*. Salvador: J.S. Discos, 1963. 1 CPD. CJ-1001.
- RODRIGUES, Jair. Serenata em teleco-teco (Gilberto Gil). In: REGINA, Elis; RODRIGUES, Jair. *Dois na bossa n^o 3*. São Paulo: Phonogram/Philips, 1967. 1 LP. Lado A, faixa 5. P 765.020 L.
- REGINA, Elis. Aquele abraço (Gilberto Gil). In: REGINA, Elis. *Elis no Teatro da Praia com Miele & Bôscoli*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, p1970. 1 LP. Lado B, faixa 2. R 765.089 L.
- REGINA, Elis; RODRIGUES, Jair. Louvação (Torquato Neto/Gilberto Gil). In: _____. *Dois na bossa n^o 2*. São Paulo: Phonogram/Philips, 1966. 1 LP. P 632.792 L.
- REIS, Mário. Capricho de rapaz solteiro (Noel Rosa). In: *78 RPM*. São Bernardo do Campo: Odeon, 1933. 1 CPS. Lado B. 11.003-a.
- RICARDO, Sérgio. Aleluia (Sérgio Ricardo). In: *CPS*. Rio de Janeiro: Copacabana (selo Beverly), 1968. 1 CPS. Lado A. BCS-010.
- ROSA, Noel. Coisas nossas (Noel Rosa). In: *78 RPM*. Rio de Janeiro: Columbia, 1932. 1 CPS. Lado A. 22.089-B.
- SORIANO, Waldick. Perdão pela minha dor (Waldick Soriano). *Quem és tu?* São Paulo: Chantecler, 1961. 1 LP. Lado A, faixa 1. CMG 2108.
- TELLES, Sylvia. Canta, canta mais (Antônio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes). In: _____. *Amor de gente moça*. São Bernardo do Campo: Odeon, 1959. 1 LP. Lado B, faixa 4. MOFB 3084.
- TOM ZÉ. Capitais e tais (Tom Zé). In: _____. *Tropicália lixo lógico*. São Paulo: Tom Zé (independente) e Edital Natura Musical, 2012. 1 CD. Faixa 2.
- _____. Quero sambar meu bem (Tom Zé). In: _____. *Tom Zé (Grande Liquidação)*. Recife: Rozenblit, 1968. 1 LP. Lado B, faixa 5. LP 50010.
- _____. São Benedito. São Paulo: RCA Victor, 1965. 1 CPS. Lado A.

VALENÇA, Rosinha de. Eles escolheram a música (Entrevista com Caetano Veloso, programa de rádio originalmente difundido em 1974). *Memória Rádio MEC* (online), Brasília, 1º ago. 2021. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/memoria-radio-mec/2021/07/nos-80-anos-de-rosinha-de-valenca-uma-serie-idealizada-por-ela-para-radio>. Acesso em: 10 fev. 2023.

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. In: VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Barra 69: Caetano e Gil ao vivo na Bahia*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1972. 1 LP. Lado B, faixa 3 (medley).

_____. Irene. *Caetano Veloso* (Álbum branco). Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969. 1 LP. Lado A, faixa 1. R 765.086 L.

_____. *Caetano Veloso* (Álbum branco). Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1969. 1 LP. Lado A, faixa 1. R 765.086 L.

_____. Alegria, alegria (Caetano Veloso). In: *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 LP. Lado A, faixa 4. R 765.026 L.

_____. Paisagem útil (Caetano Veloso). In: *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 LP. Lado B, faixa 2. R 765.026 L.

_____. Superbacana (Caetano Veloso). In: *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 LP. Lado B, faixa 1. R 765.026 L.

VELOSO, Caetano; MAUTNER, Jorge. Feitiço (Caetano Veloso). *Eu não peço desculpas*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002. 1 CD. Faixa 2. 04400645192.

VELOSO, Caetano; OS MUTANTES. Saudosismo (Caetano Veloso). In: _____. *Caetano Veloso e Os Mutantes ao vivo*. 1968. 1 CPD. Lado B, faixa 1. 441.429 PT.

VELOSO, Caetano; OS MUTANTES. Marcianita (José Imperatore Marcone/Galvarino Villota Alderete/Vrs. Fernando César). In: _____. *Caetano Veloso e Os Mutantes ao vivo*. 1968. 1 CPD. Lado B, faixa 2. 441.429 PT.

VIEIRA, Renato. *O produtor da tropicália* (Podcast de entrevistas com Manoel Barenbein). São Paulo: Clube Discoteca Básica, 2021. Programa de streaming.