

No prefácio ao livro de Favaretto (2003), Luiz Tatit considera os discos *Tropicália* (disco coletivo de 1968) e *Tropicália 2* (de Caetano Veloso e Gilberto Gil, de 1993), como duas versões do mesmo arco histórico de um movimento que, em suas palavras, “como todo movimento explosivo, deixou estilhaços em diversos lugares da cultura brasileira” (FAVARETTO, 2003, p. 11-15). Tal afirmação considera que, entre estes fragmentos e estilhaços que atingiram diferentes espaços da cultura brasileira, estão questões que o tropicalismo trouxe à tona, questionando e agindo sobre elas, como as discussões estéticas, filosóficas, sociopolíticas e mercadológicas.

O movimento tropicalista representou não apenas a vinculação, assumida, entre arte e mercado. O que procuraremos demonstrar é que ele foi, acima de tudo, a expressão de uma coletividade em um contexto histórico cuja maior característica foi a forma inovadora de lidar com as contradições da realidade e articulá-las através da linguagem da arte. Como se sabe, este movimento se dá no mesmo período em que intelectuais e artistas das mais diferentes concepções ideológicas e correntes políticas travaram um embate histórico na luta pela democracia. Mas, também, por outro lado, este bem menos decantado, o meio artístico e intelectual estava interessado na explicitação da função crítica da arte.

O tropicalismo insere-se, portanto, dentro de um momento mais amplo de discussão e redefinições culturais que tomou forma a partir da segunda metade do século XX, mas que mantinha vínculos estreitos com a produção intelectual de décadas anteriores, como por exemplo, com a poesia concreta dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e a proposta cultural de Oswald de Andrade. Como aponta Celso Favaretto, os novos materiais trazidos pelo tropicalismo “permitiram articular uma linguagem musical postulada tanto pelo interesse de renovar a tradição quanto de refletir sobre a situação cultural” (FAVARETTO, 2003, p. 45), inserindo-se nas discussões acerca de temas que tomavam conta do debate cultural nos anos 1950 e 60, como os conflitos entre tradição cultural e modernidade na arte.

Um dos mais significativos representantes deste movimento foi Gilberto Gil. Como um de seus líderes musicais, ele estendeu mais tarde sua contribuição e experiência a outros momentos e contextos diferentes da vida pública brasileira, e o vem fazendo ininterruptamente desde a segunda metade do século XX até o início do XXI. A importância de entender seu envolvimento dentro do tropicalismo se dá porque esta foi, de fato, sua primeira grande experiência política.

A experiência tropicalista de Gil repercutirá, inexoravelmente, em toda sua produção posterior, que teve diversos matizes e papéis, seja como ativista ecológico, ativista da cultura negra,

Vereador ou Ministro da Cultura, dentre outros¹. Como artista de alta criatividade e capacidade comunicativa, através da linguagem musical Gilberto Gil exercita também seu papel de intelectual e cidadão, refletindo e propondo alternativas culturais cujo impacto extrapolam o âmbito do estritamente musical, com repercussões na vida pública em geral, na política e na educação cultural do povo brasileiro.

Entendendo as relações entre artistas e a vida pública

Para tentar entender a participação de artistas na vida política e intelectual no século XX, autores como Marcelo Ridenti (2000) e Jane Fulcher (2005) assumem diferentes perspectivas. Através de um estudo sociológico apoiado em narrativas históricas e entrevistas, Ridenti (2000) realizou uma extensa pesquisa sobre artistas ligados a movimentos políticos incipientes nas décadas de 50 e 60, buscando entender o papel que estes artistas tiveram na estruturação da luta política e cultural dos anos seguintes. Para tanto, ele refuta a ideia de um certo *romantismo* ingênuo e pejorativo, adjetivo utilizado comumente para associar a participação de artistas na vida política. Apoiando-se na extensa tipologia do romantismo apontada por Michael Löwy (RIDENTI, 2000), ele define, em contrapartida, o conceito de *romantismo revolucionário* como uma espécie de fio condutor que caracterizou a participação de um extenso grupo de artistas e intelectuais na vida pública brasileira, especialmente nos anos 1960 e 70, estudando como se deu o impacto da produção de grupos artísticos ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) e ao movimento da tropicália, entre outros. Ridenti (2000) reconhece no tropicalismo uma reação ao romantismo nacional-popular, baseado sobretudo nas posições e análise de entrevistas de Caetano Veloso e, por extensão, de Gilberto Gil².

Por outro lado, Jane Fulcher (2005) utiliza de uma abordagem musicológica para explicitar como compositores europeus do período entre guerras não apenas tinham consciência de como atuavam, intelectualmente e criativamente, e como buscavam posicionar-se ideologicamente no

¹ Vide CAMPOS, 2012.

² Tentar mudar o foco da ênfase em Caetano Veloso para Gilberto Gil é uma pretensão secundária importante a ser produzida na pesquisa, na medida em que boa parte dos estudos e pesquisas que abordam a tropicália acabam adquirindo este viés e assumindo, nas entrelinhas, o endosso tácito de Gilberto Gil a todas as posições de Caetano Veloso, mesmo que dados concretos possam por algumas vezes levar a pensar que seus posicionamentos não sejam sempre coincidentes. A questão, talvez, seja a forma fraterna com que ambos lidam com suas diferenças e semelhanças.

campo político europeu do início do Século XX. Ela procura entender, por exemplo, como a consciência da crescente xenofobia da cultura oficial impacta a obra de compositores eruditos. Maurice Ravel, por exemplo, recusou-se a apoiar o programa cultural oficial do nacionalismo excludente e aderiu ao socialismo, buscando transpor suas posições ideológicas em termos de forma e estilo artístico. A autora também mostra como alguns compositores foram cooptados a assumir posições políticas através de suas obras, como parece ser o caso dos compositores russos da União Soviética instados a um programa cultural nacionalista.

Há uma certa divergência entre os dois autores quanto ao foco de análise, já que enquanto Marcelo Ridenti enfatiza a força dos movimentos culturais de resistência, Jane Fulcher focaliza sua análise na individualidade dos artistas e na relação opressiva com o nazi-facismo europeu. Por outro lado, poderíamos dizer que, em ambos, assume-se o importante papel político que a arte dispõe para enfrentar regimes autoritários, tendo ela assim um duplo vínculo formativo, um mais ligado ao gosto estético e à sensibilidade artística, outro, à mobilização em prol de transformações culturais e políticas mais amplas. Este posicionamento coincide também com Favaretto, para quem, no tropicalismo, isto resultou num novo dimensionamento para a questão da participação política na música (FAVARETTO, 2003, p. 46).

Será de fundamental importância, ainda, para pensar melhor a relação dos artistas músicos com seu contexto, lançar mão do modelo de obra aberta tal como a postula Humberto Eco (1976). Para este autor, “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. A obra aberta, portanto, é uma obra em movimento, sujeita a interpretações e fruições diversas e cujas características envolvem processos de memória, convicções inconscientes e culturas assimiladas que, integradas juntas aos estímulos sensoriais e a uma forma conferem valor a uma obra para um sujeito (ECO, 1976, p. 137).

Outra sustentação metodológica que o modelo de obra aberta nos fornece é que, em sua pesquisa da história da cultura vista através do prisma das poéticas, Eco baseia-se nas declarações expressas dos artistas e na análise das estruturas da obra (ECO, 1976, p. 24). Sua pesquisa centra-se na fruição estética, nos sistemas de relações e nos processos, e não em obra como resultados de grandes eventos ou definições. Seguimos esta linha metodológica para tratarmos das contribuições artística de Gil à vida pública, como se verá mais adiante.

Pensando a música como obra aberta, poderíamos afirmar que a canção é uma forma de conhecimento, e mais do que isso: a linguagem artística provoca mudanças ativas na sensibilidade,

no gosto estético e, por conseqüência, na própria forma de expressão dos sujeitos. Os sons possuem materialidade física e vêm, ao mesmo tempo, acompanhados da experiência subjetiva, íntima e pessoal, e dos simbolismos culturais. Desta forma, a música é uma forma de conhecimento de si e do mundo, na medida em que as expressões musicais só fazem sentido para um sujeito real inserido em algum contexto cultural num dado momento histórico.

Desse modo, assim como acontece numa sonata de Bach ou nas sinfonias de Bethoveen, a linguagem artística da canção em Gil revela o mundo segundo o prisma daquele que projeta sua visão interna reprocessada e filtrada, conforme os signos de sua subjetividade, como se ela fossem vitrais por onde a luz passa e se dispersa. Para entendermos isso, seria melhor darmos crédito ao que diz o próprio artista:

(...) Não me tornei compositor para falar de coisas minhas, mas para expressar como a música rebatia na minha pessoa. Eu como filtro, vitrais. A luz da música se irradiava, atravessava esses vitrais e eu absorvia suas cores. Eu era esses vitrais, esse próprio filtro. Não queria ser autoral. (...) A partir de um determinado momento (...) os grandes questionamentos existenciais passaram a ser temas das canções, surgindo em mim a exigência de me explicar diante das interrogações da vida (apud Rennó, 2003, p. 55).

No processo de criação e fruição artística existe um componente cultural que é acionado e ajuda a ressignificar a obra dentro de um contexto social e cultural muito específico. Por isso, compreender o contexto social de uma canção torna-se importante. Não para atribuir um significado unívoco e absoluto a ela, mas para compreendê-la como mensagem poético-musical e articulá-la ao contexto político. Por isso, para entendermos as relações entre artistas e vida pública devemos levar em conta o contexto social, os dados objetivos e materiais (a materialidade sonora), assim como também os aspectos subjetivos, tal como proposto pelo modelo de Umberto Eco.

A trajetória e fases de Gilberto Gil no movimento tropicalista

Para este estudo, fizemos uma análise que abarca duas esferas. A primeira, baseada na metodologia adotada por Napolitano (2005), leva em consideração diferentes aspectos: a poética, as letras das canções, as características musicais mais genéricas ou estruturais e os comentários sobre os processos criativos realizados pelo próprio autor. A segunda esfera de análise busca relacionar

letra e música ao contexto social e político da época, abordando-as sob uma perspectiva do modelo de obra aberta (ECO, 1976).

Para tal, fizemos uma pequena divisão da produção musical de Gil em fases ou períodos. Contudo, sabemos que esta periodização pode ser arbitrária. Mesmo assim, adotaremos-na apenas para demarcar um limite cronológico para facilitar nossa análise dentro dos limites que temos. Proposta por Rennó (2003), ela estabelece como primeiro marco central do tropicalismo o próprio disco coletivo “*Tropicália*”, de 1968, fase esta que termina com o exílio londrino de Caetano Veloso e Gilberto Gil e a consequente dispersão dos músicos em torno de um projeto comum. Este autor denomina as produções artísticas posteriores ao exílio em Londres como produções do “exílio ou da volta” (RENNÓ, 2003, p. 127), embora ele também as considere como produções influenciadas pelo tropicalismo. Já as fases anteriores ao lançamento do disco são chamadas de pré-tropicália. Assim, mantendo a datação deste autor, mas dando a ela outra denominação, consideraremos a fase tropicalista de Gilberto Gil como composta por 3 momentos indissociáveis entre si: a) pré-tropicália: no caso de Gil, este período vai de aproximadamente 1962/66, e é caracterizado pelos primeiros experimentos musicais tropicalistas dele junto ao maestro Rogério Duprat; b) tropicália (aproximadamente 1967/69), momento central do movimento, que gira em torno da criação artística coletiva do disco *Tropicália*, assim como da consolidação de suas bases estéticas e conceituais e; c) pós-tropicália (1970/...), amplo período no qual os artistas, já dispersos como grupo, retomam ou retrabalham idéias lançadas nos períodos anteriores.

Vamos nos ater às produções das duas primeiras fases de Gil, mesmo reconhecendo que os desdobramentos futuros do marco conceitual tropicalista não cessaram aí, pelo contrário, até se ampliaram: a maioria dos autores consultados (vide CALADO, 1997, RENNÓ, 2003 e RIDENTI, 2000) consideram que o tropicalismo musical atravessa várias outras produções posteriores, por exemplo, quando Caetano Veloso lança *Araçá Azul* (1972) e, Gilberto Gil, o *Expresso 2222*. Por isso, falar numa fase pré ou pós-tropicalista não significa, portanto, que as produções e ideias contidas em cada período sejam exclusivas dele ou não tenham tido desenvolvimento e consequências posteriores.

Análise das características do período pré-tropicalista de Gilberto Gil (1962-66)

O primeiro período a ser analisado, 1962-66, corresponde à sua iniciação e descoberta como compositor, às primeiras definições estilísticas e ao ingresso no meio artístico, sobretudo o estreitamento de laços com nomes fundamentais do movimento, como o maestro Rogério Duprat, Caetano Veloso e Tom Zé. De fato, Gilberto Gil já compunha profissionalmente desde pelo menos 1962. A princípio, manteve-se como artista de relevância regional, atuando na Bahia, onde apresentava-se em shows que mesclavam música e encenação teatral, como o “*Nós, por exemplo*”, na companhia de Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia e Roberto Santana, entre outros. O processo de formação deste grupo baiano, que mais tarde veio a constituir o núcleo principal da música no movimento tropicalista, é detalhadamente relatado por Carlos Calado em *Tropicália: a História de uma Revolução* (1997). Digno de nota foi o fato de Gil também ter atuado numa produtora como compositor de *jingles* (JS Produtora), entre 1962 e 1964, tendo esta experiência musical sido bastante significativa para ele (RENNÓ, 2003). Pois ela retorna, de maneira direta ou indireta, nos procedimentos tropicalistas, aparecendo, por exemplo, no estilo e na curta duração de algumas idéias das canções, na capacidade de síntese e no uso de procedimentos técnicos típicos comuns nos *jingles*, e explorado no tropicalismo, como as colagens musicais.

Gilberto Gil foi alfabetizado musicalmente através do acordeom, com o qual obteve inclusive um certificado que lhe daria o direito de atuar como professor, função nunca exercida por simples opção. Pois, aos 18 anos já estava completamente tomado pelo violão como instrumento de predileção, após o impacto de ouvir o modo como João Gilberto tocava bossa nova. Sob este recente fascínio, suas primeiras composições revelam um admitido desejo de imitação bossanovística: “(...) sem dúvida alguma, era para imitar a bossa nova, para mostrar a mim mesmo que eu tinha absorvido aqueles códigos e que aquele modelo se diferenciava do que havia antes” (apud RENNÓ, 2003, p. 45).

É do acordeom e das referências culturais nordestinas, como Dorival Caimmy e Luiz Gonzaga, a quem sempre prestou tributo, que Gil retira elementos para superar as primeiras dificuldades em executar o intrincado ritmo bossanovístico, conforme atesta seu depoimento ao dizer que só acertou a tocar bossa nova quando começou a pensar no ritmo do baião (CHEDIAK, 1992, p. 18). Na Bahia, apresentava-se em shows e na televisão, nessa época acompanhado a maioria das vezes de uma sanfona. Mais adiante, esse instrumento será trocado pelo violão e pela guitarra elétrica, embora haja um LP recente em cuja capa ele está de sanfona e de chapéu de couro, semelhante ao de Luiz Gonzaga. Gil vai se aproximar também de outros sanfoneiros no correr da

vida, como Dominginhos, com quem compõe “Eu só quero um xodó” e muito tempo depois com Targino Gondim, a partir do filme “Eu, tu, eles...”.

Em seguida, após mudar-se para São Paulo para trabalhar como *trainee* numa multinacional (Gessy Lever), começou a se destacar também em programas televisivos do eixo Rio-São Paulo e a estreitar ainda mais os laços no meio artístico no sudeste. A primeira gravação em disco de vinil de uma composição sua data de 1962, mas seu primeiro disco autoral foi lançado em 1963. Já o segundo foi lançado apenas em 1967, portanto 4 anos mais tarde. Quando comparamos esses registros, percebe-se nesse hiato temporal diferenças claras nos procedimentos utilizados nas músicas, seja no modo de interpretação, na assimilação de referências modernistas ou na própria forma de execução instrumental. No entanto, o processo de construção conceitual do que mais tarde veio a se constituir como núcleo do movimento tropicalista é mais lento, e não podemos apreendê-lo analisando um curto espaço de tempo de 4 anos e sem considerar outras fontes, especialmente o próprio compositor.

Tais diferenças no procedimentos composicionais utilizados por Gil podem ser atribuídas a duas causas: ao próprio processo de amadurecimento, com o domínio e ampliação progressiva das técnicas e procedimentos instrumentais; e ao contexto histórico-social que se modifica, com a deflagração do golpe militar em 1964 e a posição militante anti-regime que uma parte dos artistas, especialmente aqueles vindos do ambiente universitário que tiveram algum contato com os movimentos estudantis de resistência político-cultural ao golpe de estado, adotam em reação. Gil se formou em administração de empresas pela Universidade Federal da Bahia em dezembro de 1964. Aliás, oriundo do interior e negro, acostumou-se a circular desde o seu período de formação por ambientes ainda mais restritos a pessoas de pele negra do que hoje em dia. Na música, essa posição militante se fará perceber sobretudo nas letras e na crescente afirmação da música popular, seus signos e ritmos.

São deste período inicial (1962-66) várias canções de protesto ou “canções militantes”, que é a maneira pela qual Gilberto Gil se refere às suas músicas que veiculavam alguma ideologia de protesto. Em geral, estas músicas possuem um caráter conteudista ou ideológico nas letras e estão ligadas a uma corrente artística de inspiração populista (cf. RIDENTI, 2000 e FAVARETTO, 2000). Musicalmente, em geral, não se arriscam em grandes inovações estilísticas nem ousadas experimentais quanto à forma. Mas, esta fórmula fez muito sucesso nos festivais dos anos 60 por reafirmar valores ligados à tradição, aos gêneros regionais e por conterem uma expressividade musical por vezes excessivamente arrebatadora e emotiva.

Algumas das canções de Gil que incluem-se nesse grupo são: *Coragem pra Suportar* (1964), *Procissão* (1964), *Roda* (1964), *Ensaio Geral* (1966), dentre outras³. Disto atesta uma declaração dada pelo próprio Gilberto Gil, quando afirma a Rennó (2003, p. 60) em seu comentário para a letra de *Procissão*, que ele havia assumido uma perspectiva marxista, alinhada com o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Da mesma forma, ocorre com outras canções menos conhecidas do grande público, como “*Ensaio Geral*” (de 1966) que é também socialmente engajada e na qual o autor refere-se, na letra, a uma possibilidade de um novo amanhã, tecendo relações diretas e explícitas entre arte e política (RENNÓ, 2003, p. 72). Curiosamente, no plano musical, neste caso ele elege como gênero o samba, que tinha um significado de vinculação com a arte nacional-popular, por sua vez associada a uma posição mais tradicionalista e ainda mais contundente na defesa dos ideais nacionais-populares no contexto político dos fins dos anos 60.

Este samba, *Ensaio Geral*, procura manter no arranjo referências tradicionais, como o uso da cuíca, instrumento pouco presente em gravações da época, embora conte também com bateria. Por esse detalhe, e outros também não de existir, podemos notar que já neste primeiro período de produção de Gil se anuncia o imbricamento entre o popular-nacional e referências culturais mais cosmopolitas, que tomarão forma definitiva mais adiante no tropicalismo. Gil grava, também neste período de 1962-66, as primeiras músicas inspiradas no candomblé, além de toadas, sambas, marchinhas e serestas, enfim, signos e gêneros tão variados quanto ricos em meio a uma produção cultural sufocada pelo contexto social cada vez mais restritivo no plano das liberdades individuais e coletivas, que se intensificou principalmente a partir do Ato Institucional 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968.

Não é a toa que outra canção desse período, *Coragem pra Suportar* (1964), classificada por ele igualmente como uma cantoria militante sobre o sertanejo retirante, será eleita para ser gravada, quatro anos mais tarde, em 1968, já sob a égide tropicalista, com arranjos do maestro Rogério Duprat. Nela, ele irá utilizar colagens sonoras e visuais, guitarras, referência aos Beatles e toda uma infinidade de signos estéticos vinculados àquele movimento. Mesmo sendo uma canção que não teve muita repercussão à época, *Coragem pra Suportar* (1964) simboliza, portanto, um eixo de ligação entre os dois períodos aqui abordados: O primeiro, de 1962-66, repleto de canções com o viés nacional-popular que vinculava mensagens de protesto através da música ou, como prefere o

³ Nas referências encontram-se os links através dos quais pode-se ter acesso às canções aqui citadas.

autor, “cantorias militantes”, expressas concretamente através do recorrente uso de formas, letras, interpretações e gêneros instrumentais mais tradicionalistas. O segundo, em torno de 1967-68, corresponde ao momento em que parte destas questões transferem-se com mais firmeza para uma discussão acerca da própria forma estética que vão resultar no tropicalismo.

O período 1962-66 é também a fase pré-festivais e pré-tropicália, acontecimentos através dos quais mais tarde Gil se projetará para além de um alcance apenas regional e se tornará nacionalmente conhecido. O pesquisador Carlos Rennó (2003) publicou as 54 letras deste período, das quais 10 foram comentadas pelo próprio compositor. Realizamos uma síntese com base na escuta estrutural de parte destas músicas que estão gravadas e da análise das letras e destes comentários. Inicialmente, ficamos restritos aos comentários feitos pelo autor de 10 músicas de cada período. Além destas músicas analisadas, são também desse período algumas importantes composições não analisadas com a mesma profundidade, como *Roda* (1964), *Viramundo* (1965) e *Louvação* (1965).

Desta forma, pela síntese produzida através da análise e escuta estrutural das 10 músicas indicadas no Anexo I e de outras 54 letras de música dos anos 1962-66⁴, revela-se uma característica típica de uma fase que nós chamaremos aqui como um momento de definições conceituais e preparação para mudanças, especificadas a seguir.

Nota-se desde o início deste período, que vai de 1962 até cerca de 1966, a presença marcante de três funções artísticas de destaque em Gil: o compositor, o instrumentista e o intérprete. Acerca do primeiro, podemos dizer que o sentido de compositor foi elaborado a partir da referência de eu poético bossa-novista. A Bossa Nova é a primeira grande influência do compositor, conforme o próprio relata sobre uma canção de 1962: “Só a bossa nova me trouxe claramente a ideia da canção de autor. 'Felicidade vem depois' foi minha primeira canção nesse sentido autoral, de canção que se registra para que se faça público” (RENNÓ, 2003, p. 45).

A elaboração peculiar de músicas baseadas no repertório regional, seguindo a linha dos mestres Luiz Gonzaga e Dorival Caimmy, também aparecem com força em seu discurso criativo. Reminiscências do entorno cultural de um garoto criado no interior da Bahia nos anos 40 que, mais tarde, migrou para a capital e projetou-se nacional e internacionalmente. É interessante notar, a este

⁴ Embora muitas delas não restaram registradas pelo próprio autor: algumas foram perdidas, outras permaneceram inéditas ou foram gravadas apenas em fitas demo; e outras, gravadas por artistas diversos que não ele.

respeito, que o autor utiliza o termo “música popular” (a regional, não aquela conhecida como MPB) para referir-se a uma série de citações musicais que aparecem em diferentes canções do período, presentes na produção musical da época e difundidas principalmente através dos altofalantes das rádios do interior: toadas (como em *Bem Devagar e Meu Luar, Minhas Canções*), bandas do interior, folclore (como *Louvação*), cirandas, marchas (presente em trechos de *Lunik 9*) e sambas (como *Ensaio Geral*)⁵.

Também é importante notar que Gil renega, posteriormente, algumas abordagens adotadas nas composições das letras. Por exemplo, sua concepção de militância marxista, como a presente na letra de *Procissão*, se torna cada vez mais flexível com o passar dos anos, de maneira que, provavelmente, ele não mais a endosse hoje. Já a canção *Lunik 9* é rejeitada solenemente (Rennó, 2003), assim como *Ele Falava Nisso Todo Dia*, que é de outro período. Mas, note-se: ele rejeita sua abordagem com seu olhar de artista de hoje, século XXI, após passar por inúmeras experiências. Mas, ao fazer isso, assume que a temporalidade e circunstâncias históricas eram outras, o que tornara inevitável a criação daquelas canções naquela época, num contexto de ditadura militar, repressão e luta social.

Análise das características do período tropicalista de Gilberto Gil (1967-69)

As composições de Gil deste período devem ser entendidas como parte de um movimento artístico e cultural mais amplo, o tropicalismo. Das músicas analisadas, começemos por *Questão de Ordem* (1968), que tem como características marcantes a exploração vocal, o uso de ruídos, gritos, falas desconexas, timbres instrumentais inusitados e estridentes, além de um interstício semelhante a um disco agarrado e a intencional e marcante presença da guitarra elétrica, um instrumento símbolo da cultura *pop* e de grupos supostamente colonizados culturalmente, na opinião de alguns artistas mais tradicionalistas. Todas estas características citadas nos permitem dizer se tratar de um arranjo tipicamente tropicalista, ou seja, que já incorpora elementos genuinamente contraditórios como procedimentos estéticos de uso deliberado para apontar, comentar e debater a cultura através da própria canção, sem se apegar a discursos ideologicamente circunscritos ou gêneros pré-determinados.

Dentro desta mesma linha, *A Luta contra a Lata ou a Falência do Café*, também de 1968, possuiu uma letra de conteúdo reivindicatório que critica a luta interna da burguesia (aristocracia x

⁵ Nas referências encontram-se os links através dos quais pode-se ter acesso à letra e melodia das canções aqui citadas.

burguesia) e que, ao mesmo tempo, utiliza-se de elementos de decupagem tropicalista no plano instrumental. Ou seja, une características da música de protesto ao tropicalismo quando, ao mesmo tempo, utiliza uma série de signos e procedimentos sonoros deste movimento como, por exemplo, a aliteração (procedimento concretista que aparece aqui pela primeira vez na obra de Gil), decupagens, edições de ruídos, humor, instrumentos inusitados como latas, gritos e apitos, e um ritmo inicial - a marchinha - que vai se metamorfoseando em outros ritmos, dentro de uma ampla curva melódica.

Mas as temáticas das canções que mais se destacam neste período investigam o papel das novas tecnologias e descobertas daquela época, ao mesmo tempo em que resultam de um mergulho do artista sobre processos internos que o levam a que também se abra a mergulhar e descobrir a filosofia de tradição oriental, como a yoga e a macrobiótica e trazê-las como temática de suas composições, da qual a canção *Oriente*, do *LP Expresso 2222* (1972), seja talvez o exemplo mais conhecido.

Tida como um dos marcos inaugurais do tropicalismo musical, *Domingo no Parque*, apresentada em outubro de 1967 no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, junto com *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso, destoavam de outras canções, não se enquadrando nos padrões esperados para a época. *Domingo no Parque* apresentava um arranjo de movimentos e afetos variados, ancorada numa descrição cinematográfica e "*fragmentos diversos como ruídos, instrumentos elétricos, instrumentos clássicos, berimbau e acompanhamento coral*" (FAVARETTO, 2000, p. 22). Rogério Duprat dá um depoimento a Favaretto mostrando como Gil estava angustiado e querendo fazer alguma coisa nova, diferente, e que foi pedido a ele que fugisse à mesmice que se tornaram os festivais. Uma das grandes qualidades desta música reside no arranjo rico que, se hoje é banal, era uma novidade para os padrões da época, que mal contava com programas de edição musical modernos como os de hoje.

Descortina-se, então, a partir deste acontecimento musical chamado tropicalismo, um movimento no campo cultural que buscava superar as propostas políticas de arte nacional e popular, que tinham na tentativa de aproximação com o homem simples e do campo e na busca das raízes populares do homem brasileiro, sua maior expressão até então, ideias ligadas à tradição artística do CPC da UNE, que tinha base no programa político do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Como todo movimento em rede, o tropicalismo não havia sido planejado nem construído

individualmente, mas expressava um anseio coletivo maior em torno de um inimigo comum: o tradicionalismo radical nacionalista e populista, denunciado por inúmeros artistas, como na entrevista de Caetano Veloso à Revista *Civilização Brasileira*⁶, hoje não muito conhecida. Dentro desta visão, a música “boa” deveria expor uma visão ideológica que coincidissem com a busca da originalidade cultural perdida do povo brasileiro, e as formas e gêneros artísticos deveriam ser então expressão de uma suposta sabedoria arcaica esquecida, que deveria ser “resgatada”. Em oposição a estas idéias estava o tropicalismo, com influências diversificadas e profundas, que incorporou desde o modernismo (através da influência de Oswald de Andrade), a música erudita de vanguarda (pelas mãos de Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozella), a poesia concreta (Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos), a música pop (Beatles e Jovem Guarda), Cinema (Glauber Rocha) e Teatro (José Celso Martinez Correa), entre tantas outras expressões da contemporaneidade,

Assim, a leitura da realidade brasileira do tropicalismo assumia a influência da Pop Art, da Bossa Nova, do Modernismo antropofágico e das experiências estéticas de vanguarda. Ao assim proceder, Gilberto Gil e os músicos tropicalistas (pois, afinal, lembremos mais uma vez, o movimento sempre foi coletivo, incluindo o disco-manifesto), quis dar um passo a frente nas discussões sobre a cultura brasileira, reivindicando um lugar onde a pluralidade de formas, gestos e cores pudesse estar representada. Estes artistas antenavam tendências que estavam também na base da sociedade, que com eles se identificaram fortemente.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que se afasta da canção de protesto nacional-popular, o tropicalista Gil é acusado pela mídia de estar fazendo uma música alienada, uma postura sem verve crítica e sintonizada apenas com a juventude de classe média (portanto, distante das raízes do

⁶ (...) “Sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira. A única coisa que saiu neste sentido – o livro de Tinhorão – defende a preservação do analfabetismo com a única salvação da música popular brasileira. Por outro lado se resiste a esse “tradicionalismo” - ligado ao analfabetismo defendido por Tinhorão – com uma modernidade e ideia ou de forma como melhoramento qualitativo. [...] Realmente, o mais importante no momento [...] é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. [...] Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento da criação. [...] Aliás, João Gilberto para mim é o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, *no dar um passo à frente* da música popular brasileira, deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.” In: “Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira?”, RCB, n. 7, 1966, p. 377-378.

homem do povo) e vagamente relacionada aos *hippies* e à contracultura. Ao mesmo tempo, os músicos tropicalistas passam a ser perseguidos pelo regime por conta ironicamente da mesma postura e acabam tendo que se exilar em Londres, após passarem um período presos em quartéis e prisão domiciliar, casos de Gil e Caetano.

Isto denota a força contestadora que a própria forma musical adquiriu, não se importando apenas com a mensagem textual, mas com todo o conjunto de símbolos estéticos que eram utilizados e, principalmente, as invenções e inversões de sentidos que o procedimento tropicalista carregava em si próprio, através da forma, da arte, e que eram mal compreendidos, à época, por um setor importante do movimento cultural e político brasileiro. Corroborando assim o ponto de vista de Favaretto (2000), para quem o movimento tropicalista foi um movimento contestador não apenas pelo conteúdo mas porque redefiniu a forma junto ao conteúdo, através de uma linguagem estética e de uma poética mais plural, diversa, contraditória, fragmentada e, ao mesmo tempo coesa, cosmopolita e regional. Enfim, com características e procedimentos genuinamente paradoxais que conferiram a este movimento sua extrema riqueza polissêmica.

À guisa de conclusão

O movimento tropicalista teve na música seu maior carro-chefe. Destacam-se as figuras de Gilberto Gil e Caetano Veloso como alguns de seus mais expressivos interlocutores. No entanto, como já vimos, o tropicalismo não se ateve apenas à música, inserindo-se no amplo debate sobre a cultura brasileira nos anos 1960. Mas, poderíamos considerá-lo, de fato, um movimento? Vale lembrar as características do movimento social para autores como Manuel Castells e Alberto Melucci, sintetizados por Scherer-Warren (2009). Para eles, a ideia de um movimento social existe quando há:

1. Um princípio de identidade construído coletivamente ou de identificação em torno de interesses e valores comuns no campo da cidadania;
2. A definição coletiva de um campo de conflitos e dos adversários centrais nesse campo;
3. A construção de um projeto de transformação ou de utopias comuns de mudança social nos campos societário, cultural ou sistêmico. (SHERER-WARREN, 2009, p. 15)

Como *locus* de criação e interlocução cultural de ampla abrangência e impacto significativo na produção cultural do final dos anos 60 até o início do século seguinte, o tropicalismo foi constituído e ao mesmo tempo ajudou a constituir a produção dos mais diversos campos do conhecimento, como o teatro, as artes plásticas, a literatura e o cinema.

A nova forma artística intervia diretamente através de sua função crítica e não buscava esconder ou dissimular suas contradições implícitas. Pelo contrário, incorporava elementos genuinamente contraditórios e distantes, reinventando-os e fugindo do esquema maniqueísta dominante, no qual o contraditório não pode existir no mesmo fenômeno. Como destaca Favaretto, “o conhecimento das contradições brasileiras é operado diretamente pela metamorfose dessas contradições em estrutura de canção” (FAVARETTO, 2000, p. 38).

É desta forma que devemos entender, por exemplo, a desatualização de interpretações tradicionais, como as operadas nas canções de Orlando Silva e Vicente Celestino. O tropicalismo dialoga criticamente com as tradições musicais, sem renegá-las, mas sem deixar de mostrar sua superação. Portanto, é alterando os modos de recepção e discussão musical que o tropicalismo redimensiona a questão da participação política na música: Nesse sentido o encontro de Caetano Veloso com Lupicínio Rodrigues em Porto Alegre, ao qual Lupicínio sempre se referiu de maneira muito afetuosa, em que Caetano vai de batom e roupa feminina, é uma performance tropicalista. O tropicalismo não é só linguagem musical mas uma crítica estética de conjunto, digamos assim.

O tropicalismo volta-se tanto para o presente ultra-moderno como para o passado, a tradição, mas não apenas para sacralizá-lo. Para Gil, Caetano, Tom Zé e outros artistas do movimento, o deboche, a crítica e o humor eram apenas algumas ferramentas de uma crítica que era exercida com os elementos estéticos e teóricos de que dispunham os artistas do movimento. Em outras palavras, estes procedimentos faziam parte da função crítica da arte e eram aliados à criatividade e ousadia pessoal, de quem não se importava com os limites para explorar e conhecer novos caminhos, numa mescla não muito clara entre atitudes racionais conscientes com mecanismos inconscientes sublimados artisticamente.

Assim, tanto elementos cosmopolitas como regionais eram ressignificados e reinventados, enfatizando, nas palavras de Favaretto, “o caráter descontínuo, o absurdo e o provincianismo da vida cultural brasileira” (FAVARETTO, 2000, p. 47). Em suma, baseados neste autor, estes seriam os principais ingredientes tropicalistas:

- Redescobrir e criticar a tradição
- Mistura de elementos da música pop e materiais da tradição brasileira
- Elaboração de uma nova linguagem da canção
- Síntese da música e poesia, especialmente de procedimentos concretistas

- Desenvolvimento do uso dos instrumentos eletrônicos
- Exploração das possibilidades vocais lancinantes
- Integração de recursos não musicais como a *mise en scène* e efeitos eletrônicos
- Ênfase no humor e no efeito cafona, por exemplo, através das roupas
- Construções musicais e visuais paródicas e alegóricas
- Corpo, voz, roupa, letra, dança e música: constituem uma única matriz de criação, que passa inclusive a ser dominante na produção cultural a partir desta época.

Desta forma foi que, com o passar dos anos, a temática típica das canções de protesto, muito presente nas composições do período entre 1962/66, foi perdendo espaço na obra de Gil para outras abordagens composicionais e outros olhares sobre os problemas cotidianos, desembocando no tropicalismo, do qual ele foi um dos principais artífices na música. De fato, os problemas que passam a interessá-lo se ampliam, como consequência natural da perseguição política de que foi alvo e seu aprofundamento espiritual e filosófico, associado ao desenvolvimento do movimento tropicalista e suas vinculações com outros campos de conhecimento: o período do exílio em Londres é época de sonhos interditados para Gil. É, também, época de encontros com o movimento da contracultura e com a realidade da produção cultural europeia que veio representar, no conjunto de sua obra, mais do que simplesmente um tempero interessante, mas sim um novo acento musical e explorações de novas sensibilidades estéticas cada vez mais introspectivas, sem que isso significasse necessariamente um rompimento com a performativa tropicalista, que é tipicamente extravagante.

Ainda sobre o exílio e seus impactos em Gil: todos, ou quase todos, os exilados tiveram os seus sonhos interditados. Nesse período, deu para entender o que só circulava antes como metáfora: os anos de chumbo foram escuros, densos, pesados, duros, quase sem poros, como o chumbo. Não parece ser uma característica do chumbo, mas se este material pudesse ser reconhecido a partir do tempo, era um tempo que não passava, não havia quase, à superfície, movimento, as coisas não aconteciam... o frenético ritmo da badalação deu lugar ao infinito tédio. Essa dimensão temporal vai marcar profundamente a sociedade, a política e a cultura no Brasil.

Em síntese, no tropicalismo de Gilberto Gil percebemos a ancoragem para o que Carlos Calado (2003) chama de revolução musical, que se dá na aproximação entre música e poesia, no jogo de imagens e gestos, no uso de procedimentos como o deboche, o humor e a visualidade (*mise en scène*), além de referências a símbolos da indústria cultural global, como a música dos Beatles e,

sobretudo, nos arranjos de influência vanguardista, já que maestros oriundos do movimento música viva ou por ele influenciados realizavam a maioria dos arranjos. Tudo isto ajuda a compor um grande mosaico no qual Gilberto Gil e demais artistas do movimento primeiro buscaram inspiração e depois ajudaram a inspirar a uma geração de jovens e a vários de seus descendentes.

ANEXOS

A discografia completa de Gilberto Gil está disponível em <http://www.gilbertogil.com.br> (acesso em 01/05/15) e pode ser utilizada como fonte de consulta confiável para todas melodias e letras citadas ao longo do texto ou listadas nos anexos abaixo.

ANEXO I: Lista síntese das canções utilizadas para as observações e escuta estrutural do período 62/66:

-
- *Felicidade vem depois* (1962)
 - *Bem Devagar* (1962)
 - *Meu Luar, Minas Canções* (1963)
 - *Procissão* (1964)
 - *Coragem pra Suportar* (1964)
 - *Eu vim da Bahia* (1965)
 - *Lunik 9* (1966)
 - *Ensaio Geral* (1966)
 - *Mancada* (1966)
 - *Amor até o fim* (1966)
-

ANEXO II: Lista síntese das canções utilizadas para as observações e escuta estrutural do período 1967/69:

-
- *Domingo no Parque* (1967)
 - *Barca Grande* (1967)
 - *Ele Falava Nisso Todo Dia* (1967)
 - *A Luta Contra a Lata ou a Falência do Café* (1968)
 - *Batmakumba* (1968)
 - *Questão de Ordem* (1968)
-

- *Cérebro Eletrônico* (1969)
 - *Futurível* (69)
 - *Vitrines* (1969)
 - *Aquele Abraço* (1969)
-

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Júlia. Narrativas de Nosso Tempo: Notas sobre a canção popular como experiência de formação. In: *Educação em Revista*, v. 25, n. 01, p. 15-36, abr. 2009. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CALADO, Carlos. *A História de uma Revolução Musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Paulo, M. E., CAMPOS, Rogério Cunha de. Estetizar a política e politizar a estética : as tensões entre arte e práxis político-social na obra e na ação política de Gilberto Gil. Belo Horizonte: UFMG, 2012. (Dissertação de mestrado).

CHEDIAK, Almir (Org.) *Songbook Gilberto Gil*. Rio de Janeiro, Lumiar: 1992. Vol. 2

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FAVARETTO, C. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FULCHER, J. *The composer as intellectual*. Oxford: Oxford Press, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas do povo brasileiro, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa. In: *Anais do II Seminários de Verão*:

Folia Universitária. Salvador: UFBA, 1999.

SCHEREN-WARREN, I. Das Ações Coletivas às Redes de Movimentos Sociais. In: *Controle Público e Democracia*. Belo Horizonte: DCP/FAFICH/UFMG, 2009.

VELOSO, Caetano. Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira? In: RCB, n. 7, p. 377-378, 1966.