

Gilberto Gil e Caetano Veloso: ser jovem nos alegres tristes trópicos

*Amailton Magno Azevedo
(IPós Graduação História-PUCSP)*

*...Com que caminha a geração
Do Black jovem, do Black rio
Da nova dança de salão...
(Gilberto Gil, Refavela, 1977)*

*Menino do Rio, calor que provoca arrepio
Dragão tatuado no braço
Calção corpo aberto no asfalto...
(Caetano Veloso, Menino do Rio, 1979)*

Resumo

Esse artigo pretendeu identificar e reconstruir os rastros de um modo de ser jovem nos trópicos brasileiros, a partir das trajetórias musicais de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Música, juventude e artes do corpo expressado por esses dois artistas, revelam uma faceta de como se fundou uma juventude nos trópicos brasileiros, entre os anos 60 e início dos 80. Tiveram como suportes culturais, os signos e valores afro-baianos e brasileiros em conexão com as tendências mundiais: da contracultura, da negritude, do renascimento africano, dos embates ideológicos postos com a Guerra Fria, da recusa da Ditadura militar brasileira, das drogas e da liberdade sexual. Enfim, com Gilberto Gil e Caetano Veloso, nos deparamos com a construção de uma experiência juvenil que moldou uma estética de ser e estar no mundo, demolindo cronologias rígidas sobre o tempo geracional e cultural.

Palavras-chave: Música, Juventude, Artes do Corpo

Resumen

Este artículo pretende identificar y reconstruir los trazos de un modo de ser joven en los trópicos brasileños, a partir de las trayectorias musicales de Gilberto Gil y Caetano Veloso. Música, juventude y artes del cuerpo expresado por los dos artistas, revelan, de alguna manera, el proceso de formación de una juventud en los trópicos brasileños, entre los años 60 e inicio de los 80. Tuvieron como soportes culturales, los signos y valores afro-bahianos y brasileños conectados con las tendencias mundiales: de la contracultura, de la negritud, del renacimiento africano, de los embates ideológicos que trajo la Guerra Fría, del rechazo a la Dictadura militar brasileña, de las drogas y de la libertad sexual. En fin, con Gilberto Gil y Caetano Veloso, nos deparamos con la construcción de una experiencia juvenil que moldó una estética de ser y estar en el mundo, demoliendo cronologías rígidas sobre el tiempo generacional y cultural.

Palabras claves: Música, Juventud, Artes del Cuerpo

Abstract

This article aims to identify and reconstruct the characteristics of a style of being young in the Brazilian tropics, from the musical trajectories of Gilberto Gil and Caetano Veloso. Music, youth and corporal arts expressed by these two artists, reveal one facet of how a youth has been established in the Brazilian tropics, between the 19 60s and the early 1980s. They had, as cultural supports, the Afro-Bahian and Brazilian signs and values in connection with world tendencies: of counterculture, blackness, the African renaissance, the ideological clashes posed by the Cold War, the refusal to accept the Brazilian military dictatorship, as well as drugs and sexual freedom. In short, with Gilberto Gil and Caetano Veloso, we encounter the construction of a youthful experience which moulded an aesthetics of being and living in

the world, demolishing rigid chronologies about generational and cultural time.

Keywords: Music, Youth, Corporal Arts

Gilberto Gil e Caetano Veloso não apenas sugerem modos de ser jovem no Brasil no final dos anos 70, bem como, eles próprios, protagonizaram uma estética juvenil com o movimento da Tropicália e seus ecos subsequentes. Suas imagens nos encartes dos discos, as personagens das letras, os arranjos, a instrumentação, a vestimenta, o cabelo realçavam uma temporalidade específica, que demarcava o nascimento de uma estética juvenil – não apenas do ponto de vista geracional- como também sócio-cultural. Inventaram uma juventude com gestualidade, imagem e vocabulário rítmico com marcas brasileiras mais próximas do Caribe que da Europa; no olhar de Antonio Risério se define como sendo uma época com seu próprio “sotaque”.

Uma visualidade que se compõe de roupas (extensões da pele, plumagem historicamente variáveis) cabelos, posturas, gestos, etc. Cinética, semiótica, vestual e gestual, às vezes a body art. Enfim, o campo visual das relações humanas, onde inclusive é possível atuar de modo crítico e criativo, como vimos por exemplo, no elenco das fantasias e das disposições corporais que coloriram a Tropicália (RISÉRIO, 1995).

Tais imagens e seu sotaque tiveram na conjuntura dos trópicos baianos na virada dos anos 50 para os 60 os acontecimentos que permitiram o florescimento de uma inovação artística. Antônio Risério afirma ser Salvador o lugar por onde se conjugou uma série de acontecimentos, que fizeram da cidade a vanguarda artística da cultura brasileira na segunda metade do século XX. Acontecimentos ocorridos com as ações ousadas do Reitor Edgar dos Santos, ao fomentar a arte e cultura na

Universidade Federal da Bahia, a experimentação musical de Koellreutter com seus Seminários Livres de Música, a Escola de Dança dirigida por Yanka Rudska, Lina Bardi na direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, das imagens etnográficas de Pierre Verger, da criação do Centro de Estudos Afro-Asiáticos pelo professor Agostinho Silva, além dos ateliês, o cineclubismo, os suplementos jornalísticos que estimularam uma guinada na vida cultural da cidade (RISÉRIO, 1995), contribuindo significativamente na emergência de novas estéticas musicais, o Tropicalismo e cinematográficas (Cinema Novo).

A conjugação desses fatores tornou Salvador um centro da cultura nos trópicos brasileiros invertendo a relação Metrópole/Colônia; bem como lhe imprimiu uma autonomia em relação à Nova York - a queridinha do Ocidente após a decadência de Paris no pós-Guerra. Salvador e o Brasil por extensão, reafirmaram o que já eram - centros de sua própria História¹. Deslocaram-se para além do discurso canibal eurocêntrico de que eram, são e estão na margem da produção artística do Ocidente – ontem, legado único de parisienses, e hoje, de nova iorquinos. Sem ressentimentos ou choramingos, apenas uma correção naquilo que é preciso. Já não há mais centros sólidos quando se trata de arte e cultura, mas uma explosão caótica de produção descentrada. Pingo no i, corte no t.

Derrotar a província na própria província parece ter sido, de fato, a palavra-de-ordem geral, atravessando gerações e as inevitáveis diferenças e singularidades dos agentes transformadores. Numa fórmula concisa, a província se pensou planetária: informações de – e para- todos os lugares... Daí que se credite corretamente, na conta dessa estação de efervescência e entusiasmo, povoada por sonhos e projetos de transformação do país e do mundo, a origem última de sublevações que, como o Cinema Novo e a Tropicália, alteraram irreversivelmente a paisagem cultural em nossos alegres tristes trópicos (RISÉRIO, 1995).

De província a espaço-mundo planetário. A produção de uma estética autônoma que fez de Salvador o lugar do mar, da antena “parabolicamará” – “régua e compasso” de sua própria História- para recorrer a uma música de Gilberto Gil (RISÉRIO, 1995).

Eis o que fez dessa cidade no final dos anos 50 e durante os anos 60, o espaço-mundo de uma efervescência cultural, notadamente transgressora aos reacionarismos, tanto da direita como da esquerda; impondo uma atitude contra-cultural nos acordes de guitarra dos tropicalistas; no neo-samba² (ou bossa nova) de João Gilberto, na imagem pop-rural-urbano do cinema de Glauber Rocha. Movimentos que acertaram o alvo. Reimaginaram a arte e suas próprias aspirações enquanto jovens que eram naqueles idos dos anos 60. E isso será eterno enquanto dure. Talvez, a única derrapada de Antônio Risério, foi o de não considerar os blocos afros, que povoam a vida imaginária baiana, na sua forma recente, desde 1974, com o nascimento do Ilê Ayiê, nessa efervescência que avant-garde baiana incitou.

Brevíssima explicação. O título. Ele se restringe a Gilberto Gil e Caetano Veloso por uma opção estética e não por razões políticas ou ideológicas. Quero, no entanto, como gesto de gentileza e homenagem, lembrar que Tom Zé, Rita Lee e os Mutantes, Gal Costa, Rogério Duprat, Capinam e Torquato Neto, Jards Macalé e Waly Salomão co-dividiram a tarefa de exprimir um ser/estar jovem nos trópicos brasileiros.

Nas imagens dos encartes dos discos, nas letras de música, nos arranjos, instrumentações e interpretações vocais temos os rastros de como essa forma de ser jovem no Brasil fora gestado pelos tropicalistas. Os ternos de fino trato, sapatos lustrados, postura corporal adulta encontrada nas imagens dos chorões e sambistas nos 30, 40 e 50 (lembremos-nos da elegância de Pixinguinha e seus ternos, de João Gilberto e seu pulôver

no encarte do disco *Chega de Saudade*) conflitam e diferem de movimentos corporais juvenis pautados pela atmosfera da contracultura e suas novas significações sincretizadas com a memória luso-indígena-iorubana-bantu dos trópicos baianos. Caetano deixará crescer os cabelos; Gil usará o cabelo estilo black power ou estilo trançado dos jamaicanos, atitudes que se desconectaram da sisudez e responsabilidade que a imagem adulta impunha.

Gil e Caetano se inserem naquilo que Groppo afirma - que o ser jovem se constitui na Revolução Cultural da segunda metade do século XX- produzindo culturas alheias aos projetos das instituições modernas (Igreja, Estado, Família) responsáveis por organizar a sociedade (GROPPO, 2000). Se, de um lado, as instituições intervêm de modo objetivo e científico, para dirigir o corpo social; de outro, os jovens rompem e reagem à sua própria maneira para inventar um “estado de espírito” (MAFFESOLI, 2006), uma “estética do cotidiano”³ e uma descronologização da temporalidade juvenil. Imprimiram um caráter plástico sobre o modo de ser/estar jovem na contemporaneidade. Gil e Caetano conectaram-se às formas de existir transitando entre os códigos culturais internacionais e locais. Nas interlocuções, entre o global e o local, um modo de ser jovem foi se manifestando em suas imagens, nos encartes dos discos, letras e arranjos musicais conferindo-lhes uma experiência única, particular e intransferível. Esse texto, não pretendeu buscar uma homogeneidade do que era ser jovem no Brasil, apenas situar uma experiência específica, que se fez com a geração dos tropicalistas.

Caetano Veloso: um coração vagabundo

Na discografia de Caetano há pelo menos 14 capas de discos em que uma imagem juvenil é manifestada de modo explícito. Do disco “Caetano Veloso” de 1967 ao disco “Cores

e Nomes” de 1982; um período em que transcorrem 15 anos, Caetano Veloso esboça uma maneira própria de ser jovem, expondo seu corpo, sua cor morena, seus pelos, sua alma.

A capa do disco “Caetano Veloso” de 1967, o músico surge dentro de um espelho em que uma mulher jovem e nua da cintura para cima o observa. Seu olhar insinua um desejo sexual. A cobra, que circunda sua cintura metaforiza esse desejo? Talvez, mas também insinua uma imagem tropical, e é nesse contexto de imagem que a figura do jovem músico emerge. O nome Caetano Veloso escrito no alto da capa sugere uma linguagem pop-urbana com letras maiúsculas e minúsculas misturadas; com movimentos sinuosos, curvas, assimetria nos traços, uma cor amarela que realça uma luminosidade na forma. Uma linguagem pop-urbana em que o jovem apropria-se de sua própria imagem e História; sem ceder ao universo do mundo adulto.

No disco “Barra 69, Caetano e Gil” de 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil são os protagonistas. Caetano sentado de modo informal, com as pernas cruzadas e microfone à mão. Sua vestimenta expressa sua temporalidade. Gilberto Gil em pé, executa uma guitarra elétrica. Imagem emblemática que expõe uma opção estética para se fazer música jovem, urbana, tropicalista e, estabelecer diálogo com as tendências da música americana, notadamente o rock`roll. Ali, Gil parece dar de ombros e rejeitar as guerrinhas ideológicas da época em torno da música brasileira, qual seja: nacionalismo x estrangeirismo - leia-se americanização. Além das fronteiras ideológicas, os tropicalistas ironizaram com suas letras e imagens a postura rígida, tanto da ditadura, como das esquerdas nacionalistas.

O encarte “Tropicália ou Panis et Circensis” de 1968, considerado o manifesto estético do tropicalismo, os músicos estão dispostos nas mais variadas posições, em pé, sentados,

com vestimentas que lembram roupas ocidentais, como ternos e sapatos, bem como uma toga com cores tropicais que Gilberto Gil veste. A mensagem a ser destinada é a ironia diante dos convencionalismos estéticos e culturais. Remetendo à linguagem dos dadaístas, Torquato Neto aparece sentado com trajes formais segurando uma chávena-urinol. Apesar de sua imagem sisuda, Torquato oculta uma grande gargalhada ao expor aquele objeto com funções nada higiênicas. Ousadia, ironia, interlocução com as culturas do ocidente e do oriente; enfim, um jeito único e singular de dizer: somos jovens. Sendo assim, não fica difícil compreender a ousadia que os músicos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias querem transmitir ao empunharem o contrabaixo e a guitarra elétrica.

No encarte “Cinema Olymia- Caetano Veloso, raro e inédito (1967-74)”, Caetano Veloso surge em primeiro plano, tendo atrás de si um cenário com a imagem de um cinema. Sobre a imagem os escritos “Cinema Olympia” e “Caetano raro e inédito”. A questão do jovem é tema na própria figura do músico, bem como na psicodelia dos traços e na linguagem pop da mensagem. O título do disco talvez fosse uma forma de homenagem ao mais antigo cinema do Brasil, fundado em 24 de abril de 1912, na cidade de Belém. Com isso, o músico expressa um desejo de dialogar com o cinema, que se concretizaria anos mais tarde com o filme “cinema falado” de sua autoria, em 1986.

O disco “Caetano Veloso, 1971-Londres”, expressa a dor do exílio. Longe de casa, do Brasil, da Bahia, dos amigos, da família. Nessa capa, Caetano com seu cavanhaque, cabelos longos e encaracolados expressa uma juventude entristecida e melancólica. Seu rosto parece dizer que uma solidão insuportável toma seu cotidiano. No encarte do disco “Transa” de 1972, pouco se consegue deduzir, pois tem-se uma imagem do músico, ainda com o mesmo estilo de cabelo do disco anterior. Como esse disco

também foi gravado em Londres, quando do período de seu exílio, podemos afirmar que seu estado de espírito continuava ainda melancólico- sentimento que o próprio músico expressa em seu livro *Verdade Tropical*. Os anos que viveu em Londres “foram como um sonho obscuro”, um período que representou uma “fraqueza total” (VELOSO, 1997). A imagem de Caetano está posicionada no alto da capa e, sob ele, um fundo vermelho serve como suporte para o que vem escrito: “Caetano Veloso Transa”. O mesmo estilo preservado em discos anteriores com letras, frases e cores que lembram vida urbana e psicodelia.

O encarte do disco “Araça Azul” de 1973, o músico aparece de modo semi nu, usando apenas uma tanga que encobria a genitália. Uma ousadia para o período. Se nos discos anteriores Caetano está melancólico e entristecido, em Araça Azul expressa uma alegria sedutora. O mar é o cenário em que o músico se banha, deita sobre pedras, parece estar brincando e recompondo as saudades dos trópicos. Apresenta também longos cabelos encaracolados e um modo de ser em que, sua cor morena e um jeito moleque são elogiados. Em “Araça azul” sua juventude abandona a atmosfera sombria de Londres para fazer vibrar um tropicalismo brasileiro.

No disco “Qualquer Coisa” de 1975, quatro imagens do músico são distribuídas na capa. Cada imagem sugere um significado. Ora Caetano está mais claro, ora mais escuro, ora sua imagem está nítida, ora está borrada. Ainda com cabelos grandes e enrolados, vestido com uma bata, surge um Caetano com aspecto de um jovem sereno e um pouco contido no riso e na expressão corporal. Sua bata (presente no mundo medieval europeu e no mundo islâmico), sugere uma interlocução com moda da época;- em que a mistura de estilos ocidentais e orientais, o vestir hippie, a roupa pret a porter, a calça e jaqueta jeans- imprimiam o tom do modo de se vestir dos jovens. Algo

completamente diferente do disco posterior - o “Jóia” de 1975- em que o músico, novamente evoca sua semi-nudes junto de sua mulher Dedé e seu filho Moreno Veloso. Agora o jovem Caetano expõe um explícito diálogo com o movimento hippie, algo sugerido no disco “Araça Azul” e, também um novo momento em sua trajetória: sua vida familiar, acompanhada da experiência da paternidade. Fim da juventude ou uma nova forma de ser? Não é o fim. Pelo menos é isso que os discos “Doces Bárbaros”, de 1976, “Bicho”, de 1977, e, “Muitos Carnavais”, de 1977, deixam transparecer. No primeiro, o músico, em companhia de Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia, está deitado de modo descontraído e, aparentemente descompromissado com qualquer atitude adulta que se preocupa com a auto-imagem. No segundo, Caetano surge no encarte com seu rosto jovem sem camisa e colar ao peito; no terceiro, com o rosto pintado como um palhaço pierrot. Evoca a diversão, a inocência, a atitude brincante, lunática, distante da realidade. Nada levado muito a sério, ruptura com os convencionalismos instituídos com a preservação de uma vida regrada e consciente. O palhaço é a metáfora de uma juventude que gosta de transvestir-se em muitos personagens; teatralizar a própria vida; experimentar sensações desconhecidas. Nestes discos, Caetano evoca uma imagem para si desvincilhado do corpo máquina, do corpo indústria e do corpo consumo. Insere-se numa zona alheia aos processos de domesticação do corpo físico. Recorre a uma memória-sensível para expressar sua corporeidade.

No disco “Muito- Dentro da Estrela Azulada”, de 1978, o músico aparece como o jovem que retorna ao colo da mãe, Dona Canô Veloso. Nesse encarte, Caetano não é apenas jovem, mas também filho, que se conforta nos dengos, chamegos e carinhos da mãe, embaçando a fronteira que divide a infância da juventude.

Em “Maria Bethânia e Caetano Veloso- ao vivo”, Caetano

e Bethânia usam roupas anti-convencionais à moda ocidental-túnicas largas e colares que lembram um diálogo com a cultura indígena brasileira. Uma juventude com traços pré-urbanos; uma nova estética que procura se desviar da linguagem psicodélica, multi-colorida e industrial. No disco “Cinema Transcendental”, de 1979, Caetano está deitado de frente para o mar e de costas para o receptor da imagem. Novamente há o elogio do cabelo, do corpo seminu. Na contra-capa do encarte, outras imagens do músico expressando a mesma estética proposta com a capa, com imagens de praia, música, amigos, coqueiro, convivência familiar e show musical. Em “Pipoca Moderna”, de 1982, o músico veste uma túnica, tendo como cenário, rabiscos multicoloridos. De modo mais simples, direto e objetivo, ele está no disco “Outras palavras”, de 1981, usando apenas uma camiseta cavada de cor rosa, duas pulseiras finas e um anel, o que realça seu corpo magro e não atlético. Nesse disco Caetano já estava com 39 anos. Uma idade incompatível com a juventude? Mas, em Caetano já se observa uma briga com cronologias estabelecidas para o que deve ou não ser considerado jovem. Houve com os tropicalistas uma descronologização do tempo juvenil no Brasil. A postura, as roupas, a estética musical, o estilo de vida redefiniram temporalidades e vivência juvenil. Assim podemos afirmar que o disco “Cores e Nomes”, de 1982, e, já com 40 anos, Caetano ainda guarda o frescor, a jovialidade, a potência da imagem. Seu visual assume um descompromisso estético de um corpo que deve obedecer a regras rígidas, no modo de se vestir. Assim é, a combinação que faz ao usar um chapéu, camiseta cavada e contas (colares), que aparentemente revelam sua crença em religiosidade de matriz africana, reafirmando sua juventude como uma maneira de ser. Nos discos posteriores, o músico, mesmo mais velho, foi preservando uma atmosfera jovem, seja na imagem, nas letras, nos arranjos e instrumentação.

As letras, as musicalidades, o estilo: a forma e o conteúdo do tropicalismo de Caetano

A música, “Coração Vagabundo”, registrada no disco *Domingo*, de 1967, já sugeria uma atmosfera do querer ser jovem. Nela, o músico, expressa o desejo de “ser tudo o que quer”. Nada ainda está sedimentado, a esperança de ser tudo que quer, move esse diálogo interno entre o artista e o mundo. Subjetividade que se projeta como uma potência que produz o mundo ou vice-versa? Uma inquietação pessoal, traduz o fluxo de consciência de um jovem que ainda é um vir a ser. Apesar desse disco *Domingo* ser considerado um trabalho mais regional, do que tropicalista (uso de usar guitarras elétricas, distorções sonoras, incorporação de elementos da música americana, sobretudo o rock) a letra, “Nenhuma dor”, pode ser considerada uma música que expressa um universo juvenil. Nela, Caetano fala de um rapaz e sua namorada. Ele inseguro; ela, com mil segredos nos olhos. Ambos ainda se conhecendo, nada definido e nem definitivo, relação amorosa ainda incompleta. A dor que toma o coração do rapaz, por não saber decifrar os segredos dos olhos da menina, também insinua um amor em construção.

A letra “Tropicália”, gravada no disco *Caetano Veloso*, de 1968, o músico flerta com a destruição de convencionalismos estéticos na composição, como o que se faz notar nas colagens sonoras – “viva a bossa-sa-sa, viva a palhoça-ça-ça”-, o que implicou numa inovação e ousadia na forma estilística. Em “Alegria, Alegria”, a letra inicia dizendo: “caminhando contra o vento, sem lenço sem documento, no sol de quase dezembro”, mais a frente, ele canta: “ eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento”, as passagens revelam o desejo de liberdade, do desvencilhar-se de uma vida burocratizada, recusa do casamento, entregar-se a cultura pop-americana simbolizada com a bebida. Sem temer guerrinhas ideológicas da época (nacionalismo x

americanização) o músico flerta com a cultura norte-americana; sem ressentimento. Vale dizer que no plano do arranjo musical, solos de guitarra e uma ambiência elétrico-urbana definem o sentido da textualidade sonora. Tal atmosfera encontra-se também na música “Super Bacana” do mesmo disco.

A música “Atrás do Trio Elétrico”, registrada no disco *Barra 69*, de 1969, e no disco *Muitos Carnavais*, de 1977, inicia com um solo rasgado de guitarra e, após esse solo o músico canta: “Atrás do trio elétrico, só não vai que já morreu”. É a aposta na dança, na brincadeira, na urgência do viver. O trio elétrico sugere o carnaval baiano com solos distorcidos de guitarra. Fica-se com a imagem de uma Bahia urbana, que coincide com o processo de industrialização baiano pós-1950.

Em “Panis Et Circense”, gravada no disco *Tropicália ou Panis Et Circense*, de 1969, diz sobre alguém que deseja esquivar-se dos tradicionalismos familiares, que se preocupam apenas com as convenções previsíveis em torno da mesa de jantar para cultivar etiquetas sociais. Brigar com esses códigos garante uma juventude com autonomia e dona da sua própria História. Eric Hobsbawm afirma que no Ocidente e no terceiro Mundo, a mulher e o jovem, foram adquirindo estatura e voz política que os projetou como uma narrativa singular e, que os empoderou ao longo da segunda metade do século XX (HOBSBAWM, 1995).

Em “Mamãe, Coragem”, do mesmo disco, os autores, Caetano Veloso e Torquato Neto, criam um personagem central, que envia uma mensagem para sua mãe, dizendo que ela não deveria se preocupar, pois ele vive bem na cidade que inventou para viver. Ela não deve esperar por um retorno, porque isso não irá ocorrer. Ele possui vários corações fora do peito e isso, é o que move seu desejo de ficar no lugar onde escolheu. O personagem é uma mistura de sonho e realidade como o que segue: “Cidade que eu plantei pra mim”, “eu tenho corações fora do peito”. Tais

frases sugerem imagens oníricas se misturando com a realidade. Ficção e Realismo se confundem no fluxo de consciência da personagem. O frescor da voz e interpretação de Gal Costa conclui essa vontade de um jovem com muitos corações. O frescor na voz de Gal está presente também na música “Baby”, que tem como suporte rítmico um samba iniciado de modo torto e assimétrico, para seguir na sequência de modo descansado no andamento. Durante o percurso, o samba é entrecortado por solos de cordas de violino que se esparramam manhosamente por toda a textura musical. Parece não haver nenhum pudor em misturar tradições musicais nos arranjos de Rogério Duprat, que já brincava e ironizava as perspectivas puristas ou folclóricas. No encarte do disco, Rogério Duprat, expressou uma preocupação com uma suposta opinião de Câmara Cascudo, um estudioso do folclore brasileiro, se, iria pensar que os tropicalistas estavam querendo dizer que o bumba-meu-boi e o iêiêiê eram mesma coisa.

Imagens surreais e psicodélicas dão o tom da letra “Lost in Paradise”, gravada no disco *Caetano Veloso*, de 1969. A personagem central perdida em sua própria luz verde; que possui um pequeno gafanhoto, que diz ser o sol, a escuridão. Que diz se chamar a grande onda verde morta, a América do Sul, o mundo – que é a tradução do seu tamanho- mas que, ainda pergunta de fato quem ela é. Dúvidas, incertezas, angústias marcam a vivência da personagem mergulhada num mundo meio real, meio maravilhoso.

As músicas “Little more blue”, “Shoot me dead”, “In the hot sun of a Christmas day” e “London London” gravadas no disco” revelam um jovem melancólico, expressando a dor do exílio, tristonho, angustiado, vivendo em Londres e desejando o retorno ao Brasil. A atmosfera dos arranjos também seguem essa direção, com acordes adocicados que contrastam com o contexto entristecido das letras.

No disco *Transa* de 1972, as letras parecem sugerir um jovem músico mais introspectivo, buscando um diálogo consigo próprio – “You Dont Know Me”⁴-, com questões enigmáticas- “Show me from behind the wall”⁵-, investigando a sua própria intimidade- “Eu já vivo tão cansado de viver aqui na terra, minha mãe eu vou pra lua, eu mais minha mulher”⁶-, textos e ideias que flertam com uma sonoridade jovem, porém mais madura, sem hedonismos adolescentes. Em “Nine of Ten”⁷ os solos de guitarra não foram abandonados. Iniciam a música de forma majestosa, já incorporada e acomodada no universo tropicalista. Sua reinvenção na música brasileira a torna familiar, como uma parenta próxima que não chega para desarrumar a casa de quem visita; ao contrário, vem para compor uma conversa musical sob o signo da mistura, que sob o domínio do músico, promoveu subversões eletroacústicas.

Na letra “Samba e Amor”, do disco *Qualquer Coisa*, de 1975, o músico aposta numa personagem que desafia o mundo trabalho; o respeito à normas estabelecidas tais como segue: “ eu faço samba e amor até mais tarde e tenho muito sono de manhã”... “E a fábrica começa a businar”... “ e o trânsito contorna a nossa cama”. Imagens em que a personagem vive de modo a desdenhar da organização social. Revela um tom irônico ao dizer que automóveis circundam sua cama, aliás, “nossa cama”, porque a personagem está acompanhada de alguém que também cantou até de madrugada, sem se preocupar com o barulho da civilização.

Na letra “Minha Mulher”, do disco *Jóia*, de 1975, Caetano canta os seus múltiplos tempos, ao dizer que ele parece ser pai de sua mulher, mas se sente filho. “Quem vê assim pensa que você é muito minha filha, mas na verdade você é bem mais minha mãe”. Tempos múltiplos se misturam atravessando fronteiras entre infância e vida adulta. A juventude não está

explícita, mas ela se insinua nesse fluxo de relações entre pai e filha ou entre filho e mãe, como a letra sugere. Na letra “Jóia”, do mesmo disco, o tema do nativismo e americanização, expressam a mensagem a ser destinada. Nessa letra não estabelece nenhum tipo de hierarquização no modo de viver dos personagens. Há tanto o elogio da vida de um selvagem da América do Sul que “levanta o braço” e “abre a mão e tira um caju”, bem como de uma “menina muito contente” que bebe coca cola. Para Caetano ambos os gestos são gestos de amor.

No disco *Muitos Carnavais*, de 1977, a maioria das letras guardam uma atmosfera do carnaval. Festa, música, bebida, riso, diversão. Isso não significa que essas experiências sejam vividas apenas por jovens, mas eles estão nelas. O elogio do Carnaval e suas possibilidades. Brincadeira, dança, suor, sexo. Não exatamente nessa ordem e, essas experiências podem não ocorrer obrigatoriamente. Mas a letra “La barca”, Caetano canta que a “barca da transa chegou”, “pintou”, “bordou”. A barca chega e parte sem rumo, procurando “outros mares” em vão. A barca metaforiza o carnaval como uma experimentação estética da própria vida. Um deslocamento dos sentidos normativos, uma descontinuidade do tempo linear, uma busca pela inexatidão da vida. Em “Chuva, Suor e Cerveja” gostaria de destacar, além da festa carnavalesca já comentada na letra anterior, o aspecto instrumental da música. Começa com um solo de guitarra alegre, viva e vibrante sob o compasso de uma marchinha de carnaval rasgada e bêbada. Há uma justaposição entre a marchinha e a guitarra elétrica, que não provoca nenhum ruído entre as linguagens – instrumento americano e ritmo brasileiro-, nem tão pouco uma colagem bizarra ou frankensteiniana no diálogo estabelecido. Isso também se observa na música “Piaba”, onde a marchinha de carnaval é pontuada por micro-solos de guitarra elétrica. No arranjo, se ouve pequenas intervenções, que pontilham, casualmente, o tecido rítmico.

A letra “Odara”, do disco “Bicho”, de 1979, de origem hindu e cujo significado expressa paz e tranquilidade, Caetano busca o diálogo que transcende culturas. Ficar “Odara” requer buscar estimular outros saberes que não apenas o raciocínio mental, mas a razão sensível como: “deixa eu cantar pro meu corpo ficar odara”. É na música e na dança que a busca por estar Odara se faz. Saber extra lógico do pensamento. Desloca a história para o universo da rítmica, da acústica e do movimento cinético.

Em “São João, Xangô Menino”, do disco *Muito (Dentro da Estrada Azulada)*, de 1979, Caetano solicita ao orixá da justiça, Xangô, para ficar sempre menino. Nesse tempo da meninice em que pode brincar a festa junina do São João, naquilo que ela possui de mágica, com “céu de estrela sem destino, de beleza sem razão”, fogos de artifício, “as estrelas desse mundo”, o “viva o milho”. Aqui Caetano faz um elogio das dimensões sagradas do existir; marcadas pela cronologia da festa, da infância, pela comida e pelas religiosidades cristã e iorubana.

A letra “Menino do Rio” é um elogio explícito ao jovem carioca. Seu jeito desbundado, com tatuagens, seu corpo “aberto no espaço” que expressa uma temporalidade específica. O jovem carioca e tropical: único no jeito e ímpar na imagem muito diferente do punk inglês e do hippie americano. Em “Beleza Pura”, Caetano faz o elogio da juventude negra baiana. Na letra, “a moça preta do curuzu”, com sua “pele escura”, “a carne dura”, com “toda trama da trança transa do cabelo”, adornada com “conchas do mar” evidencia uma elegância única. Não apenas a moça, mas o “moço lindo do Badauê” também se faz elegante, com seu “turbante filhos de Gandhi”, “tudo muito chique demais”, “manda botar”, “fina palha da costa”, pra realçar a “Beleza Pura” do jovem baiano.

No disco *Pipoca Moderna*, de 1982, gostaria de destacar

a letra “Encanto (Nature Boy)”, em que Caetano diz sobre “um rapaz, estranho, encantador”, que havia viajado por toda terra e mar. Rapaz solitário, inteligente que vivia a vida a oferecer amor, sem abrir mão de receber. Aqui a solidão juvenil se ampara na auto-confiança de querer ser tudo o quer, como o que Caetano havia dito em “Coração Vagabundo”. Estar à deriva para reconhecer o mundo e suas possibilidades de como estar e existir.

Em *Outras Palavras*, de 1981, me chama a atenção a letra “Rapte-me Camaleoa”, em que Caetano, cantando na primeira pessoa, se deixa seduzir pelo corpo, sexo, cheiro de uma mulher. “Fino menino” que é se inclina pelos “peitos perfeitos direitos” dela. Diante da imagem, dizer “sim” é a opção do músico. Essa História sexual se repete na letra “Vera Gata”, em que o músico revela a intensidade do sexo, do olhar, do “fogo puro”, transmitindo frescor e quentura.

Em *Cores e Nomes*, de 1982, a letra “Ele me deu um beijo”, Caetano trata de temas que retratam a conjuntura histórica de sua geração: Guerra Fria e Contracultura. Reside aí, nesses temas globais, a interlocução entre a juventude que se manifesta com o tropicalismo brasileiro e a juventude ocidental. Sendo assim, não seria exagero afirmar que houve empréstimos culturais do ser jovem no Ocidente, imprimindo assim colagens e misturas de instrumentos, estilos musicais, moda e imagem pessoal.

Gilberto Gil: Carapinhas Enroladinhas numa Nigéria que se fez Bahia

A seleção dos músicos não é por um capricho ideológico ou político, gosto pelo prazer estético que as músicas deles oferecem. Além do mais, eles já se firmaram na memória musical do Brasil, assim como Pixinguinha, Cartola, Noel Rosa, entre outros. Cânones? Talvez, pois conseguiram inventar uma

linguagem que dialoga com outros estilos já consagrados no Brasil como o samba, baião, bossa nova e com estilos musicais norte-americanos; para definir uma linguagem específica: o Tropicalismo. E isso já foi lançado na “eternidade”; pelo menos até quando forem lembrados.

Como esse texto não pretendeu inventariar uma história biográfica dos músicos, vou me ater, como fiz até então, a tratar das questões que envolvem a juventude nas músicas e nos encartes de discos. Assim como Caetano, Gil também expõe sua juventude, seu corpo, sua negritude mestiça.

No seu primeiro disco, intitulado *Gilberto Gil*, de 1962-1963, o músico ainda com um aspecto de menino na expressão, quase jovem na intenção; olha para o receptor de modo ainda tímido e ingênuo. No disco, *Louvação*, de 1967, o encarte apresenta o músico de perfil, sentado e tocando violão. Sua imagem é de um jovem sorridente, louvando, porque assim o título me sugere uma esperança de se fazer músico, algo que naquele momento, ainda era uma possibilidade.

No encarte do disco *Gilberto Gil*, de 1968, o músico está trajado com uma farda militar. Os óculos que usa lhe dão ares culto e solene. Uma imagem inquieta, porque, na contracapa, o músico diz que sempre andava nu e esse era o seu maior desejo. O nu, como soma de todas as roupas, dizia ele. O olhar e o sorriso enigmático do músico sugerem certa ironia daquele modo de se vestir oficialesco. Sendo assim, a imagem evoca mais um ato brincalhão, do que propriamente emitir uma mensagem de seriedade e sobriedade. Tanto assim que esse formalismo cede lugar a um Gil com chapéu sertanejo na contracapa. Ao fundo há dois pequenos quadros com imagens do músico; o da esquerda um soldado, empunhando uma espada; à direita, um jovem de chapéu e óculos escuros, segurando uma direção de automóvel, parece brincar de dirigir. No terceiro plano da imagem, há faixas

verdes e amarelas, que dialogam com as cores da bandeira nacional, mas de modo estilizado, pois flerta com uma estética pop-urbana.

No disco *Brasil 2000*, de 1969, aparecem figuras de jovens estilizados como desenhos animados em companhia de pessoas velhas; circundando um foguete espacial. Na contracapa, os jovens expressam movimentos de liberdade corporal que se traduz pelos braços abertos. Em pé, sobre uma plataforma espacial, eles representariam o futuro da humanidade. Em contraposição, a imagem do foguete, representaria o futuro da tecnologia e da ciência. São imagens metafóricas que se abrem a livre interpretação.

Em *Gilberto Gil*, de 1971, o encarte traz uma imagem do músico com barba e cabelo estilo Black Power. Seu sorriso confunde uma melancolia no olhar. Gravado em Londres, Gil expressa também a experiência do deslocamento, do exílio por força da Ditadura militar. Como contraste a esse encarte, nos deparamos com um Gilberto Gil, no disco *Cidade do Salvador*, 1973, vestido todo de branco, batucando um tambor. Ainda de cabelos black power, insinua seu retorno ao Brasil e ao universo cultural baiano. As cores do título em letras garrafais transitam entre o branco e o vermelho, cores dos orixás Oxalá e Xangô. O primeiro, é o pai da criação, criador do Homem e da cultura material. O segundo, simboliza a vida, a realização; é a divindade dos raios e trovões, o orixá da justiça (PRANDI, 2001, p.245). Entre tantas qualidades Xangô também é um orixá jovem, forte, ágil e sensual. Expressa ao dançar, energia, entusiasmo e vitalidade (CHAIB, Lidia e RODRIGUES, Elizabeth, 2000).

No disco, *Gilberto Gil, ao vivo*, de 1974, Gil está rodeado por dois círculos que lembram as letras iniciais de seu nome. No centro, está a imagem de Gil vestindo uma bata africana mirando o violão que traz nos braços. Gil observa seu violão,

como se estivesse em diálogo íntimo com sua própria música. Em *Gil e Jorge Ogum Xangô*, de 1975, os músicos, Gilberto Gil e Jorge Ben, aparecem em cenas que sugerem a gravação do disco: tocando, sorrindo, refletindo sobre as músicas; enfim, em situações espontâneas de produção do Long Play. Recorrer a Xangô, como o orixá jovem, forte, ágil e sensual, como já foi dito, expressa uma das intenções do disco. Agora, porém, está a recorrência a Ogum, este outro orixá iorubano, deus da guerra, da caça e do ferro; o desbravador de caminhos, que tem a quinta-feira como seu dia e as cores verde-escuro ou azul-escuro, como suas (CHAIB,RODRIGUES, 2000; PRANDI, 2001).

Em *Refazenda*, de 1975, ainda com corte de cabelo Black Power, Gil parece estar vestido com uma túnica japonesa e se servindo de uma refeição oriunda do mesmo país. Fica evidente a interlocução com Oriente. Conectado com os movimentos contra-culturais do Ocidente, Gil parece sugerir essa busca por saberes e narrativas históricas que transcendam o eurocentrismo. Tal imagem flerta com uma histórica pan afro-asiática. Em *O Viramundo*, de 1976, as imagens de Gil se limitam a expô-lo em apresentações musicais. Nada de novo no encarte, apenas fotografia em close do rosto e uma foto de perfil na contra-capá. Essa objetividade e simplicidade na escolha das imagens estão também no disco *Satisfação- raras e inéditas*, de 1977.

Em 1977, Gil continua sua trilogia do “R”, iniciado com *Refazenda* e agora com *Refavela*. Nesse encarte, Gil tem sobre a cabeça um quipá com motivos geométricos africanos (micro traços piramidais, pontilhamentos) e o cabelo trançado lembrando também um penteado africano e jamaicano, popularizado pelo reggae nesses anos. Sua imagem, apesar de jovem, expõe um Gilberto Gil sério e compenetrado. Em oposição a essa sisudez, veem-se bandeiras multicoloridas que lembram a festa junina. Todo esse diálogo com a cultura iorubana se deve também a

participação do músico em companhia de Caetano Veloso, no Festival de Artes Negras, organizado na cidade de Lagos, na Nigéria, em 1977. Esse contato contagiou ainda mais a relação do músico com os ritmos da Diáspora africana.

No encarte de *Refestança*, Gil surge em companhia de Rita Lee. Chama atenção ainda a preservação das tranças em estilo africano. As imagens dos músicos sugerem uma postura descompromissada com as convenções estabelecidas do bom gosto. Abusam de uma imagem cafona e rebelde para ironizar estruturas de sentimento baseadas no bom costume. Em *Antologia do Samba Choro*, de 1978, o músico, está vestido de terno branco e chapéu, querendo assim sugerir um jeito sambista de ser. Suas tranças no cabelo realçam sua imagem juvenil, contrastando com o aspecto formal que a roupa lhe imprime.

No disco seguinte *Naghtingale*, de 1979, Gil aparece sorrindo com a mão esquerda sobre a testa. Na contra-capas, Gil surge em diferentes posições: dançando, abraçado ao violão e expondo um sorriso largo e espontâneo, o que reforça uma imagem de alegria. Todas essas mensagens emitidas criam uma impressão de alguém jovem e moleque. E isso, parece ser o aspecto que mais chama a atenção do olhar: o jeito moleque e brincalhão que Gil manifesta nesse disco.

Em *Realce*, de 1979, o último da trilogia do “R”, o músico, retoma seu diálogo com a cultura de matriz africana. Tranças, contas e um gorro multicolorido adornam seu cabelo e seu sorriso de menino. E *A gente precisa ver o luar*, de 1981, uma imagem muito simples do músico - olhos fechados, querendo sorrir e cabelos em estilo Black Power, lhe dão um aspecto bastante objetivo; eliminando qualquer barroquismo na proposta. O disco *Umbandaum*, de 1982, o encarte realça o rosto do músico, e na contra-capas Gil aparece em várias posições, tendo como espelho para sua imagem, formas de corações multicoloridos.

Seus 40 anos de vida nesse disco, assim como Caetano, parecem se descronologizar diante da imagem de frescor, jovialidade e juventude que o músico ainda apresenta. Com isso, ser jovem aqui, vai além de uma mera questão natural e biológica. É um modo de ser que se constrói a partir da imagem-corpo com vestimenta, objetos decorativos (colares), cabelo (longos, tranças). Sua boniteza negra e mulata, que se misturam numa justaposição que escapam às classificações raciais, faz de Gil, um homem único, inclassificável; um músico que se abriu para os ritmos da Nigéria, Jamaica e EUA, sem perder de vista os afoxês da Bahia, o baião nordestino, a bossa nova gilbertiana.

As letras, as músicas e os arranjos: a régua e o compasso de Gil

A letra “Serenata de Teleco teco”, do disco *Salvador*, de 1962-1963, não trata de questões juvenis, mas o arranjo, em que ouve o violão com marcas da bossa nova lhe confere um aspecto em torno do que defendo. Um violão com uma batida sinuosa; num movimento descontínuo – uma singularidade do violão bossa novista- realça o engajamento de Gil na atmosfera que havia em torno do ritmo proposto por João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Dom Um Romão entre outros. O universo jovem está no frescor da batida rítmica. Gil emite uma voz que ainda está transitando entre o jovem e o adulto; as notas graves que canta estão nitidamente em processo de afirmação. A voz adulta ainda não está pronta e definida, isso, no entanto, não compromete a afinação. O canto, um pouco tímido na emissão, se mostra contido ao transitar entre os agudos e graves; não arrisca um alongamento das notas, mesmo porque o estilo (bossa nova) requer uma estética econômica, quase minimalista.

Em *Lunik 9*, alusão às missões espaciais não tripuladas enviadas à lua pela União Soviética, o jovem Gil canta seu temor em relação a corrida espacial e a predominância de um ciclo

histórico dominado pela tecno-ciência. Canta também que diante “do desenvolvimento da ciência viva”, “da Guerra de astronautas nos espaços siderais”, das notícias em “jornais, manchetes, sensação, reportagens, fotos”, reste apenas a “hora de escrever e cantar talvez as derradeiras noites de luar”. O olhar do músico é tomado por um pessimismo e distopia. O canto seria, talvez, o único momento de epifania possível a “poetas, seresteiros e namorados”. Nesse mesmo disco *Louvação*, de 1967, a letra “Moreninha”, de autoria de Tom Zé, Gil canta o seu jeito gracioso, sua imagem poética, ingênua e sedutora. Atrai o olhar do narrador que a observa passar “toda tardezinha” com “a lata na fonte buscar água”. É o elogio da mulher jovem com modos de vida interiorano. Um ponto de fuga se comparado à *Lunik 9*.

A música “Frevo rasgado”, do disco *Gilberto Gil*, de 1969, o ritmo é policêntrico e multidirecional; com um arranjo de sopros moleque e festivo, dando brilho e umidade a ambiência da música. Em “Coragem pra suportar”, do mesmo disco, a guitarra elétrica foge do seu habitat natural, a civilização urbana, para tanger as dores do sertão, açoitar a penúria de uma vida que faz apenas plantar e colher. Na música “Domingou”, ela reaparece, travessa, rasgando o ritmo e com algumas pinceladas de solo minimalista; combinando com a atmosfera da letra que diz ser “três horas da tarde” de um domingo na “cidade” que “se ilumina”. O brilho da guitarra combina com o brilho da cidade.

Em “Marginália”, desse mesmo disco, o jovem Gil, canta o fracasso que somos, dizendo ser aqui “o fim do mundo”, o “Terceiro Mundo”, terra de bananas, “araçás”, “cascatas”, “palmeiras”, “lua cheia” que não combinam com a pobreza. Um olhar pessimista que se traduz na frase “tropical melancolia”.

“Domingo no Parque” é considerada uma das músicas símbolo do movimento tropicalista; assim como “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso. Vejamos o que Celso Favaretto diz sobre essa canção:

Domingo no Parque, de Gilberto Gil, causou impacto pela complexidade construtiva, mas aparente que em Alegria, Alegria. O forte da música é o arranjo que ele e Rogério Duprat realizaram, segundo uma concepção cinematográfica, assim como a interpretação contrapontada de Gil. Aquilo que poderia tornar-se apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se uma fêrie em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa sincrética que é o parque de diversões. O processo de construção lembra as montagens eisenteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação. Gil e Duprat construíram uma assemblage de fragmentos documentais; ruídos de parque, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral. Esse procedimento musical conota algo de atonalismo sobreposto a desenvolvimentos sinfônicos atuais. Como Alegria, Alegria, a música de Gil define um procedimento de mistura, próprio da linguagem carnavalesca, associado à antropogafia oswaldiana (FAVARETTO, 2000).

Celso nos permite pensar em imagens alegóricas, processos de mestiçagens rítmicas, melódicas e harmônicas. Realidade e ficção se confundindo num amálgama de linguagens; sugerindo assim um caos polirítmico e polifônico. As duas músicas citadas, Domingo no Parque e Alegria, Alegria; ajudam a situar o tropicalismo no tempo e, como produção estética singular no mapa da música brasileira até então.

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias... Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição... Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma

suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmitificadora... efetua-se através da mistura de elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventaria-las, as devora...⁸

A Antropofagia não é uma exclusividade brasileira, porque todas as culturas emprestam e exportam seus signos. Mas com os tropicalistas, assim como os modernistas, esse procedimento é tomado como um saber-fazer fundamental para a desconstrução e construção de linguagens inovadores no campo das artes, literatura, teatro, cinema e música. Incorpora as ambiguidades de ser moderno num país de Terceiro Mundo. Araras e guitarras elétricas não se contradizem; mas justapõem-se e interpenetram-se. Deram de ombros às ortodoxias ideológicas dos anos 60, para escapar aos achatamentos reflexivos; bem como (re)fundaram um procedimento que arejava o modo de fazer música no Brasil. Ousadia, coragem e criatividade moveram as experiências daqueles jovens músicos.

Em “Cérebro Eletrônico”, do disco *Gilberto Gil*, de 1969, a guitarra e os teclados elétricos rasgam de modo desavergonhado o rock cantado por Gil, que ironiza o mundo das máquinas eletrônicas – o Cérebro Eletrônico- que faz quase tudo. Quase, pois ele não fala, não anda, não chora; apenas possui “botões de ferro” e “olhos de vidro”. Em “Volks- Wolkswasgen blue”, do mesmo disco, o ritmo do blues regula as intervenções da guitarra elétrica, movendo a solos pontuais, distorções e dilatações de notas. As músicas “Futurível” e “Objeto Semi-identificado” seguem o mesmo padrão estético, solos de guitarra, assobios, ranhuras sonoras, vozes aceleradas, fragmentos de música clássica, ecos repetitivos que se misturam com feijoada, coentro, moqueca; garantindo uma ambiência futurista e espacial.

Para “Omã Yaô” a música dialoga com o mundo árabe-africano, sendo tecida pela execução da guitarra elétrica, que, no final, vai cedendo lugar ao violão acústico imitando o toque do berimbau. Na letra “Cultura e Civilização”, a questão jovem é explicitada. O narrador, cantando em primeira pessoa, exige a liberdade de usar cabelos compridos como “uma juba de leão”, de beber “licor de genipapo” e de ter sua “vida na mão”. Ele explicita um desejo de emancipar-se. Sendo assim, a ideia de ser jovem emerge com uma experiência singular; se conectando com o sentido de juventude dos anos 60 e 70, qual seja: rebeldia e transgressão (SANT’ANNA, 2005). Sua “juba de leão” é o rastro e sinal dessa imagem juvenil.

Em “Nêga (Photograph blues)”, do disco *Gilberto Gil*, de 1971, a questão tratada diz respeito ao amor livre e espontâneo, que deve buscar sempre a renovação, o frescor, a renovação. Em “The Three mushrooms”, o tema evocado são as drogas. Com elas se busca o diálogo íntimo, subjetivo e a descoberta de sensações desconhecidas. Seu uso permitiria alcançar um ponto de fuga diante uma realidade dominada pela Guerra; busca-se uma alternativa, outro lugar onde realidade e imaginação se misturam tal qual a frase sugere – “the first mushroom, make room for my mind”. Em “Wolkswagem blues” apresenta seu automóvel que voa da terra à lua. Mistura lirismo, psicodelia, imagens oníricas e surreais; fundindo realidade terrestre e espacial. Na letra “Mamma”, Gil canta seu desejo de liberdade que se expressa na seguinte passagem: “Tomorrow am gonna catch a train, don’t try to hold me down, i wanna put my chest against the wind, from east and west once again, Mamma give me your blessing right now”. Uma questão que se conecta com o sentido de juventude dos anos 60, onde deixar a casa dos pais para viver só passou a ser um hábito comum. Em “Crazy pop rock”, o arranjo privilegia solos de guitarra que se misturam com um frescor juvenil na voz de Gil.

Em “Oriente”, do disco *Expresso 2222*, de 1972, Gil toca o violão de modo a escorregar os dedos sobre as cordas, querendo com isso, explorar micro-tonalidades. Isso ocorre de modo muito breve no final da introdução da música. Ultrapassa os limites ocidentais que esquematizam sistemas tonais pautados em tons e semi-tons. Dedos jovens e ousados. Em “Vamos passear no astral” canta a alegria do carnaval, acompanhado de uma “menina”, “com o intelecto pirado”, “pra levar todo mundo pelo espaço”, “pro planeta Carnaval”. Com essas frases e palavras, Gil parece querer perder o controle racional sobre o mundo, “pelo menos... por um dia”. Em “está na cara, está na cura” Gil aposta numa atmosfera carnavalesca, para criticar os convencionalismos morais e culturais que são chamados por ele de “carentice” e “medo”.

“Tradição”, do disco *Cidade do Salvador*, de 1973, conta a história de uma “garota” que era do “barbalho” (ou do caralho, segundo as palavras de Gil⁹) e “namorava um rapaz muito inteligente” que usava “calça americana”. A garota era o desejo sexual de Gil quando ainda menino e ela já com dezoito anos. O rapaz era um playboy, riquinho, que fumava maconha e andava de lambreta e que estimulava em Gil um desejo de copiá-lo. Em meio a esses personagens Gil também narra a Bahia pós-Caymmi. As imagens musicais de Caymmi, o saveiro, as praias, a baiana, o acarajé tinham destaque nas composições. Agora, são as lambretas, os navios, o transporte urbano e a chegada da cultura americana¹⁰. “Doente, Morena”, o personagem trancado em sua casa por sua mulher se entrega a cigarros, brinquedos e voos imaginários que lhe significam o “tesouro da juventude”. Sem se preocupar em estar trancado ele canta e espera o retorno de sua amada que lhe garante um passeio a praia no próximo verão. O princípio de sua vida? Incerteza, indeterminação. Elogia a vida no seu eterno presente. A mesma atmosfera se sente com a letra de “Meditação”, que segundo Gil, fora regada com muita maconha¹¹,

muitos dias e noites de reflexão-meditação sobre sua condição humana – “Dentro de si mesmo, mesmo que lá fora, fora de si mesmo, mesmo que distante, e assim por diante, de sim mesmo, ad infinitum”. Em “Pocalipi”, na sua versão instrumental, Gil aposta numa experiência lisérgica, abstrata onde os instrumentos são executados de modo a não recorrer a um pulso regular, nem mesmo a um andamento musical linear e contínuo. Seus gritos também seguem a tendência caótica e experimental de navegar além do sistema tonal. Destruição, desconstrução, lisergia que rasgam o universo da lógica, da métrica para vislumbrar o terreno do ilógico, irracional, do absurdo, do nonsense. Free music. Música livre. Talvez uma última palavra para essa música: inclassificável.

Em “Nega”, do disco *Gil Jorge Ogum Xangô*, de 1975, há uma atmosfera nonsense, construída por uma narrativa que trata da vida de dois amantes entregues ao amor. A personagem central, cantada na primeira pessoa, expressa seu amor por “nega”; dos dias que ficaram juntos, das fotografias tiradas no centro da cidade. Como suporte rítmico-melódico uma levada de samba-rock manhoso, dengoso e romântico. A mistura de uma letra que trata de amor com uma melodia doce realça o clima nonsense. “Essa é pra tocar no rádio” é um elogio à própria música. Nela, Gil, canta sua função regeneradora para vencer “o tédio”, deslocar-se da repetição monótona da vida, do seu poder sexual, da sua capacidade de cura para o “mau humor”. Em “Filhos de Gandhi”, a questão jovem está na menção de Xangô. Como eu já havia dito é o orixá que entre tantas qualidades é jovem, forte, ágil e sensual. Na música “Sarro”, não há letra e, como o próprio título insinua, é uma brincadeira, uma sátira, uma piada, um sarro sobre algo, alguém ou uma situação.

Em “Abacateiro”, do disco *Refazenda*, de 1975, Gil elogia a vida interiorana, a fruição aleatória das coisas, do tempo,

da sensibilidade. Além disso, abacateiro foi o período em Gil estava tomado por idéias e sensações nonsense e despuadoras como suas palavras atestam: “o período em que compus a canção é permeado pelo nonsense ou o que o tangenciasse; por um despuador audacioso de brincar com as palavras e as coisas; por um grau de permissibilidade, de descontração, de gosto de transgressão do gosto. É uma fase muito ligada aos estados transformados de consciência, pelas drogas, e a consequente multiplicidade de sentidos e não sentidos”¹². Gil expressa o momento histórico em que se entrega a uma vida menos regrada; uma aproximação com idéias hippies; evidenciadas no seu desejo de morar numa comunidade alternativa¹³. “Pai e Mãe”, Gil expressa sua experiência homossexual, como uma aposta de deslocamento à norma heterossexual. Agora ele se aproxima da irregularidade, do proibitivo ou proibido. Posição política que se aproximava dos lemas juvenis: é proibido proibir. Tal clima de subversão assume outra dimensão na música “O Rouxinol”. Nela, Gil constrói imagens surrealistas ao imaginar, de modo onírico, a possibilidade de pescar o sol. Vejamos: “joguei no céu o meu anzol pra pescar o sol, mas tudo que eu pesquei foi um rouxinol”. Para combinar com esse olhar que não explica uma guitarra marota e feminina, irrompe pequenos solos brincalhões nessa pescaria, desestabilizando uma busca racional de organizar o mundo.

No disco *Doces Bárbaros* formado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, de 1976, a música “Chuck Berry fields forever” opera uma tomada de posição dizendo que o rock era a música do tempo deles, os *Doces Bárbaros*. O rock era a trilha do século passado, bem como do próximo – o XXI. Apesar de todo esse elogio, o rock nada mais era do que filho dos ritmos negros-mestiços das Américas – a rumba, samba, mambo e rhythms`blues. Licença poética, pois o rock mantém um diálogo estreito apenas com o último. Em

“ O seu Amor” ironiza as ortodoxias ideológicas da Ditadura Militar; um deboche irônico do slogan “ame-o ou deixe-o”- que pretendia ser um dispositivo nacionalista e avesso à circulação de ideias. No seu lugar, Gil propõe outra ordem – a do amor com sua generosidade, democrático e libertário¹⁴. Em “Agora”, os *Doces Bárbaros*, tecem despreocupados e desprendidos de qualquer ideologia reducionista um elogio à beleza de Rita Lee, uma “menina loira”, vinda de uma “cidade industrial”. Tudo cabe na poesia e no lirismo dos *Doces Bárbaros*. Da “nega” à “loira”.

Em o “Bom jogador”, do disco *Viramundo*, de 1976, um samba de andamento rítmico torto, sinuoso, surge brincalhão; tecido por uma voz dançarina e risonha que emana do canto de Gil; bem como pelos outros instrumentos: bateria, guitarra, baixo e teclado. No disco *Viramundo*, Gil grava novamente a música “Filhos de Gandhi”, como que reiterando suas memórias de infância quando via o bloco Filhos de Gandhi, criado em 1949, desfilando pelas ruas do bairro de Santo Antonio, da cidade de Salvador. No seu retorno de Londres em 1972, deparou-se com o declínio do bloco reduzido a quarenta ou cinquenta pessoas, quase desaparecendo. Gil então se filiou ao bloco, desfilou durante 13 anos seguidos e contribuiu decisivamente no renascimento do “Filhos de Gandhi”; atraindo a atenção de jovens, entusiasmados com a sua presença¹⁵. Jovens baianos conectados com memórias de candomblé e seus orixás como Omolu, Xangô, Iansã, Iemanjá, Ogum, Oxumaré e Oxossi. Mergulharam na conexão África/Índia/Bahia. Um mapa expandido, dilatado, vibrante e renovado pela presença da juventude.

A música “Refavela”, presente no disco *Refavela*, de 1977, explicita o tema da juventude sob o prisma dos movimentos musicais negros-mestiços do Rio de Janeiro dos anos 70, quando então um diálogo mais íntimo com a música negra americana vem definindo novas estéticas rítmicas. Nomes como Tim Maia,

banda Black Rio, Jorge Ben Jor, Hildon e o próprio Gil se conectam com o universo do funk e do soul norte-americanos; o que implicou na manifestação de novas formas híbridas de estilos musicais. No caso particular de Gil, as musicalidades baianas (afoxés, ijexás e sambas), instrumentos oriundos da Diáspora africana (Balafon, agogô entre outros) definiam as outras facetas da mistura musical com o funk e o soul music. É sob essas formas novas que Gil observa a cena urbana carioca e explicita os personagens históricos que a viviam: “a refavela revela o passo com que caminha a geração, do black jovem, do black Rio, da nova dança de salão”. Jovens que descem o morro e que querem “transar o ambiente efervescente de uma cidade a cintilar”. Jovens que são pretos e pobres, moradores da favela, dos conjuntos habitacionais, dos “barracos” da cidade que esboçam “a nova dança de salão” sem esquecer “do samba paradoxal, brasileiro, pelo sotaque internacional”. Gil produz imagens em que as espacialidades segregadas se projetam no mapa mundi. Recusa da guetificação de uma gente “chocolate e mel”, que pode ser a “Preta Maria, Zé, João”. Maria e Zé, filhos, e João, neto de Gil podem ser pensadas também como imagens alegóricas de um povo que transita entre a alegria da dança e a “elegia” como expressão melancólica, dolorida, triste do universo tropical carioca. Juntos dessas imagens alegóricas do jovem negro as conexões com a África também são vividas: “a refavela batuque puro de samba duro de marfim, marfim da costa, de uma Nigéria, miséria, roupa de cetim, Iaiá, Kiriê, Kiriê, Iaiá”.

Gil reafirma esse universo de *Refavela* na música “Ilê Ayê”, de autoria de Paulinho Canafeu; mas agora, cantando o “mundo negro” de Salvador, em que o “criolo doido” possui “cabelo duro” e é “bem legal”. Se no discurso racista o “cabelo duro” é sinônimo de defeito, na letra a estratégia adotada é da sátira brincante ao assumir positivamente tal cabelo. Uma atitude explícita de elogio da negritude mestiça baiana e brasileira

manifesta nas cores, danças e rítmicas policêntricas e sinuosas do bloco afro Ilê Ayê, criado em 1974. Em “Nova Era”, Gil aposta na beleza, potência e delícia de se experimentar todas as possibilidades do eterno presente. Diz ele: “falam tanto de nova era quando esquece do eterno é”. Antecipa o futuro para o agora, nada mais importa que não esse instante em que de fato se realiza nossa humanidade. Tudo o mais é projeção imaginária oca.

Na música “Satisfação”, que também confere nome ao título do disco, de 1977, brinca com o sucesso do grupo inglês Rolling Stones “I get satisfaction”, invertendo o seu sentido: “posso ter não satisfação”. Paradoxalmente a insatisfação é movida por uma marchinha de carnaval que contrasta com sentimento expressado por Gil. No disco *Refestança*, de 1978, que também é a faixa título, expressa um elogio a dança, festa e alegria. As vozes de Gilberto Gil e Rita Lee sugerem um deboche e alegria na interpretação. *Realce*, faixa título do disco de 1979, realça a importância que Gil conferiu à cultura de massa, uma aproximação com a filosofia oriental, ao universo pop. De uma época de rock, movimento hippie, drogas e outras psicodelias que atraíam a atenção do músico na composição da letra. Conectou-se àquela atmosfera de hedonismo e ascetismo do mundo ocidental, bem como nas questões filosóficas do oriente. Cultura de massa e pop com seu hedonismo contrastando e convivendo com o “sentido de potência contido no wu wei”¹⁶. Em “Toda Menina Baiana”, recua para o mundo da pré-adolescência ao retratar sua filha mais velha Nara. Nela ele mostra o frescor e o vigor da menina baiana com seu charme, seus defeitos, suas crenças: “toda menina baiana tem um santo, que Deus dá, toda menina baiana tem encantos, que Deus dá... toda menina baiana tem defeito também, que Deus dá”. De menina pré-adolescente que acena com um vir a ser de adolescente, jovem e mulher baiana. Tema e recorrência de Gil para falar do “caráter fundador da Bahia e das virtudes e defeitos do homem”¹⁷. “Logunedé”,

filho de Oxum, é doce, delicioso, sabido, astuto e paciente. Simples assim. Assim é Logunedé com seus encantos. “Em Não Chore Mais ” Gil desejou uma justaposição entre comunidades alternativas cariocas com o rastafarianismo jamaicano. Rastafaris de Trenchtown com seus cigarros de maconha guardavam uma semelhança com os hippies do parque do Aterro, no Rio de Janeiro, com seus violões, e também seus cigarrinhos proibidos. Nessa música e em seus comentários, Gil desejou uma crítica à Ditadura militar e suas violências; relembrar de amigos que se foram com a repressão; lançou um olhar desconfiado sobre as arbitrariedades policiais em relação aos jovens. Apesar disso tudo, Gil aposta numa perspectiva nova, de um novo tempo. Seu otimismo contrasta com a ambiência sombria do presente vivido na época, em 1979¹⁸.

Na música “Banda Um”, de 1982, Gil diz: “... Banda Um é uma música-síntese com uma intenção e um conceito panculturalista...”¹⁹ O aspecto panculturalista da religião Umbanda, ao misturar Candomblé, Kardecismo e Catolicismo, resulta nas mestiçagens culturais. Uma metáfora do jogo dos contrários – Um “Banda Um”- música e religião que se interpenetram. Nesse jogo, Gil inventa uma realidade brincante, através das palavras para cultivar “as idéias de música, de juventude, de comportamento, de consumo e de vários nacionalismos”²⁰. Nada de purismos estéticos, religiosos, identitários ou nacionais. Tudo ao mesmo tempo agora. Contra toda forma de absolutismo étnico, contra qualquer forma de unanimismo cultural; deseja o modo antropofágico, comilão, brincalhão, tropical e jovem. O mundo como Caos e o Caos como Mundo (GLISSANT, 2005, p.98)²¹.

Roda que gira, moinho que venta - espalhando a falta de sentido das coisas. Não há dualidade no mundo e nem uma fronteira nítida entre ficção e realidade. Tão pouco finais definidos e definíveis; ao contrário, tudo está à deriva, tudo desliza calmamente na irresolução. “Um Banda Um” é isso,

metáfora e realismo desse modo plástico de ser no jovem mundo: América/Brasil.

Notas

- ¹ Umberto Eco. Apud: Antônio Risério, Op. Cit, 135.
- ² Não se trata de um conceito, apenas uma livre interpretação que considera o samba a memória pivô do desenvolvimento da bossa nova.
- ³ SARLO, Beatriz. Op. Cit, p. 36.
- ⁴ Caetano Veloso, You don't know me, Transa, 1972.
- ⁵ Caetano Veloso, You don't know me, Transa, 1972.
- ⁶ Caetano Veloso, Triste Bahia, Transa, 1972.
- ⁷ Caetano Veloso, Nine of Ten, Transa, 1972.
- ⁸ Celso Favaretto, Op. Cit, p. 25 e 26.
- ⁹ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹⁰ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹¹ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹² Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹³ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹⁴ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹⁵ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹⁶ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹⁷ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹⁸ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ¹⁹ Gilberto Gil, site oficial. Notas explicativas.
- ²⁰ Gilberto Gil, site oficial, Notas explicativas.
- ²¹ Edouard Glissant, Op.Cit, p-98.

Referências bibliográficas

CHAIB, Lidia e RODRIGUES, Elizabeth. *Ogum: o Rei de Muitas Faces e Outras Histórias dos Orixás*; ilustrações de Miadaira; pesquisa de Marta Suely, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*, Cotia-SP: Ateliê Editorial, 3. Edição, 2000.

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*, Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha- Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GROPPO, Luis Antonio. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o Breve Século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAFFESOLI, Michel. *O Retorno das Emoções Sociais*. In: SHULER, Fernando; MACHADO DA SILVA, Juremir. *Metamorfoses da cultura*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*; ilustrações de Pedro Rafael, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RISÉRIO, Antonio. *Avant Gard na Bahia*. Salvador: Instituto Lina B oBardi, 1995.

SANT`ANNA. Denise Bernuzi de. *Representações sociais da liberdade e do controle de si*. In: *Revista Histórica*, n. 5, setembro de 2005.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro; Editora UFRJ, 2000.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Fonte

Site Oficial Gilberto Gil

Site Oficial Caetano Veloso

Discografia Completa

Caetano Veloso

Gilberto Gil