

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Mara Rúbia Ribeiro

**Gilberto Gil, Suas Músicas e o Tema da Cultura Brasileira nas
Décadas de 60 e 70**

1493

S. 9
(e)

**Universidade Federal de Uberlândia
Uberlândia, Setembro de 1998**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA COMIS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Mineirão)
AV. UNIVERSITÁRIA S/N.
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

1493

1281

Mara Rúbia Ribeiro

**Gilberto Gil, Suas Músicas e o Tema da Cultura Brasileira nas
Décadas de 60 e 70**

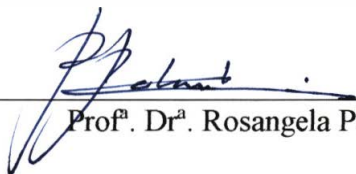
Monografia apresentada como requisito para
conclusão do Bacharelado em História da
Universidade Federal de Uberlândia, sob a
orientação do Prof. Dr. Alcides Freire
Ramos.

**Universidade Federal de Uberlândia
Uberlândia, Setembro de 1998**

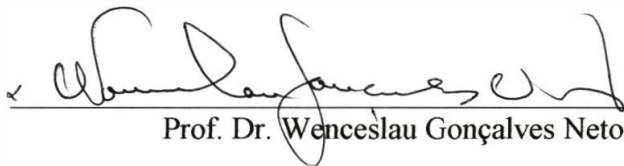
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA - COMS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Mineirão)
AV. UNIVERSITÁRIA S/N.
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (Orientador)



Prof.^a Dr.^a Rosângela Patriota



Prof. Dr. Wenceslau Gonçalves Neto

Nota: 970 (Noventa e Sete Pontos)

*“Se eu quiser falar com Deus
Tenho que ficar a sós
Tenho que apagar a luz
Tenho que calar a voz
Tenho que encontrar a paz
Tenho que folgar os nós
Dos sapatos, da gravata
Dos desejos, dos receios
Tenho que esquecer a data
Tenho que perder a conta
Tenho que ter mãos vazias
Ter a alma e o corpo nus ...”*

Gilberto Gil

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus que foi e sempre será o meu orientador maior.

Ao meu filho Marcos Paulo Ribeiro Penha que trouxe ao nascer a alegria e a força para meu renascer como indivíduo.

A meus pais Pedro e Delcídia e minha irmã Maria Aparecida Ribeiro, que nas horas mais frágeis de minha vida impulsionaram-me em busca dos meus objetivos.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, que me orientou nesta monografia e me auxiliou sempre que precisei de ajuda.

A meu marido Paulo Roberto Penha companheiro de estrada ...

A minhas amigas Núbia Luiz Bezerra e Divina Helena Naves do curso de História, as quais em minhas alegrias e dificuldades estiveram a meu lado incentivando minha auto-estima.

A minha amiga Heloisa Helena que me cedeu em sua casa um cantinho aconchegante para meus estudos e questionamentos.

Ao Luciano Carneiro que além de digitar meu trabalho demonstrou ser companheiro, orientando-me quando precisei de sua ajuda.

A todo o grupo do NEHAC, companheiros de estudo que contribuíram bastante para minhas reflexões e para o meu crescimento.

A todos que de alguma forma contribuíram para que este trabalho se concretizasse.

SUMÁRIO

Introdução	07
 Capítulo I	
Livros Didáticos e o Tema da Cultura Brasileira nos Anos 60 e 70	12
1.1 - Livros de Ensino Fundamental	17
1.2 - Livros de Ensino Médio	20
1.3 - Livros Paradidáticos	23
1.4 - Algumas Considerações	24
 Capítulo II	
Para entender o Tropicalismo	26
2.1 - Movimento Bossa Nova	26
2.2 - Movimento Tropicalista	33
 Capítulo III	
Gilberto Gil e Sua Música	47
 Considerações Finais	69
 Sugestões de Atividades	73
 Bibliografia	75
 Discografia	79

INTRODUÇÃO

Quando escolhi trabalhar com “Música Popular Brasileira”, como tema principal da minha monografia, procurei pesquisar nos tradicionais livros didáticos de ensino de História referencial que abordasse historicamente a formação cultural do povo brasileiro.

Para minha surpresa, pude observar que, algumas vezes, são feitas poucas referências¹ e de maneira superficial; em outras ocasiões nada é dito sobre o assunto², principalmente no que se refere à cultura e às artes de um modo geral. E quando esta temática é abordada por alguns autores de livros didáticos de História do Brasil, não raramente, dão a entender aos leitores que não são relevantes para propiciar a compreensão do processo histórico de um determinado período, deixando-as em plano secundário.

Partindo do princípio de acordo com o qual para entender uma sociedade é preciso analisar seus costumes, modo de agir e pensar, suas crenças, expressões artísticas e culturais e tudo que, de alguma maneira, possa influir em comportamentos e mentalidade e que também através da análise do período histórico escolhido, tanto o momento político, econômico e social, fazem parte de um processo interdisciplinar interagindo-se, é que pude concluir, por meio da

¹ Exemplo do Ensino Fundamental:

* CARMO, Sônia Irene do. & COUTO, Eliane. *História do Brasil, 1º grau*. Volume 2. São Paulo: Atual Editora, 1989.

* MARQUES, Adhemar; BERUTTI, Flávio & FARIA, Ricardo. *História: Os Caminhos do Homem - 8ª Série*. Belo Horizonte: Lê, 1991.

Exemplos do Ensino Médio:

* NADAI, Elza & NEVES, Joana. *História do Brasil: Da Colônia à República*. São Paulo: Saraiva, 1990.

* ALENCAR, Francisco; CARP, Lúcia & RIBEIRO, Marcos Venício. *História da Sociedade Brasileira, 2º Grau*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985.

² São os casos das obras de Fernando Saroni (*Registrando a História do Brasil: Império e República - 1º Grau*. Vol. 2. São Paulo: FTD, 1997) e Luiz Koshiba e Denise Pereira (*História Geral do Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Atual, 1987).

pesquisa nos livros didáticos, que sua elaboração e construção refletem a ideologia de uma classe dominante que mascara a realidade, dando ênfase a determinados aspectos e desprezando outros, conforme seus interesses, subjetivando-os e valendo-se da escola e dos livros didáticos como instrumentos dos interesses governamentais e capitalistas.

Por outro lado, ao analisar a escola, os livros didáticos e o papel fundamental do professor, como instrumentos capazes de produzirem a construção do conhecimento de História no ensino fundamental e médio, resolvi pensar essas questões como uma forma de poder contribuir, na medida do possível, para a renovação das práticas, dos métodos, dos instrumentos e estímulos que um professor de história poderia utilizar, incorporando em suas aulas teóricas, além dos tradicionais livros didáticos, letras de música, como documentos históricos que, se forem usados adequada e criativamente, tornariam as aludidas aulas mais ricas em estímulo para o conhecimento do aluno e conseqüentemente mais atraentes.

A incorporação da música popular, como uma prática didática em sala de aula, seria um veículo ao qual o professor recorreria para verificação da formação cultural de nossa juventude, concomitantemente à fixação e compreensão do aluno, no processo de aprendizagem³ de História no Brasil.

Baseada na concepção de que o gosto por determinado estilo musical ou artístico parte de cada um ou em função das influências de determinadas construções culturais vivenciadas em diversos períodos de nossa história, estudar música popular brasileira é no meu entender abrir

³ APRENDIZAGEM: “É o resultado da estimulação do ambiente sobre o indivíduo já maduro, que se expressa, diante de uma situação-problema, sob a forma de uma mudança de comportamento em função da experiência. Abrange os hábitos que formamos, os aspectos de nossa vida afetiva e a assimilação de valores culturais”; (In: JOSE, Elizabete da Assunção & COELHO, Maria Tereza. *Problemas da Aprendizagem*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1990, p. 11.)

novas perspectivas do conhecimento que reaviva a memória histórica cultural dos anos 60 e 70, através da vasta riqueza documental histórica do referido período a qual nos faz compreender a transformação musical difundida pelo movimento tropicalista e que ao mesmo tempo me estimula prazerosamente na realização do meu estudo sobre o movimento cultural denominado Tropicália.

A maioria dos jovens brasileiros, mesmo aqueles sem muitos recursos, gostam de música. Esses jovens ouvem rádio, discos, CD's, fitas cassete, trocam impressões e discutem com os amigos sobre compositores, cantores, ritmos e estilos variados. As opções, em geral, fazem parte da própria formação cultural desses jovens e por consequência da formação de grupos diferenciados, onde por razões diversas a música popular brasileira adquire grande aceitação nestes meios.

“A música popular brasileira é a expressão cultural do povo brasileiro, que apresenta grande variedade de gêneros e ritmos que refletem a diversidade regional do país. A sigla MPB, a qual farei uso constante nesta monografia identifica-se com o rompimento do regionalismo, projetando-se nacionalmente a partir de 1965, marcada por grande variedade de estilos, incorporando elementos do jazz, presentes na Bossa Nova e do Rock da Jovem Guarda. A MPB, apresenta-se em grandes espaços públicos, festivais, TV, rádios e muitas vezes, pela temática, é ligada a situação do país”⁴.

⁴ ALMANAQUE Abril 1997. São Paulo: Abril, 1996, p. 600.

E são nestas perspectivas e em busca de mostrar que a música pode ser incorporada às aulas de História do Brasil, como um documento histórico complementar para análise, é que escolhi Gilberto Gil, suas canções e bibliografia para exemplificar o movimento tropicalista musical dentro do contexto político da década de 60 e 70. Gil vivenciou, participou e deu sua contribuição, enfim, fez parte para este momento político-cultural.

“Embora Caetano e Gil tivessem declarado posteriormente que não tinham a intenção de iniciar movimento algum, a ousadia dos artistas baianos, passou a ser reconhecida por jornalistas, críticos e historiadores como início de um movimento musical que apesar de breve, mudaria a fase da MPB, o tropicalismo”⁵.

O estudo aqui proposto tem como objetivo desenvolver o tema da cultura nos anos 60 e 70, em especial a MPB, e a importante contribuição das músicas de Gilberto Gil neste período, abordando um histórico do tropicalismo, em suas diversas ramificações culturais dentro do contexto político e como desdobramento sugerir o uso da MPB como documento histórico no âmbito das práticas pedagógicas no ensino de História nas escolas de ensino fundamental e médio.

⁵ ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda: contribuição para uma história social da música. Popular brasileira..* Campinas, 1997, Dissertação (mestrado), IFCH, UNICAMP. p. 198.

Para as análises feitas das letras de Gilberto Gil, usei como referencial metodológico a obra de Adélia Bezerra de Menezes⁶ que contextualiza e faz “na obra de Chico Buarque, recuperar os elementos da biografia de uma geração, apontando o paralelo evolução política/evolução poética”⁷. Retratando em Chico Buarque “uma poesia que conta a História do seu cotidiano”. Referenciei-me nas críticas oferecidas pelos comentadores da obra de Gilberto Gil⁸, como também em *Gilberto Gil: Todas as Letras*⁹.

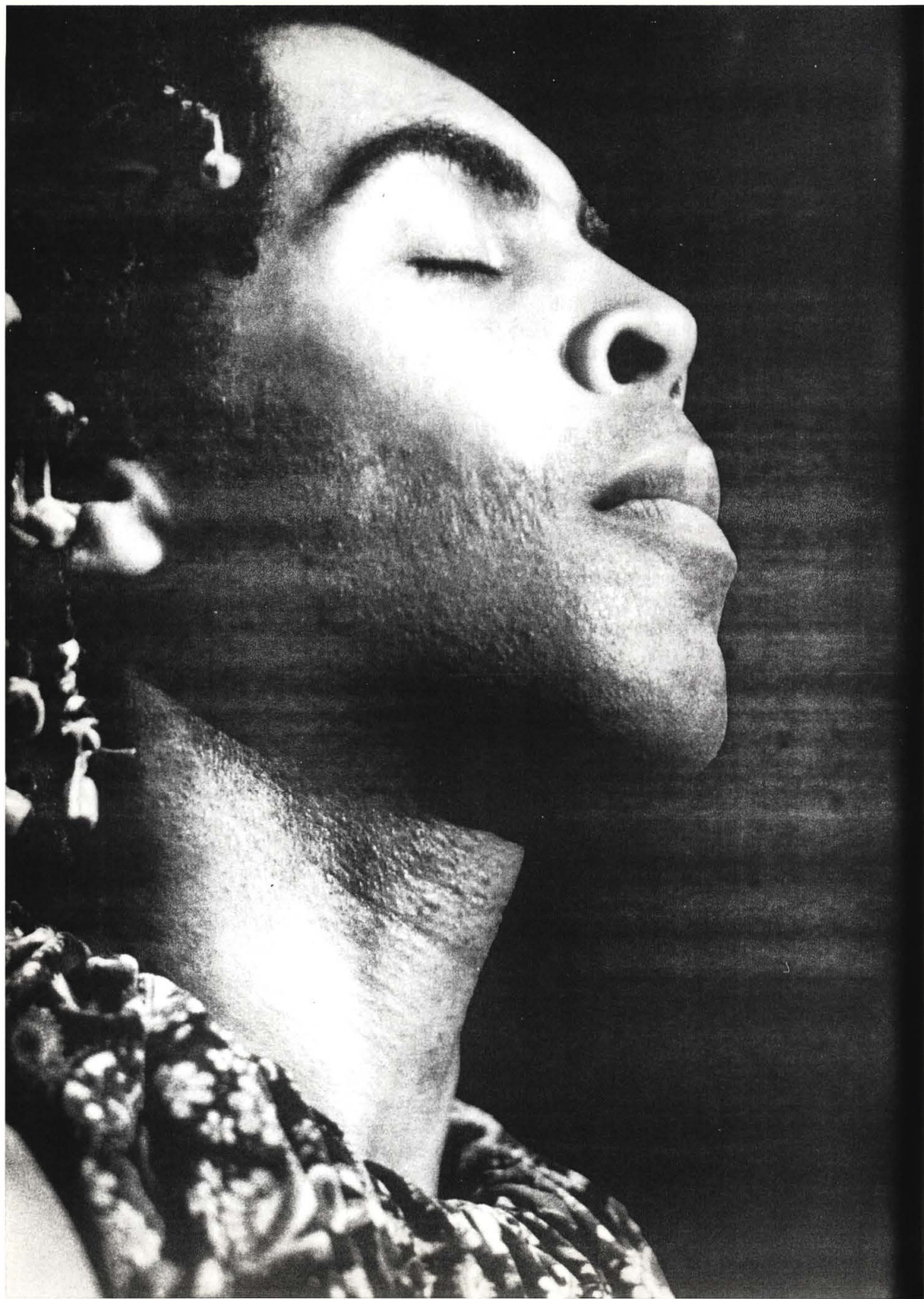
Escolhi o ponto de vista teórico-metodológico usado por Adélia Bezerra de Menezes, porque, ao estudar as décadas de 60 e 70, Gilberto Gil destacou-se no cenário cultural, tornando-se uma das figuras máximas representativas da MPB desta geração de artistas, onde a qualidade poética, no conjunto de suas canções no período tropicalista e daquele que imediatamente o procedeu; nos faz enxergar o panorama político e cultural ao qual, o povo brasileiro vivenciou juntamente com Gil que em seu modo livre de ser tentou expressar as buscas, os anseios, desejos, emoções e experiências vividas de um povo que sentia na alma aquele momento histórico cercado de repressão e silêncio exterior.

⁶ Adélia Bezerra licenciou-se em Letras pela Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas da USP, onde também defendeu seu mestrado (1975) e doutorado (1981), ambos em Teoria Literária, sob a orientação do Professor Antônio Cândido.

⁷ MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 18.

⁸ GÖES, Fred (Org.). *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1982.

⁹ Coletânea organizada por Carlos Rennó, lançada Companhia das Letras com mais de 400 letras de música, sendo 80 músicas comentadas por Gilberto Gil.



CAPÍTULO I

Livros Didáticos e o Tema da Cultura Brasileira nos Anos 60 e 70.

“O alicerce teórico metodológico que fundamenta a prática corrente do ensino de História ainda é o positivismo. Ideologia essencial do capitalismo desde sua gênese e que se mostra eficiente em manter sua função primordial – legitimar o ‘sistema’, escamoteando sua natureza histórica. Os mecanismos ideológicos vão desde a dissociação da instância política de sua base social até a glorificação da ciência como entidade absoluta e a-histórica”¹⁰.

Os historiadores que produzem o livro didático de História do Brasil, ao tentar reconstruir as relações sociais do homem no tempo e no espaço, reconstróem estas mesmas relações geralmente com os olhos do “presente postos no presente”.

Na maioria das vezes, suas análises, questionamentos e seleção de fontes têm por detrás uma ideologia já pré-determinada que também é uma relação de poder que constitui um controle do conhecimento dos estudantes.

Isto acontece quando o historiador, cujo papel principal é de interpretar, ao produzir o livro didático faz, uso da documentação ocultando algumas fontes e enaltecendo outras, manipulando este conhecimento direcionando-o para que o estudante apreenda o ponto de vista de quem escreve, exercendo sobre estes estudantes, uma influência e um certo grau de domínio.

¹⁰ VERÍSSIMO, Mara Rúbia Alves Marques. “A Socialização da Produção do Conhecimento Histórico: limites e possibilidades”. In: *Ensino em Revista*. Uberlândia: Edufu, vol. 2, n.º 1, jan./dez, 1993, p. 7-15.

Ao observar a visão que os estudantes do ensino médio e fundamental têm em relação ao conteúdo passado nas aulas de História, nota-se que a receptividade do conteúdo e das aulas possui um grande teor de estranhamento e repulsa ao conhecimento oferecido pelos livros didáticos. E isto é reforçado pela prática utilizada pelo professor. Este fato acontece também como nos coloca Nicholas Davies¹¹ em seu texto:

*“ (...) é que ao negarem a participação popular na História, os livros didáticos induzem os alunos das camadas populares a pensar que sua História não é História, que só as iniciativas dos grupos dominantes são dignas de registro, de estudo, são exemplos. Sendo induzido a desvalorizar o seu passado, o aluno tenderá também a subestimar o seu papel na manutenção e/ou transformação do presente, o que conduz ao fatalismo, ao sentimento de impotência de transformação do mundo, e a aceitação das elites para a direção da sociedade (...)”*¹²

Muitos estudantes entendem o ensino de História somente como disciplina curricular obrigatória, por recebê-la na ótica positivista de ensino e da História Oficial, as quais não estimulam o prazer do conhecimento histórico que por sua vez  um diálogo com o passado para o entendimento do presente. Dai a necessidade sentida pelos alunos da chamada “decoreba” e também dos altos índices de “cola” em provas da referida disciplina, além de não situarem-se

¹¹ Professor de História da rede pública do Rio de Janeiro. Mestre em Educação pela Universidade Federal Fluminense.

¹² DAVIES, Nicholas. “As Camadas Populares nos Livros de História do Brasil”. Trabalho apresentado no seminário “Perspectivas do Ensino de História”, FEUSP, 1988. Mimeo.

nas representações da participação popular quase inexistentes. O mais interessante é que esta visão negativa sobre o ensino de História vem desde a implantação da disciplina nas escolas de ensino fundamental e médio e, apesar das várias tentativas para modificar a metodologia tradicional, muito ainda há que fazer, pois, seu processo de transformação é lento. As disputas no mercado editorial, no propósito da discussão e implementação do conhecimento de História na rede de ensino, dificultam as transformações necessárias do ensino de História. Os autores medem seus discursos a uma nova realidade sócio-política, econômica e cultural, entretanto como resultado destas controvérsias é que podem ser vistos nos livros didáticos em geral, a presença dos interesses explícitos ou aparentes de quem os escreve e também seus vínculos. O que destrona o papel e a concepção de neutralidade do historiador e conseqüentemente, deixa nos aludidos livros, muito a desejar.

Os livros de História do Brasil reproduzem, em sua maioria, um papel irreal mascarando as desigualdades sociais segundo um processo linear histórico. Uma História de dominados e dominadores, onde a cultura popular, a pessoa “comum” não tem importância e parece mesmo não ser parte integrante no processo dos acontecimentos históricos.

Baseados nestes fatos e ao analisar os livros didáticos de História do Brasil, de autores diferenciados de 1º e 2º graus sobre o tema da cultura nos anos 60 e 70 especificamente, é que observa-se a marginalização do tema. Os livros didáticos enfatizam a política, onde somente partidos políticos e líderes do poder tem voz, tendo a economia como alicerce de todo o processo, fazendo uma constante de quadros demonstrativos e estatísticos isoladamente. O social e o cultural quando aparecerem, são tão insignificantes, que acredita-se, muitas das vezes, passar

desapercebido por estudantes e professores, passando a noção de que o povo não tem voz e parece ser dotado de inteira despolitização.

Esse capítulo vem ressaltar o motivo pelo qual o livro didático necessita de uma atenção especial, pois, ainda conforme Nicholas Davies, citando Maria Laura Franco¹³,

“(...) no contexto brasileiro, de privação de outras fontes de leitura para grande parte da população, o livro didático adquire uma importância inimaginável para sua formação cultural e ideológica”¹⁴.

Mais a frente Davies afirma:

“Outro motivo pelo qual o livro didático merece atenção especial é que ele constitui instrumento básico para o professor preparar as aulas. De acordo com Franco (1982, p. 16), em pesquisa junto a 347 professores de História do Brasil para o 2º grau, 80% deles afirmam ‘utilizar livros didáticos para ministrar aulas de História’ . Tal expediente não reflete necessariamente má formação ou incompetência do professor de História que, com baixos salários, é obrigado a dar muitas aulas e, em consequência, não dispõe de tempo para ler livros (nem dinheiro para comprá-los) que não sejam os didáticos e preparar mais aulas

¹³ FRANCO, Maria Laura P. B. *O Livro Didático e História no Brasil: a versão fabricada*. São Paulo: Global Editora, 1982, p. 16.

¹⁴ DAVIES, Nicholas. “O Livro Didático de História: Ideologia Dominante ou Ideologias Contraditórias?”. In: *Cadernos de História*, Uberlândia: Edufu, vol. 5, nº 5, jan./dez 1994, p. 30.

ricas. Diante de grande dependência do professor em relação ao livro didático, a sua análise adquire mais relevância ainda”¹⁵.

Dai a necessidade de incorporar novos métodos pedagógicos, pesquisas e técnicas, documentos históricos em especial letras de música, na tentativa de amenizar essa dependência tanto do professor quanto do aluno. A proposta destes novos métodos pedagógicos e teóricos tem por finalidade a desmarginalização do aspecto sócio-cultural raramente explorados nos livros didáticos anexando as partes da realidade vivida no cotidiano social e cultural constituindo o todo, relacionando aos conteúdos dos livros didáticos e às práticas do ensino de História.

Outro aspecto relevante é a necessidade de conscientização do professor nos critérios ao escolher determinado livro didático a ser adotado em sala de aula. O que ocorre é que sua vendagem através da escolha do professor faz crer tanto o autor quanto a editora, que este encontra-se adequado às necessidades de ensino. A escolha de determinado livro é uma forma pela qual autores e editoras preocuparão e passarão a pesquisar e refletir melhor quanto a necessidade de reelaboração dos livros em questão. Isto para que possam atender mais adequadamente aos interesses reais do conhecimento histórico de sua clientela.

A busca de mudanças, já esta sendo colocada em questão nos cursos acadêmicos, que têm seu direcionamento voltado para a formação dos professores, com o intuito de leva-los a reflexão e a criatividade para que possam, ao assumir o cotidiano da sala de aula, fazer mudanças metodológicas adequadamente, burlando o controle ideológico que é estabelecido pelo Estado às escolas e destas para os professores através dos programas e currículos escolares.

¹⁵ Idem, p. 30.

Para melhor entendimento da não contextualização da realidade cultural e social nos livros didáticos, propus-me a fazer análises de alguns livros de História do Brasil à luz do referencial das décadas de 60 e 70, período em que estas estão ligadas no desenvolvimento desta monografia. Espero que estas análises possam contribuir de alguma forma pois coloquei-me no lugar do professor, que diante de uma pilha de livros didáticos enviados pelas editoras para as escolas, buscam o mais completo e próximo à realidade do que se quer passar aos alunos.

1.1 Ensino Fundamental.

Nos livros de Ensino Fundamental que analisei, no que diz respeito à temática da cultura, em especial a música referente as décadas de 60 e 70, nota-se três situações que podem ser assim classificadas: a primeira onde o tema não é mencionado, a segunda onde existe um pequeno comentário sem aprofundamento do conteúdo e ao aspecto musical e o terceiro onde o tema da cultura é discutido mais detalhadamente. Neste sentido, começaremos pelos livros nos quais o tema não é mencionado até chegar aos que o discutem mais detalhadamente.

A obra de Fernando Saroni¹⁶ possui capítulos curtos, sem embasamento teórico-histórico e não menciona a cultura em seus vários aspectos. O livro *Telecurso 1º Grau*¹⁷ faz uma abordagem das décadas de 60 e 70 contendo fotos e notícias impressas em vários jornais e

¹⁶ SARONI, Fernando. *Registrando a História - Brasil: Império e República. 1º Grau*. Vol. 2, São Paulo: FTD, 1997.

¹⁷ *História: 1º Fase - Telecurso 1º Grau*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

revistas da época. Seu objetivo é de exercitar nos alunos o espírito crítico ao ler várias interpretações do mesmo fato histórico. Por sua abordagem superficial e global e por ser um livro com o qual o aluno acompanha as aulas pela TV, os fatos mostrados e interpretados através da imagem são ainda mais esclarecedores que o conteúdo impresso.

O mesmo acontece com o livro *História do Brasil: Brasil Império e República*¹⁸

Na unidade V desta obra referente as décadas de 60 e 70 as autoras fazem uma dissertação sobre o regime militar partindo do ponto de vista das medidas políticas e econômicas. Identificam superficialmente as formas de resistência que surgiram durante este período e as camadas sociais que opuseram-se ao regime, não fazendo abordagem alguma relacionada ao tema da cultura em geral.

Na obra *Nova História: História do Brasil*¹⁹, na unidade 6 intitulada “A Cultura nos Séculos XIX e XX”, os autores trabalham o aspecto cultural de um longo período sem aprofundar na discussão, citando apenas realizações culturais e seus autores. Faz uso de fotos de obras de artistas sem comentários.

No capítulo intitulado “Os Governos Militares” da obra de Alfredo Boulos Júnior²⁰ que trata das décadas de 60 e 70, no item “Vida Quotidiana e Mentalidades”, o autor coloca a letra de música *Apesar de Você* de Chico Buarque para ser analisada mas não faz discussão profunda com relação à música na cultura em geral neste período. Interessante ressaltar

¹⁸ CARMO, Sônia Irene & COUTO, Elaine. *História do Brasil: Brasil Império e República - 1º Grau*. Vol. 2. São Paulo: Atual Editora, 1989.

Sônia Irene Carmo é professora de História da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, de Araraquara. Elaine Couto é professora de Ensino Médio e Fundamental.

¹⁹ FARIA, Ricardo de Moura & MARQUES, Adhemar Martins. *Nova História: História do Brasil - 6ª Série*. Belo Horizonte: Lê, 1984.

²⁰ JÚNIOR, Alfredo Boulos. *História do Brasil: Império e República, 1º Grau*. São Paulo: FTD, 1997. Vol 2. Alfredo Boulos Júnior licenciou-se em Ciências Sociais na USP em 1973. Autor da coleção “Construindo Nova Memória”.

é que no final da obra cita filmes com as devidas especificações e resumos abrangendo todo o período republicano que podem ser trabalhados em sala de aula, abrindo caminhos para novas práticas metodológicas em sala de aula.

Na obra intitulada *História: Caminhos do Homem - 8ª Série*²¹, em seu prefácio a editora diz: “*Partindo da identificação das necessidades dos alunos e professores e sugestões recebidas (...)*”, a editora ressalta a importância das necessidades reais dos alunos e professores no qual se refere o conhecimento histórico e o que torna-se interessante é o ponto de vista da editora em refletir e acatar as chamadas “sugestões recebidas” no desenrolar dos capítulos do livro. No capítulo 12, intitulado “Brasil 1964-1989”, os autores procuram cumprir com a proposta de conciliar o conteúdo estabelecido que é: o regime militar e o processo de redemocratização com a adaptação de metodologias novas para maior assimilação da produção do conhecimento histórico. O capítulo é rico em fotos reveladoras que reproduzem o espírito da época, colocando em evidência a reação social e cultural principalmente artística. Após a descrição dos panoramas político, econômico, cultural e social, os autores optam pela temática da música popular brasileira em especial o trabalho de Chico Buarque para análise e produção do conhecimento.

Observa-se nestas análises que pouca atenção é dada aos aspectos culturais e sociais nos livros didáticos do ensino fundamental, e que abordar tais temáticas parece-me estar

²¹ MARQUES, Adhemar Martins; BERUTTI, Flávio Costa & FARIA, Ricardo de Moura. *História: Os Caminhos do Homem - 8ª Série*. Belo Horizonte: Lê, 1991.

Admar Martins Marques é bacharel e licenciado em História Política pela PUC-MG (1973), com especialização em História Moderna e Contemporânea; Flávio Costa Berutti é licenciado em História pela UFMG (1985), com especialização em Metodologia da História; Ricardo de Moura Faria é bacharel e licenciado em História pela UFMG, com especialização em História Moderna e Contemporânea.

relacionado aos interesses pessoais e a linha de trabalho adotada dos autores de cada obra aqui citada.

1.2 Ensino Médio.

Os critérios para as análises de livros didáticos do ensino médio são os mesmos adotados para as análises dos livros didáticos do Ensino Fundamental que começam com as obras que não mencionam a questão da cultura nos anos 60 e 70 até as obras que fazem uma discussão um pouco mais aprofundada.

Na obra Luiz Koshiba²², os autores pontuam aspectos políticos e econômicos e elegem líderes políticos e militares desta época destacando suas obras e acontecimentos relacionados a estes para a dissertação e discussão referente aos anos 60 e 70. É um livro de História do Brasil vinculado à História Geral e apesar da editora, no prefácio, dizer ser “*um livro que procura a renovação do ensino*”²³, peca na mesmice pela linha tradicional que segue no decorrer do livro, que adota o método teórico-metodológico positivista de ensino, não menciona as artes, a música nas décadas de 60 e 70 e quando comenta sobre a sociedade e o povo, faz uma abordagem insignificante. O livro é ilustrado com fotos de pinturas a óleo e há transcrição de trechos de poesia de Oswald de Andrade.

²² KOSHIBA, Luiz & PEREIRA, Denise Manze Frayze. *História do Brasil*. 5ª Ed. São Paulo: Atual, 1987.

²³ Idem, p. 03.

Na obra intitulada *História do Brasil: Colônia, Império e República*²⁴ os autores dizem na apresentação do livro que “*abandona a intenção heróica intelectual, bem como mecanicista que deturpam e falseiam a visão do estudante sobre o processo histórico do qual é membro participante (...)*”²⁵. Mas no capítulo “A República Contemporânea”, onde as décadas de 60 e 70 estão inseridas, vemos que a afirmação acima deixa muito a desejar. Os autores do livro dão ênfase a política e à economia, presidentes e partidos políticos, fazem comentários insignificantes e sem consistência sobre a reação do povo e sobre o fechamento político, não abordam em nenhum momento aspectos culturais.

O livro de Boris Fausto²⁶, narra os fatos mais importantes para ele nas décadas de 60 e 70, que são aspectos políticos, econômicos e sociais. É um livro denso, que contém muitas informações, onde deixa claro que ninguém tem a palavra final e que seu livro é apenas um dos vários livros sobre História do Brasil e que cada um possui sua ótica particular. Não menciona a cultura em seus aspecto geral e quando menciona o social é sempre ligado à política.

Citando apenas os nomes de Gilberto Gil e Caetano Veloso como exemplos de exilados referentes à promulgação do AI-5 sem maiores informações sobre os aspectos culturais, Antônio Pedro²⁷ em sua obra escreve sobre a questão do Regime Militar nas décadas de 60 e 70 e trabalha os aspectos político-econômicos em sua totalidade.

²⁴ SILVA, Francisco de Assis & BASTOS, Pedro Ivo de Assis. *História do Brasil: Colônia, Império e República*. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1988.

²⁵ Idem, p. 02

²⁶ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1995.
Boris Fausto é professor do Departamento de Ciências Políticas da USP.

²⁷ PEDRO, Antônio. *História da Civilização Ocidental - Geral e Brasil - 2º Grau*. São Paulo: FTD, 1997.
Antônio Pedro é doutor em História Social pela USP e tem mais de 25 anos de experiência no magistério de 2º e 3º graus. Atualmente é professor titular de História Contemporânea na PUC-SP.

Um pouco mais detalhada é a discussão em *História Geral do Brasil*²⁸, onde aborda-se o tema cultural citando as principais transformações políticas ocorridas no campo do teatro, cinema e da música citando também os principais artistas. Existem trechos de duas músicas, uma referente à Bossa Nova chamada “Favela” de Zé Keti, e outra representando o movimento tropicalista, “Tropicália” de Caetano Veloso. No capítulo 8 intitulado “A Modernização Autoritária: Do Golpe Militar à redemocratização - 1964/1984”, onde apesar de trabalhar aspectos culturais coloca em evidência em sua discussão as questões econômicas principalmente e logo após os aspectos políticos fazendo uso corrente de pesquisas e quadros estatísticos.

No capítulo 14 intitulado “Ditadura e Repressão (1964-1984)” da obra de Elza Nadai e Joana Neves²⁹, baseando-se na formação acadêmica das autoras, observa-se que estas preocuparam-se em buscar uma interdisciplinariedade, fazendo um paralelo com relação aos aspectos: sociais, econômicos, políticos e culturais, colocando uma proposta de apresentarem uma história mais adequada a realidade. Abordam os conteúdos principais refletindo sobre as características da ideologia militar e suas características, sobre o que venha a ser segurança nacional analisando os aparatos que estes usaram para a repressão no país e busca junto ao leitor detectar e identificar os diversos movimentos estudantis, populares, trabalhadores e de oposição. Fazem uso da música³⁰ e como proposta de estudo fazem questionamentos para que os alunos possam refletir sobre “o que quer dizer a música”. É um livro de fácil leitura e desponta para a

²⁸ LINHARES, Maria Cilda (Org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

²⁹ NADAI, Elza & NEVES, Joana. *História do Brasil - Da Colônia à República*. 13ª ed. São Paulo: Saraiva. 1990. Elza Nadai é doutora em História Social pela USP e professora de Prática de Ensino de História na FEUSP. Joana Neves é Mestre em História Econômica pela USP e professora da Universidade Federal da Paraíba.

³⁰ APESAR de Você. Música e letra de Chico Buarque. *Chico Buarque*, Phillips-Polygram, 1978, lado 2, faixa 6.

reflexão em função das várias críticas percorridas em seu conteúdo.

O livro que mais aprofunda-se na temática cultural é a obra *História: O Brasil em Foco*³¹. Na unidade “O Brasil da República Militar (1964 a 1985)” onde existe um capítulo referente à sociedade e a cultura intitulado “A Sociedade e a Cultura Militar Autoritária”, que faz uma discussão interessante relacionada a estes dois aspectos. Nas atividades sugeridas pelo livro trabalha com trecho de duas músicas diferentes, “Cálice” de Chico Buarque e Gilberto Gil e “Eu Te Amo Meu Brasil” de Dom e Ravel, músicas estas que tem visões diferenciadas da mesma realidade brasileira para serem analisadas.

Nas análises feitas nos livros didáticos de ensino médio, o referencial adotado foi o de observar a forma como é tratada a cultura nas décadas de 60 e 70, em especial a música popular brasileira. Raros são os livros de ensino médio que aprofundam sua discussão nestes aspectos, observando-se que somente nas obras mais recentes é que existe referências ao tema aqui tratado, pois em sua maioria a ênfase é direcionada à política e a economia.

1.3 Paradidáticos.

Apresentada por Fred de Góes, que é mestre em Comunicação e estudioso da música popular, *Literatura Comentada Gilberto Gil*³², faz algumas análises de músicas, textos

³¹ DOMINGUES, Joelza Ester & FIUSA, Layla Paranhos Leite. *História: O Brasil em Foco - 2º Grau*. São Paulo: FTD, 1996.

Joelza Ester Domingues é bacharel e licenciada em História pela USP. Possui 20 anos de magistério em cursos pré-vestibulares. Layla Paranhos Leite Fiuza é bacharel e licenciada em História pela USP. Fez vários cursos de especialização e extensão, sempre ligados a História, Arte e Museologia.

³² GÓES, Fred de. *Gilberto Gil*. São Paulo: Abril, 1982 (Literatura Comentada).

selecionados, um estudo histórico-literário e uma biografia de Gilberto Gil e sua obra, além de exercícios para ajudar na compreensão.

É um livro de fácil leitura que pode servir como referencial metodológico ao professor que deseje fazer uso de análises musicais como prática didática a ser trabalhada em sala de aula.

Já a obra de Cláudio A. de Almeida³³ tem por objetivo apresentar ao leitor a discussão relativa à cultura e a sociedade no Brasil no período de 1940 a 1968, colocando como objetos privilegiados de suas análises a música popular, o teatro e o cinema.

Trata-se de uma obra bem elaborada e de fácil leitura, contendo informações e reflexões importantes, o que permite ao professor de História referendar-se na procura de material didático de teor histórico para fazer uma abordagem sobre os aspectos culturais do período abordado.

1.4 Algumas Considerações.

Os livros anteriormente comentados são uma pequena amostra dentre vários livros e autores a serem analisados, com o intuito de fazer com que o professor possa fazer suas escolhas ao que venha ser o mais adequado às suas necessidades reais.

Observa-se através das análises dos livros didáticos de História do Brasil de ensino médio e fundamental que o tema da cultura em sua maioria é tratado como tema secundário na construção do conhecimento histórico, onde a política e a economia possuem relevância, acredito

³³ ALMEIDA, Cláudio A. *Cultura e Sociedade no Brasil: 1940-1968*. São Paulo: Atual, 1996.

ser, por seguirem programas curriculares tradicionais empregados pelo Estado, onde existem manipulação e controle sobre a construção do conhecimento histórico.

Já em determinados livros atualizados que são poucos, o tema cultura é tratado interligado aos demais aspectos políticos, econômicos e sociais, talvez, devido as críticas sobre a sua marginalização e as exigências do momento como também às transformações ocorridas, na forma de pensar dos futuros professores dos ensinos fundamental e médio, autores de livro e na mentalidade discutidas nas faculdades e áreas afins em relação ao tema e sua conscientização.

Os dois livros paradigmáticos são livros direcionados ao professor relacionando aspectos sociais e culturais através do qual, o professor pode pesquisar e fazer uso de suas metodologias inter cruzando-os a outros livros e temas para enriquecer suas aulas destinadas a política e cultura nas décadas de 60 e 70.



Os Doces Bárbaros Gal, Gil, Bethânia e Caetano.

Especialmente para o trabalho, Gil compôs, em série, as nove canções que seguem: cinco, sozinho, e quatro com Caetano

CAPÍTULO II

Para Entender o Tropicalismo

Para podermos entender melhor o que ocorria no campo da História da Música nas décadas de 60 e 70, é necessário fazer um entrelaçamento dos acontecimentos políticos, econômicos, sociais e culturais. Considerando que na História da Música Brasileira a Bossa Nova teve um papel importante na trajetória do movimento tropicalista por ser um movimento precursor na arte de inovar, começo a traçar a partir deste momento, a trajetória revolucionária da Bossa Nova.

2.1 Bossa Nova.

A Bossa Nova, historicamente, surgiu num momento político no qual o presidente Juscelino Kubitschek avança para o desenvolvimento econômico, e na esperança de um povo entusiasmado. E em meio ao endeusamento à natureza e também numa poesia não política³⁴.

“A euforia desenvolvimentista do governo Kubitschek provocou, além de suas consequências econômicas, novas condições para a criação cultural brasileira. Foi um período para o surgimento das chamadas ‘vanguardas’ artísticas: poesia concreta, neo-concretismo, poesia práxis ... E , na música, surgiu um movimento que, já a partir do

³⁴ A década de 50 é marcada pelo surgimento da Poesia Concreta, tendo como um dos seus fundadores Augusto de Campos.

*seu próprio nome, funcionou como uma síntese e um lema dessa época - a Bossa Nova*³⁵.

Juscelino prometia em suas metas principais transformar o Brasil em apenas cinco anos nos vários setores: energia, educação, transporte, industrialização, economia e também no social. Quase todas as propostas, apresentadas por JK, foram cumpridas, mas os gastos públicos foram exorbitantes, sendo um dos motivos pelos quais cresceu significativamente a dívida externa brasileira. A inflação e as tensões sociais produziram grandes mudanças no cenário político e os artistas brasileiros, captando tudo a sua volta, também começaram suas transformações nas artes em busca de harmonias diferentes.

Os precursores da Bossa Nova passam por um “estranhamento” na música brasileira, que em nome de um conservadorismo nacionalista os seguidores desta linha, não compartilham com o resultado da mistura do jazz³⁶ com o samba, o que alterou de uma forma profunda, o modo de cantar e tocar. José ramos Tinhorão³⁷ e outros conservadores nacionalistas da época não aceitavam passivamente as influências do jazz e da música norte-americana, julgando e criticando estas influências estrangeiras que para eles contrariavam as raízes da música popular brasileira.

³⁵ ALENCAR, Francisco; CAPRI, Lúcia & RIBEIRO, Marcus Venício. *História da Sociedade Brasileira*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985, p. 294.

³⁶ “Antes que o Jazz se tornasse familiar aos ouvidos ocidentais, foi a música exultante e dolorosa dos negros do sul dos EUA. Surgida no período que se estende de 1885 - 1910: música de expatriados” (BELLIST, Lucien & MARSON, Lucien. *Jazz*. Trad. de Paulo Anderson Fernandes Dias. Campinas: Papirus, 1989).

³⁷ Crítico musical e teatral importante da época. Publicou vários artigos e livros sobre vários temas, sendo uma das mais importantes *Musica Popular, Teatro e Cinema*. (Petrópolis: Vozes, 1972).

Em suas publicações, José Ramos Tinhorão atacava veementemente com depreciações inesgotáveis como cita Adalberto Paranhos³⁸:

“Num artigo sobre ‘Marcha e Samba’, publicado em 1966 na Revista Civilização Brasileira, Tinhorão demonstrava toda a sua contrariedade com o que se poderia designar de inovação do samba. Vale a pena acompanhar por alto a análise histórica do autor, cujo final é um monumento à ortodoxia. ‘Com o aparecimento de compositores profissionais dos meios de rádio e das fábricas de disco (...) o samba nascido carnavalesco foi adaptado pela modificação do seu andamento’³⁹ para o meio do ano sob o nome de samba canção. (...) Ele foi progressivamente amolengando o ritmo até transformar-se, no correr da década de 1940, na pasta sonora que o confundiu praticamente com o bolero (...)”⁴⁰.

Observa-se que sua perseguição ao novo e as modificações vêm de ritmos anteriores à Bossa Nova na década de 40. Cultivado por compositores profissionais de classe média, o samba-canção não evoluiu e levou a estes mesmos músicos a uma necessidade de inovação que surgiu no final da década 50 tendo como nome Bossa Nova, que foi criticada pelos tradicionais compositores nacionais populares de corruptos da música popular brasileira⁴¹.

³⁸ Adalberto Paranhos é professor de sociologia no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, egresso da PUC de Campinas, onde lecionou Política até 1987.

³⁹ ANDAMENTO: é o grau de maior ou menor presteza com que se executa um trecho musical (RIBEIRO, Wagner. *Elementos da Teoria da Música - Volume I*. São Paulo: FTD, 1965, p. 15).

⁴⁰ PARANHOS, Adalberto. “Novas Bossas e Velhos Argumentos (Tradição e Contemporaneidade na MPB)” In: *História e Perspectivas*. n.º. 3, jul./dez., Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 1990. p. 25-6.

⁴¹ Baseados em comentários feito por Adalberto Paranhos.

Os precursores da Bossa Nova eram universitários, a maior parte de classe média e classe média-alta, com conhecimento musical e considerados inventivos e inovadores, como, por exemplo, Tom Jobim e Vinícius de Moraes que tornaram-se marcos deste movimento.

Um dos mais conhecidos e polêmicos nomes da Bossa Nova é o de João Gilberto de Prado Oliveira, com seu violão tocado de um modo diferenciado do tradicional, espontâneo e pessoal que influenciou toda uma geração de arranjadores e músicos. João Gilberto destacou-se na inovação sonora como caráter revolucionário, com o lançamento de “Chega de Saudades”, canção gravada inicialmente em 78 rotações e posteriormente em LP⁴². Considerado o “Homem da Bossa Nova”, foi alvo de resistências, críticas, protestos, discórdias e ainda foi apontado por seus opositores como polêmico e revolucionário. João Gilberto devido às inovações soube enfrentar e não desistiu junto a seus adeptos. Utilizando-se da criatividade de Tom e Newton Mendonça, deu uma resposta em “Desafinado”

*”Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical,
Eu mesmo mentindo, devo argumentar
Que isto é Bossa Nova
Que isto é muito natural
O que você não sabe, nem sequer pressente,
É que os desafinados também têm um coração”*⁴³

⁴² Idem, p. 27.

⁴³ DESAFINADO. Música de Tom Jobim, Letra de Newton Mendonça. *Desafinado*. Compacto, Odeon, novembro de 1958, lado A.

“Desafinado” teve relevante importância no movimento bossanovista. A letra e a música interagem através da forma de cantar e tocar de João Gilberto, sendo uma das maneiras encontradas pelos integrantes da Bossa Nova de transmitirem sua mensagem aos críticos musicais desta época. Segundo Júlio Medaglia, a canção

“(...) sugeriu a idéia de um cantor que aparentava certa insegurança vocal, dada a complexidade harmônica e melódica, e que, como comentava, não se fazia entender nem mesmo pela amada. Mas o próprio texto era claro, descrevendo a figura de um tipo muito lírico, preocupado apenas com novas maneiras de cantar, justificando aquele mal entendido da seguinte maneira: ‘se você insiste em classificar meu comportamento de anti-musical, eu, mesmo mentindo, devo argumentar que isto é Bossa Nova, que isto é muito natural, ...’ Dai surgiria e se popularizaria o binômio ‘bossa nova’ como expressão-título da nova tendência”⁴⁴.

A Bossa Nova é uma invenção rítmica e não uma batida única. É ousada em seus instrumentos, fazendo uso de pistões, trombones, bateria, sax alto, sax baixo, trompete, instrumentos utilizados no jazz. Dessa forma causando efeitos dissonantes. Aspecto importante a observar na Bossa Nova é a maneira de cantar “baixinho”, quase que cantar-falando, e, muitas

⁴⁴ MEDAGLIA, Julio. “Balanço da Bossa Nova: Música Popular”. In: CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 85.

das vezes, era cantada por compositores e músicos que não possuíam vozes melódicas ou consideradas estéticas.

A Bossa Nova não se ocupou só do samba, mas também da modinha, do bolero, da marcha-rancho e do samba-canção. Havia uma combinação rítmica da melodia⁴⁵ com a harmonia⁴⁶, quer dizer harmonia num ritmo⁴⁷ e melodia no outro. Combinando ingredientes estranhos e introduzindo-os à música e enriquecendo-a com dissonâncias⁴⁸, tornava-se uma miscigenação harmônica, melódica e rítmica.

Em relação às composições, a Bossa Nova também veio a evoluir no contexto das letras transformando a poética, aderindo a um tipo de discurso mais claro e natural, transportando a informalidade, trazendo por assim dizer, uma nova maneira de dizer as coisas. Sai do drama e do sentimentalismo e passa-se a um otimismo, ao belo e ao amor. Isto não quer dizer, que tudo era otimismo. Também na junção com a fossa fazia-se um modo de Bossa Nova diferente e moderna. Sendo um estilo, a Bossa Nova, teve em alguns momentos, intérpretes e músicos compositores que tiveram sua passagem por ela e nem por isto foram considerados e estereotipados “bossanovista”, como por exemplo Caetano Veloso, João Bosco, Elis Regina, Nana Caymmi, tendo cada um destes seu estilo pessoal.

⁴⁵ “MELODIA - Uma sequência de notas que variam de grau e que tem uma forma musical identificável. Assim, frequentemente, pensa-se nas 3 ‘dimensões’ da música como (1) melodia, (2) ritmo, (3) harmonia.” (JACOBS, Arthur. *Dicionário de Música*. Trad. do inglês por Hilder Rodrigues e Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978, p. 131).

⁴⁶ “HARMONIA - Arte de sobrepor notas de maneira a obter um bom resultado musical”. (JACOBS, Arthur. Op. cit., p. 240).

⁴⁷ “RITMO - O aspecto musical relacionando não com a intensidade do som, mas com a distribuição das notas no tempo e sua acentuação”. (JACOBS, Arthur, Op. cit., p. 463).

⁴⁸ “DISSONÂNCIA (S. F.) - Sons não eufônicos (consoantes) e por extensão, sons desagradáveis ao ouvido. No nosso sistema tonal foram considerados dissonantes, depois do século XVI, os intervalos da 2ª e 7ª (notas), intervalos aumentados e diminuídos, e a quarta com a fundamental na posição inferior (...).” (ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. 2ª série, v. 162, São Paulo: EDUSP, 1989, p. 194).

A indústria cultural dos EUA encontrou um campo de investimentos na expressão dissonante da Bossa Nova e cresceu de valores artísticos a esse novo ritmo musical, exportando-o para Europa, o que diferentemente aconteceu no Brasil e conseqüentemente a Bossa Nova consegue elogios da crítica especializada internacional. O que ocorreu na verdade, é que os EUA exportaram um produto criativo e com expressão diferente da música folclórica exportada, antes, como vitrine ou imagem do Brasil.

Em 1964 e 1965 a Bossa Nova começou a subir o morro e cantar a realidade daquele lugar, aliando-se à música de protesto, refletindo no campo das artes a crise política, econômica, social e cultural do regime populista.

“Podem me prender

Podem me bater

Podem até deixar-me sem comer

Que eu não mudo de opinião

Daqui do Morro, eu não saio não

Se não tem água, eu furo um poço

Se não tem carne, eu compro osso

E ponho na sopa e deixa andar

Fale de mim quem quiser falar

Aqui eu não pago aluguel

Se eu morrer amanhã, seu doutor,

Estou pertinho do céu”⁴⁹

Zé Ketti

Apesar de sua concepção não lhe atribuir perspectivas de contestação política e sim de inovação artística musical, a Bossa Nova trouxe consigo o poder de libertar a música brasileira de uma postura cultural nacionalista dos anos anteriores ao seu surgimento.

Para compreender o movimento Tropicalista, é necessário entender vários movimentos da música brasileira, dentre eles a Bossa Nova. Um movimento que trouxe consigo “a chama da inovação”, no ritmo, na harmonia, nas letras, na interpretação, na linguagem instrumental e na incorporação de instrumentos musicais e como carro “abre alas” de uma escola de samba, a Bossa Nova criou condições para que novas formas de expressão musical surgissem progressivamente. Esta é sua importante contribuição para o movimento tropicalista.

2.2 - O Movimento Tropicalista.

O Golpe Militar de 1964 instaurou um governo forte e centralizador, iniciado em 31 de março do mesmo ano, o que ocasionou uma ruptura na normalidade institucional, a restrição completa na participação política do povo, e no intuito de “proteger” a nação contra o socialismo e garantir o modelo de capitalismo, alterou desta forma a tônica da cultura em geral.

⁴⁹ OPINIÃO. Música e letra de Zé Ketti. *Opinião de Nara*. LP, Philips, 1964.

Através do poder os militares delegaram punições, iniciando a era de cassações e fazendo uso de Atos Institucionais, fortificaram o poder do governo. Foi o fim da liberdade em todos âmbitos: das instituições, das universidades, dos estudantes, dos intelectuais e do povo em geral. Houve também a suspensão dos direitos políticos, arrochos salariais, intervenções sindicais, que tiveram repercussões na sociedade que reivindicava a liberdade⁵⁰.

Como nos confirma Cláudio Aguiar Almeida:

“com as cassações, censura, repressão aos partidos, imprensa e organismos representativos da sociedade civil, a cultura teria seu papel revalorizado pelos grupos de oposição, servindo como ponto de contato entre aqueles agrupamentos políticos colocados na ilegalidade e a população civil. Buscando comunicar-se com um público que já não podia ser mais alcançado pelas vias políticas tradicionais, artistas independentes, ou ligados a grupos organizados de oposição, procurariam driblar a censura e a repressão promovidas pela ditadura militar suas mensagens de forma não explícita, através do cinema, da música e do teatro”⁵¹.

⁵⁰ Para aprofundamento do estudo do processo político criado em 1934 pelas determinações feitas pelo militares sugiro a obra de Thomas Skidmore *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985* (Trad. Mário Salviano Silva, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988).

⁵¹ ALMEIDA, Cláudio A. *Cultura e Sociedade no Brasil: 1940-1968*. São Paulo: Atual Editora, Col. Discutindo a História do Brasil, 1996, p. 66-7.

O autor licenciou-se em História pela USP, onde concluiu seu mestrado em 1993.

A música “Soy Loco Por Ti América” faz uso do marcante ritmo latino para discutir a manipulação e a influência internacional exercida sobre os rumos políticos da maioria dos países da América do Sul:

Soy Loco por Ti, América⁵²

Soy loco por ti, América
 yo voy traer una mujer playera
 Que su nombre sea Marti
 Que su nombre sea Marti
 Soy loco por ti de amores
 Tenga como colores la espuma blanca Latinoamamérica.

Y el cielo como bandera
 Y el cielo como bandera

Soy loco por ti América
 Soy loco por ti de amores

Sorriso de quase nuvem
 Os rios, canções, o medo
 O corpo cheio de estrelas
 O corpo cheio de estrelas
 Como se chama a amante
 Desse país sem nome, esse tango, esse rancho,
 esse povo, digei-me, arde

O fogo de conhecê-la
 O fogo de conhecê-la

Soy loco por ti, América
 Soy loco por ti de amores

El nombre del hombre muerto
 Ya no se puede decirlo, quién sabe?
 Antes que o día arrebeñte
 Antes que o día arrebeñte
 El nombre del hombre muerto

⁵² SOY Loco por Ti América. Letra de Capinan, música de Gilberto Gil, 1967.

Antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica.

El nombre del hombre es pueblo
El nombre del hombre es pueblo

Soy loco por ti América
Soy loco por ti de amores

Espero a manhã que cante
El nombre del hombre muerto
Não sejam palavras tristes
Soy loco por ti de amores
Um poema ainda existe
Com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra,
que sabe canções do mar

Ai, hasta te comover
Ai, hasta te comover

Soy loco por ti América,
Soy loco por ti de amores
Estou aqui de passagem
Sei que adiante um dia vou morrer
De susto, de bala ou vício
De susto, de bala ou vício
Num precipício de luzes
Entre saudades, soluços, eu vou de braços morrer nos braços,
nos olhos

Nos braços de uma mulher
Nos braços de uma mulher

Mais apaixonado ainda
Dentro dos braços da camponesa, guerrilheira, manequim,
ai de mim

Nos braços de quem me queira
Nos braços de quem me queira

Soy loco por ti, América
Soy loco por ti de amores.

Exemplo claro das inquietações e reflexões políticas vividas neste contexto histórico, esta canção busca também expressar através de uma linguagem musical diferenciada, reflexões para uma tomada de consciência dos problemas existentes na América do Sul, sendo, dessa forma, um dos ícones do movimento.

O clima de contestação e reflexão política repercutiu tanto nas artes como também nos historiadores, economistas, sociólogos, educadores, artistas e, enfim, em vários seguimentos da sociedade.

Roberto Schawrz afirma que:

“(...) Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessitava para a sua estabilidade. (...) Esta experiência, com sua lógica própria, deu-se a matéria-prima, a um estilo artístico importante, ao tropicalismo, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe. (...) Talvez se possa dizer que os efeitos básicos do tropicalismo estão justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”⁵³.

“Questionando o Didatismo militante e a busca de um ideal nacional - duas fases do populismo engajado - nasce o tropicalismo. Recuperando Oswald de Andrade,

⁵³ SCHAWRZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Ensaio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 62-3.

valorizando a alegoria, assumindo a modernidade, eliminando a fronteira entre o mau e bom gosto, entre música erudita e popular, nacional e estrangeira. O movimento tropicalista cria uma nova linguagem. Linguagem de recusa dos padrões de bom comportamento no palco, na melodia, na vida”⁵⁴.

Inspirados sobre a ótica das obras de Oswald de Andrade, transportado do movimento modernista de 1922 para reavivar a discussão do que era nacional e o subdesenvolvido do Brasil, criando desta forma uma linguagem diferenciada. Linguagem esta, múltipla e fragmentada, cheia de inovações e consciente de postura crítica.

A música popular brasileira neste movimento teve expansão e expressão, tendo como seus principais precursores Gilberto Gil e Caetano Veloso, que possuíam nas veias uma inquietação de criar algo que não fosse o novo estabelecido, exercendo a liberdade, num trilhar não linear saindo fora da sociedade.

“Gil e Caetano foram considerados poetas concretos, por quererem revolucionar a linguagem e se lançarem livremente em suas letras arranjos, melodia, roupas, enfim, a música brasileira toma um novo rumo cultural”⁵⁵.

Em meio a este movimento cultural a televisão tornou-se o grande veículo de massas. Os festivais de música são a grande atração que mobiliza o público neste momento. A

⁵⁴ GÓES, Fred de. Op. cit., p. 97.

⁵⁵ MASCARO, Cristiano. “Existe Algo de Concreto nos Baianos” In: *Veja*, São Paulo: Abril, n.º 10, 13/11/68, pp. 54-5.

TV, o rádio e o disco, como meios de comunicação exigiam o surgimento de novidade, porém a ideologia militar impunha a censura como forma de manter a ordem social⁵⁶.

O surgimento do novo tipo de música, com guitarras elétricas e outras adaptações musicais, é neste momento o novo alvo de perseguições da crítica especializada da época. Os novos personagens que serão perseguidos: Gilberto Gil e Caetano Veloso, os então chamados tropicalistas. Aos olhos dos críticos conservadores e em nome do nacionalismo, novamente Tinhorão e outros dizendo-se defensores da cultura brasileira original, criticam furiosos o atrevimento de incorporar à música popular brasileira, instrumentos elétricos, influências e avanços tecnológicos da música internacional.

Embora do movimento denominado tropicalista tenha se destacado principalmente na música, não se restringiu apenas a ela. Outros setores culturais foram influenciados pela onda tropicalista. Tendo como lema o sentido de liberdade que despertava a criação dos artistas influenciando a maneira de agir e pensar da sociedade e dos jovens em geral.

Glauber Rocha foi uma das figuras mais representativas do Cinema Novo, conquistando dois prêmios com o filme “Terra em Transe”. O movimento Cinema Novo buscava uma visão da realidade brasileira, expressando e denunciando as novas “deformidades sociais”. Por seu impacto forte às vezes não agradava ao público popular e a censura que intervia de várias formas. Após 1964, o Cinema Novo passa por uma modificação devido à situação política do movimento:

⁵⁶ Sobre Indústria cultural ver: ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

“Os filmes mergulham de modo crescente na alegoria, e sua temática se transforma. O Cinema Novo se volta sobretudo para si próprio e para o grupo restrito com que se identificam os seus autores, tentando refletir sobre as relações dos intelectuais com a nova direção que tomava a história do Brasil, e refletindo de fato a perplexidade geral de toda a intelectualidade diante dos acontecimentos”⁵⁷.

A imprensa brasileira de 1964 a 1968 viveu uma situação de falta de liberdade devido à situação política, apesar do grande avanço técnico. Quando ousava se manifestar contra a perda das liberdades democráticas ou criticar o poder vigente, geralmente, ocorriam consequências sérias, muitas vezes, como o fechamento de jornais e revistas.

“Foi o caso do ‘Seminário’ (nacionalista, dirigido por Osvaldo Costa) de ‘O Panfleto’ (brizolista - trabalhista de esquerda), de ‘Novos Rumos’ (do Partido Comunista Brasileiro), de ‘Classe Operária’ (do Partido Comunista do Brasil) e de ‘Brasil Urgente’ (de setores católicos de esquerda), além de revistas com a ‘Brasiliense’, (dirigida por Elias Chaves Neto e Caio Prado Junior) e ‘Problemas de Paz e do Socialismo’ (do PCB), entre outras”⁵⁸.

Surgem, neste período, publicações importantes como o “Jornal da Tarde” de São Paulo, a “Revista Realidade” da Editora Abril e, em 1968, esta mesma editora lançaria Veja. A

⁵⁷ FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira, Vol. III - O Brasil Republicano: Economia e Cultura 1930-1964*. Rio de Janeiro: Difel, 1984, p. 499-500.

⁵⁸ NOSSO Século - 1960/1980. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 134.

crítica ao novo regime muitas vezes se refugiava nas publicações humorísticas e nas revistas especializadas. Nomes como Millôr Fernandes e Henfil são importantes nesta década⁵⁹.

Na década de 60 os artistas plásticos introduzem novos conceitos na arte brasileira como a linguagem do pop-arte, fazendo crítica ao consumismo e usam a anti-arte, desmontando o tradicionalismo do meio artístico brasileiro. Carlos Vergara, Antônio Dias, Hélio Oiticica entre outros, trabalham a sociedade industrial partindo de objetos e elementos diferenciados, criando um vínculo forte na intercomunicação expectador-artista.

O método de Paulo Freire para alfabetização de adultos criou outras perspectivas de ensino que teve seus efeitos sobre a cultura.

“Em lugar de aprender humilhado, com trinta anos de idade, que vovô vê a uva, o trabalhador rural entrava, de um mesmo passo, no fundo das letras e dos sindicatos, da constituição da reforma agrária em suma de seus interesses históricos”⁶⁰.

Aprendia-se a escrever e ler baseados nas palavras chaves, dependendo da situação vivida no dia-a-dia e desta forma a intelectualidade dirigia as massas.

Fazendo parte deste movimento na tentativa de uma reviravolta, adequando-se aos novos tempos, surge uma geração “inconformista” transformando a literatura moldada a tempos de explosão da cultura de massas, trabalhando o discurso, o lirismo e a lógica realista da literatura. Principais escritores desta época e suas obras: Autran Dourado publicou “Ópera dos

⁵⁹ Ibidem, p. 134.

⁶⁰ SCHWARZ, Roberto, Op. cit. p. 69.

Mortos” (1967), Antônio Callado publicou vários livros entre eles o romance “Quarup” (1967), Dalton Trevisan com o livro “Cemitério dos Elefantes” (1964), “O Vampiro de Curitiba” (1965), João Antônio com a obra “A Coleira do Cão” (1965) entre outros.

Na poesia enquanto os concretistas encaravam o “ciclo histórico do verso”, em 1962 um novo grupo de poetas, lançando para restaurar sua validade o “poema práxis”, onde a idéia era mais importante que o jogo técnico formal. Tendo como principal teórico Mário Chamie, um dos poetas mais marcantes desta corrente estética dos anos 60. A poesia cultivada na década de 50, a poesia concreta, iria influenciar o movimento “práxis”, tendo este movimento fundido formalismo e engajamento político.

Cabe aqui ressaltar o papel desempenhado pelo CPC da UNE que buscou ampliar sua força nos meios estudantis⁶¹ nos vários setores da cultura fazendo uso de idéias políticas relacionadas ao trabalho do ISEB, que obteve alta repercussão no teatro, no cinema, na música e na literatura na tentativa de transformar a realidade política. Sua força sucumbiu devido às imposições do regime militar instaurado em 1964⁶¹.

No teatro, o AI-5 marca o endurecimento do regime militar ampliando os poderes de censura sobre a produção cultural. O Teatro profissional foi impedido pela repressão e desenvolveu-se então o teatro amador, que fez uma crítica contundente à situação social recebendo respaldo das Universidades Católicas.

O sucesso de “Opinião” e de “Arena Conta Zumbi” foram enormes. Peças como “O Lençol do Herói”, tragicomédia de Dias Gomes, “Liberdade, Liberdade” de Millor Fernandes

⁶¹ Para aprofundamento de estudos sobre o CPC da UNE principalmente, sugiro o estudo dos livros citados: ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Social*. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 68-78. ALMEIDA, Cláudio. *Cultura e Sociedade no Brasil: 1940-1968*. São Paulo: Atual, 1996, pp. 56-8.

e Flávio Rangel, “Morte e Vida Severina”, poema de João Cabral de Melo Neto e música de Chico Buarque, “Navalha na Carne” de Plínio Marcos, “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade, são exemplos de peças encenadas neste período.

Enfim, observa-se que o movimento tropicalista influenciou as artes e a cultura em geral, onde a música teve por excelência destaque especial devido à sua repercussão.

No meu entendimento, a grande expressão do movimento tropicalista foi a música que incorporou instrumentos elétricos estridentes aos tradicionais ritmos brasileiros. Deixou influenciar-se pelo estilo artístico dos Beatles, que, em suas letras, fez uso do concretismo e da literatura de vanguarda, resultando em letras elaboradas contendo em sua maioria críticas da realidade social. Rompeu as fronteiras com a música regionalista brasileira em seus vários aspectos e que deixou com tudo isto, mais inconformados ainda do que já estavam a crítica especializada da época e os seus seguidores conservadores-populistas.

A música “Geléia Geral”, por exemplo, rompe com as fronteiras estabelecidas através do regionalismo musical, incorporando idéias antropofágicas oswaldianas, fazendo justaposições de sons musicais, ruídos, ritmos diversos, palavras e expressões.

Geleia Geral⁶²

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, candente, fagueira
Num calor girassol com alegria,
Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia
É bumba - iê - iê - boi ...
ano que vem, mês que foi,

⁶² GELEIA Geral. Letra de Torquato Neto, música de Gilberto Gil, 1968.

É bumba - iê - iê - iê
É a mesma dança meu boi
A alegria é a prova dos nove
E a tristeza meu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva selvagem,
Pindorama, país do futuro!
É bumba - iê - iê - boi ...
É a mesma dança na sala,
no Canecão, na TV.
E quem não dança, não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil
Doce mulata malvada,
um elepê de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco - baiano
Superpoder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne-seca na favela
Alguém que chora por mim,
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade jardim
É bumba - iê - iê - boi ...
Plurialva, contente e brejeira,
Miss linda Brasil diz bom-dia
E outra moça, também Carolina,
Da janela examina a folia,
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia
É bumba - iê - iê - boi ...
Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido,
Pego um jato viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido,
Faz do morro pilão de concreto,
Tropicália, bananas ao vento!

Com “Geleia Geral”, Torquato e Gil tentam reunir todos os propósitos folclóricos e culturais com a modernização urbana (construção de Brasília) influenciada pela cultura norte-americana e fazem isso de maneira brilhante. Primeiro assumem que a música brasileira não deve assumir somente caráter regionalista, como se seu significado fosse puro por se tratar de determinada região, como por exemplo a música de Luiz Gonzaga, expressada no Baião nordestino, idealizando sons, os tons e os ritmos. Faltava inovar na música popular brasileira: segundo Torquato e Gil *“um poeta desfolha a bandeira. Eu me sinto melhor colorindo”*.

Mas o movimento chamado tropicalista ultrapassava estes fatores. Para mim, este movimento significou o rompimento total com as barreiras que impediam a liberdade de criação, criando novas sonoridades musicais. Aglutinando ao mesmo tempo na música o antigo e o primitivo ao moderno e o tecnológico. O passado e o futuro tendo como mola de sustentação o presente vivido. Interligados, estes contrastes resultavam numa forma harmônica, simétrica, diferente. O que ocasionou em muitos ouvintes o “estranhamento” que é natural quando se trata de inovação.

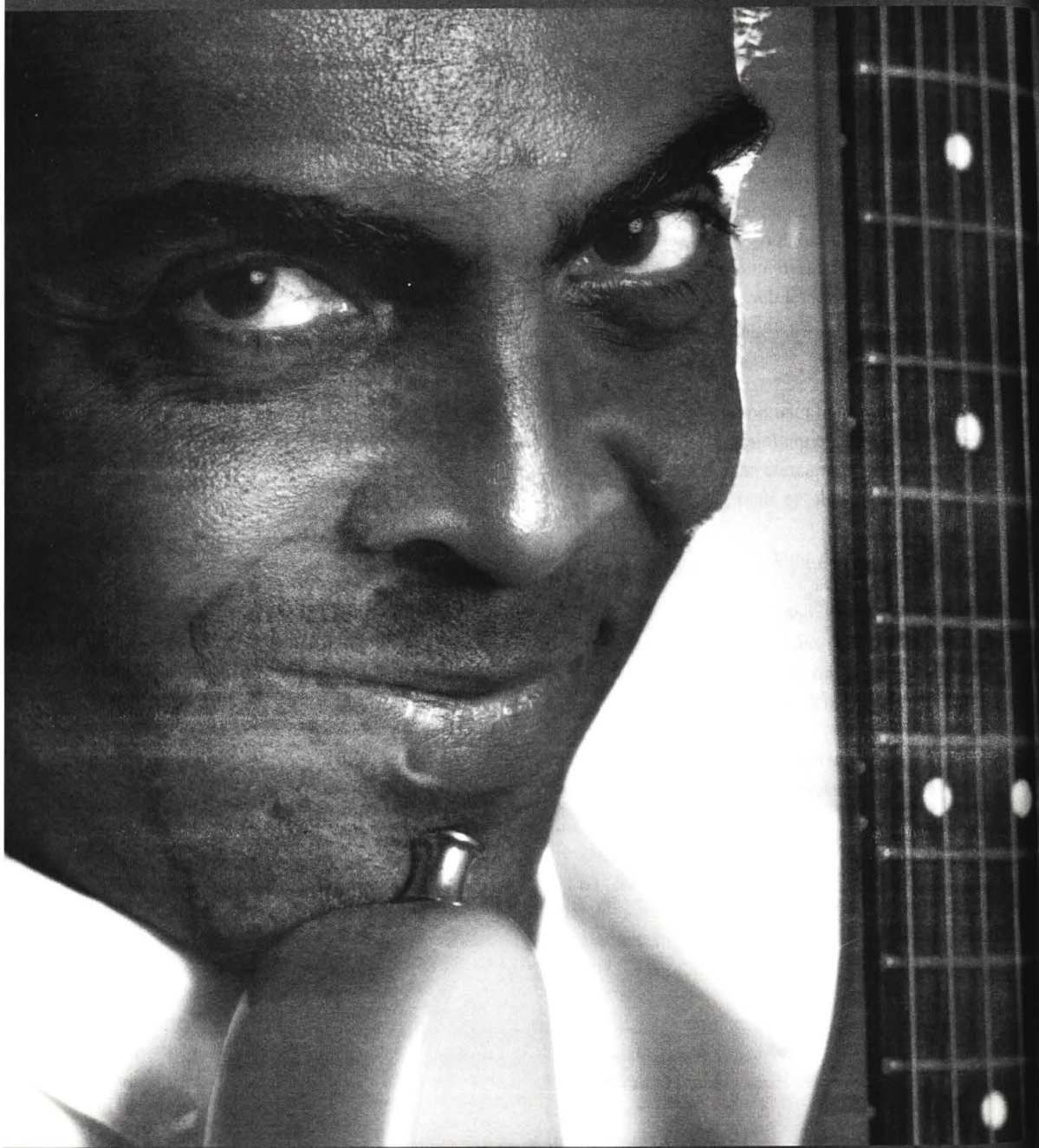
Embora as músicas tropicalistas não pareçam harmônicas aos ouvidos acostumados a escutar as músicas tradicionais e comuns, seus inventores sabiam o que estavam fazendo, pois possuíam conhecimento musical, e em tudo havia harmonia por mais que não se percebesse.

“ Sua quietude inquieta deu conta de abordar e abraçar, com lucidez visionária, questões tão diversas como a contracultura, o sincretismo religioso, a negritude, a valorização da informação cultural africana e oriental entre nós, a ecologia, a

*política, a tecnologia, o carnaval, a macrobiótica, a cultura pop, a ciência, a meditação, as relações familiares, as relações de amor e a amizade, as relações sociais, as relações de trabalho, a ancestralidade, o mundo moderno e a consciência primitiva - em formas que transitam livremente entre o baião, o funk, o rock, o afoxé, o samba, o reggae, etc., e ao mesmo tempo sem ser nada disso; cumprindo apenas o sotaque particularíssimo do seu violão*⁶³.

Em meio ao emaranhado de ritmos, sons rítmicos e modernos, palavras e frases, ruídos, agito das cidades, informações da TV, do rádio e da imprensa, tecnologia, ecologia, diálogos, sussurros e silêncio e muito mais; e sem preocupar-se em desnudar a realidade brasileira, parte integrante de sua história pessoal, Gilberto Gil, captou e entrou em sintonia com este mundo real e cotidiano que girava em sua volta misturando tudo, deixando fluir através da inspiração uma nova música, por isto sua importante contribuição cultural, música esta denominada tropicalista que influência até os nossos dias o rumo da música popular brasileira.

⁶³ ANTUNES, Arnaldo. "Receptivo". In: RENNÓ, Carlos. Op. cit., p. 15.



CAPÍTULO III

Gilberto Gil e Sua Música

Gilberto Passos Gil Moreira, nasce em 26 de junho de 1942, num bairro pobre de Salvador, filho de Claudina (professora) e José Gil Moreira (médico). No mesmo ano em que nasceu, foi levado por seus pais em mudança para o interior da Bahia, à cidade de Ituaçu, lugar onde viveu até a idade de 8 anos. Cresce sob a influência da música nordestina. Entre os sons de “sanfonas dos cegos das feiras”, música erudita - Bach e Beethoven e a banda municipal de Ituaçu.

O rádio, fonte cultural da época, o faz vibrar com as vozes de Emília, Orlando Silva, Francisco Alves, Jorge Veiga, Marlene, Linda Batista, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, sendo estes dois últimos, os que mais influenciaram no seu trabalho artístico.

“Porque eu sou muito ligado no meu início. Os primeiros momentos de ouvir música, tudo se passou numa época em que Luiz Gonzaga, principalmente lá no Nordeste, onde eu vivia, lá na Caatinga era praticamente o canto mesmo da região (...). A existência de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro lá no Nordeste era uma coisa ecológica, era um negócio de equilíbrio ecológico da região, existia como mandacaru, como a coira, não havia diferença”⁶⁴.

⁶⁴ GÓES, Fred de. Op. cit., pp. 03-04.

Gil muda-se para Salvador aos oito anos de idade para estudar no Colégio dos Irmãos Maristas. Em seguida, entra na Academia Regina, onde estudou quatro anos aprendendo acordeon. O seu talento era certo, fazia variações nas lições musicais como as “Czardas”, a “Dança Ritual do Fogo”, entre outras. Em seus ensaios particulares fazia improvisos ”sobre os baiões de Luiz Gonzaga”.

Três encontros fundamentais aconteceram na vida de Gil entre os anos de 1958 e 1964, quando ainda residia em sua terra mãe, a Bahia. O primeiro deles foi com o instrumento musical, um violão, presenteado por sua mãe, o qual despertara sua verdadeira vocação. o segundo foi com João Gilberto, um baiano que Gil considerou ter descoberto outro ritmo absolutamente novo para a música popular brasileira. Em depoimento, justificou:

“Quando o João Gilberto apareceu eu disse: ‘tai o que eu queria’. Porque antes, o que eu gostava em música com exceção das coisas bem autênticas, bem marcadas, como o Luiz Gonzaga, o Caymmi e tudo o mais, eram coisas como Garoto, Johnny Alf, Lúcio Alves. Pessoas que depois vieram a ser consideradas pré-Bossa Nova. Quando João Gilberto apareceu, eu entrei na Bossa Nova com ele”⁶⁵.

O último encontro aconteceu em fins de 1963, quando Gil conheceu Caetano Veloso, que lhe apresenta Maria Bethânia, acontecendo, desde então, o início da formação do grupo baiano. Após o trabalho na alfândega as aulas na faculdade, Gil ao encontro dos novos amigos para discutir música, política e teatro. Em julho de 1964, a convite do dramaturgo João

⁶⁵ HISTÓRIA da Música Popular Brasileira. In: GÔES, Fred de. Op. cit., p. 04.

Augusto, faz sua primeira apresentação pública junto com Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé, num dos shows que inauguraram o Teatro Vila Velha.

Excelente aluno, Gil forma-se em administração de empresas, é contratado pela Gessy-Lever para fazer um estágio e gerência, casa-se com Betina e muda-se para São Paulo. Em sua nova etapa de vida, Gil segue com a carreira de administrador, não abandonando a sua carreira musical. Faz algumas composições, frequenta a vida noturna paulistana, conhece artistas e intelectuais indo ao Bar do Redondo e à Galeria Metrôpole. Canta espontaneamente, sem compromisso. Gil entra no cenário musical no período em que a Bossa Nova era festejada por temas contestadores de artistas nordestinos.

No ano de 1965, grava seu primeiro compacto na gravadora RCA. Neste vinil gravou “Roda”, onde não deixou por menos ao inferir a realidade social vivida no Brasil e “Procissão”, composta no ano anterior, que mostra a influência do baião de Luiz Gonzaga, ao cantar crença religiosa e abandono total do Nordeste na esfera político-social, como podemos conferir:

Procissão⁶⁶

Meu divino São José
Aqui estou em vossos pés
Dai-nos chuvas com Abundância
meu Jesus de Nazaré ...

Olha
Lá vai passando a procissão
se arrastando que nem cobra pelo chão.
As pessoas que nela vão passando
Acreditam nas coisas lá do céu:
As mulheres cantando
Tiram versos

⁶⁶ PROCISSÃO. Música e Letra de Gilberto Gil. RCA, 1965.

E os homens escutando
 Tiram o chapéu.
 Eles vivem pensando aqui na Terra
 Esperando o que Jesus prometeu.
 E Jesus prometeu coisa melhor
 Pra quem vive neste mundo
 sem amor,
 só depois de entregar
 o corpo ao chão,
 só depois de morrer
 Neste sertão,
 Eu também estou do lado de Jesus.
 Só que acho que ele se esqueceu
 De dizer que na Terra
 A gente tem
 De arranjar um jeitinho pra viver.
 Muita gente se arvora a ser Deus
 E prometeu tanta coisa pro sertão:
 Que vai dar um vestido pra Maria
 E prometeu um roçado pra João.
 Entra ano e sai ano
 E nada vem
 E o sertão continua ao Deus dará.
 Mas se existe Jesus no firmamento
 cá na Terra isso tem que se acabar.
 meu divino São José
 Aqui estou em vossos pés
 Dai-nos chuva com Abundância
 meu Jesus de Nazaré

Observa-se que a fé deste povo é muito forte e que, devido às suas carências, recorre a um apelo espiritual para satisfazer necessidades materiais. E como ressalta Fred Góes, a primeira estrofe é trecho de um canto utilizado durante as procissões no sertão nordestino, e que pra Gil, é uma *“importante reminiscência infantil”*⁶⁷.

⁶⁷ GÓES, Fred dc. Op. cit., p. 20.

Podemos observar também que “o autor enxerga a procissão na perspectiva de quem está no alto, distante”⁶⁸ e que quando o autor diz “se arrastando que nem cobra pelo chão”, ele também quer nos mostrar da súplica dos fiéis humildes, quase arrastando-se, minúsculos, como formigas, debaixo de um vasto e distante céu, onde acreditam, vir a salvação, usando para isto, um ritual de devoção e respeito.

Outro trecho interessante é o seguinte:

*E Jesus prometeu vida melhor
Pra quem vive neste mundo
sem amor
só depois de entregar
O corpo ao chão
só depois de morrer,
Neste Sertão
Eu também estou do lado de Jesus,
só que acho que ele se esqueceu
De dizer que na Terra
A gente tem
de arranjar um jeitinho pra Viver”*

Nesta passagem, Gil coloca-se na perspectiva e ao nível dos que estão na procissão, com fé, mas acreditando que milagres, para os que crêem, podem existir, mas que é preciso lutar, procurar soluções e alternativas e não esperar que as coisas “caiam do céu”. Mas o ponto alto de sua crítica se dá na seguinte parte:

*Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro Sertão*

⁶⁸ Ibidem, p. 20.

que vai dar um vestido pra Maria

E promete um roçado pro João.

Entra ano e sai ano

E nada vem.

E o sertão continua ao Deus dará.

Mas se existe Jesus no firmamento

Cá na terra isso tem que se acabar.

Aqui ele critica as pessoas que se aproveitam das carências dos nordestinos, abusando da fé desse povo sofrido, fazendo promessas, enganando, iludindo para conseguir seu voto e apoio político, para chegarem ao poder. E estes mesmos, quando estão onde queriam, esquecem do que prometeram.

Mas o autor nas duas últimas frases é otimista, acreditando na justiça divina e na verdade, apelando para que os que não enxergam esta manipulação para obter o poder, acabem de uma vez enxergando esta verdade.

Gilberto Gil escreveu esta música em 1964 e faz um comentário muito interessante a respeito:

“A locação da música é em Ituaçu, minha cidade, no interior da Bahia, onde nos dias de festa religiosa as procissões passavam e eu, criança, olhava. Uma canção bem a gosto do CPC, o Centro Popular de Cultura, solidária a uma

interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético.

A situação de abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país: eu vinha de lá, logo tinha um compromisso telúrico com aquilo”⁶⁹.

Em 1966, é a vez de gravar seu primeiro LP, do qual se destacaram a faixa título, “Louvação”, e “Lunik-9”, músicas consideradas pré-tropicalistas, em função do tema estar centralizado na era tecnológica e na viagem do homem à lua. Enfatizando seu propósito artístico, Gil canta Bossa Nova num programa de televisão de nome “O Fino da Bossa”. Suas canções ganhavam repercussão pelo Brasil, cantadas por Elis Regina. Com o contato que fez com a Banda de Pifaros de Caruaru em 1967, na cidade do Recife, o incentivou a abandonar o trabalho técnico-burocrático. Volta para São Paulo, pede demissão da empresa Gessy-Lever, separa-se da esposa e começa a trabalhar na TV Record. A fase do tropicalismo começa.

Domingo no Parque⁷⁰

O rei da brincadeira - é José
O rei da confusão - é João
Um trabalha na feira - é José
Outro na construção - é João

A semana passada, no fim da semana
João resolveu não brigar.
No domingo de tarde saiu apressado
E foi pra ribeira jogar
capoeira
Não foi pra lá, pra ribeira,

⁶⁹ RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil - Todas as Letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 56.

⁷⁰ DOMINGO no Parque. Música e letra: Gilberto Gil, *Domingo no Parque*, LP, Phonogram, 1968.

Foi namorar.

O José, como sempre, o fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer, no domingo, um passeio no parque,
Lá perto da boca do rio
Foi no parque que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu
Juliana na roda com João,
Uma rosa e um sorvete na mão.
Juliana, seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João.

O espinho da rosa feriu Zé
E o sorvete gelou seu coração
A rosa e o sorvete - é José
Oi dançando no peito - é José
Do José brincalhão - é José
O sorvete e a rosa - é José
A rosa e o sorvete - é José
Do José brincalhão - é José

Juliana girando - oi girando
Oi na roda gigante - oi girando
Oi na roda gigante - oi girando
O amigo João - oi João
O sorvete é morango - é vermelho
Oi girando, girando e a rosa - é vermelha.

Oi girando e girando - é vermelha
Oi girando, girando - olha a faca
Olha o sangue na mão - é José
Juliana no chão - é José
Outro corpo caído - é José
Seu amigo João - é José

Amanhã não tem feira - é José
Não tem mais construção - é João
Não tem mais brincadeira - é José
Não tem mais confusão - é João

“Domingo no Parque”, segundo Augusto de Campos⁷¹,

“joga com uma complexidade maior no arranjo musical: na gravação definitiva, a composição é uma verdadeira assemblagem de fragmentos documentais (ruidos do parque), instrumentos ‘clássicos’, ritmo marcadamente regional (capoeira), com o berimbau associando à maravilha aos instrumentos elétricos e a vocalização típica de Gil contrapontando com o acompanhamento coral da ‘música jovem’ - montagem de ruídos, palavras, sons e gritos”.

Esta canção representa também uma atitude no sentido de livrar a música do “sistema fechado”, dos preconceitos, supostamente “nacionalistas”, mas na verdade revolucionistas, buscando condições de liberdade para a experimentação, imprescindível, mesmo dentro da música popular que é uma manifestação artística de largo consumo.

“Domingo no Parque” joga palavras, músicas, sons e idéias. Usa de toda criatividade e recursos disponíveis criando intercâmbios ou “pontes”, experimentando sons primitivos juntamente com recursos tecnológicos modernos, dos países mais desenvolvidos, quebrando tradições e tabus, sem temer coisa alguma.

No que tange à letra, é importante ressaltar as análises feitas pelos comentaristas da *Literatura Comentada - Gilberto Gil*,⁷² que afirmam:

⁷¹ Autor do livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (São Paulo: Perspectiva, 1978); comentário retirado da pág. 154.

⁷² GÓES, Fred, Op. Cit, p. 26..

“‘Domingo no Parque’, ‘Alegria, Alegria’, são consideradas canções de estréia do movimento tropicalista. Este texto se caracteriza por sua construção cinematográfica em que, após situar as personagens e descrever o cenário onde a ação se desenvolverá, o compositor passa a narrar os fatos, empregando técnica de montagem em pequeno flasches. Além da letra e melodia, o compositor às cenas descritas, evocando realisticamente um parque de diversões”.

Diz mais adiante:

“O texto que vinha no compasso narrativo até os versos ‘o espinho da rosa feriu Zé / O sorvete gelou seu coração’, ganha nesse momento o âmbito de particularização descritiva. Observe que Gil utiliza o recurso da substituição; na verdade, o que fere José não é o espinho, mas o ciúme, e o que gela seu coração não é o sorvete, mas a condição de traído. É uso da metonímia como figura de linguagem”⁷³.

É interessante incluir aqui os comentários feitos pelo compositor, sua criação e comparar com a análise feita por comentaristas:

“Algumas pessoas pensam que rima é só ornamento, mas a rima descortina paisagens e universos incríveis; de repente, você se depara no lugar mais absurdo. Eu, que a procuro primeiro na cabeça, depois no alfabeto interno - mas

⁷³ GÓES, Fred de. Op. cit., p. 06.

também vou ao dicionário - , vejo três fatores simultâneos determinantes para a escolha da rima além do ,som, o sentido e o necessário deslocamento.

Em 'Domingo No Parque', para rimar sumiu, eu cheguei a Boca do Rio (bairro de Salvador). E quando eu pensei na Boca do Rio, me veio um parque de diversões que eu tinha visto, não sei quantos anos antes, instalado lá, e que, desde então, identificava a Boca do Rio pra mim: desde aquele dia, a lembrança do lugar vinha sempre junto com a roda-gigante que eu tinha visto lá. Ai eu quis usar o termo e anotei, lateralmente no papel: 'roda-gigante'. Ela ia ter que vir na história de alguma maneira, em instantes.

Era preciso também fazer o João e o José se encontrarem. O João não tinha ido 'pra lá', pra Ribeira; tinha ido 'namorar' (pra rimar com lá). Onde? Na boca do Rio, pra onde o José, de outra parte da cidade, também foi. Um, audacioso, aberto, expansivo. O outro, tímido, recuado. Esse, louco por Juliana mas sem coragem de ser declarar., vivia havia tempos um amor platônico, idealizando uma oportunidade pra falar com ela. Naquele dia ele chega ao parque e encontra com João, que esta ali pela primeira vez e não a conhecia, mas tinha cantado Juliana e se divertia com ela na roda-gigante. É a decepção total pro José, que não resiste.

Era só concluir. A roda-gigante tira, e o sorvete, até então sorvete só, já é sorvete de morango pra poder ser vermelho vai dando a sugestão de sangue - bem filme americano -, e, no corte, a faca e o corte mesmo. O súbito ímpeto, a

súbita manifestação de uma potência no José: ele se revela forte, audaz, suficiente. A coragem que ele não teve para abordar Juliana, ele tem para matar.

“A canção nasceu, portanto, da vontade de mimetizar o canto folk e de representar os arquétipos da música de capoeira com dados exclusivos, específicos: com um romance desse, essa história mexicana. Está tudo casado.

‘Domingo no Parque’, como ‘Luzia Luluza’ e outras do mesmo período, foi feita no Hotel Danúbio, onde eu morei durante um ano, em São Paulo. Narra (a cantora Nana Caymmi, segunda mulher de Gil) dormi ao meu lado. Nós tínhamos vindo da casa do pintor Clovis Graciano - amigo de Caymmi - onde eu tinha rememorado muito a Bahia e Caymmi. Eu estava impregnado disso, e por isso saiu ‘Domingo no Parque’: por causa de Caymmi, da filha dele, dos quadros de parede. A umas duas da manhã, fomos para o hotel e eu fiquei com aquilo na cabeça: ‘vou fazer uma música à la Caymmi, fazer de novo um Caymmi, Caymmi hoje!’ Peguei papel e violão e trabalhei a noite toda. Já era dia, quando eu terminei. De manhã, gravei”⁷⁴.

Por tudo isso “Domingo no Parque” é “marca registrada” do início do Tropicalismo. Ela é inovadora não só pela sua construção cinematográfica como também pela mescla de elementos regionais, rimas, sons, instrumentos elétricos e instrumentos de percussão. Porém, em pouco tempo, esta criatividade é cerceada.

Com o AI-5, Gil e Caetano são presos na véspera do natal de 1968, raspam suas cabeças e não esclarecem oficialmente os motivos que justificaram suas prisões. “*Na prisão Gil*

⁷⁴ RENNÓ, Carlos (Org.). Op. Cit., p. 63.

*passa por uma profunda transformação espiritual, o que o aproxima da filosofia oriental*⁷⁵”. A vida na prisão o fez perceber a dimensão do “ser livre”, no âmbito físico e mental. Exercitou Yoga e mudou seu hábito alimentar, tornando-se vegetariano, com o propósito de se poupar do sofrimento que lhe causava o espaço de cinco metros quadrados, onde viveu por dois meses. Compôs na prisão as músicas “Vitrine”, “Futurível” e “Cérebro Eletrônico”, o que permitiu mostrar sua nova opção de vida⁷⁶.

Cérebro Eletrônico⁷⁷

O cérebro eletrônico faz tudo
Faz quase tudo
Quase tudo
Mas ele é mudo

O cérebro eletrônico comanda
Manda e desmanda
Ele é quem manda
Mas ele não anda

Só eu posso pensar se Deus existe
Só eu
Só eu posso chorar quando estou triste
Só eu
Eu cá com meus botões de carne e osso
Hum, hum
Eu falo e ouço
Hum, hum
Eu penso, posso

Eu posso decidir se vivo ou morro
Porque
Porque sou vivo, vivo pra cachorro
E sei

⁷⁵ Ibidem, p. 06.

⁷⁶ Ibidem, p. 06.

⁷⁷ CÉREBRO Eletrônico. Música e Letra: Gilberto Gil. 1967.

Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
Em meu caminho inevitável para a morte

Porque sou vivo, ah, sou muito vivo
E sei
Que a morte é nosso impulso primitivo
E sei
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
com seus botões de ferro e seus olhos de vidro.

O próprio Gilberto Gil comenta sua obra:

Eu estava preso havia umas três semanas, quando o sargento Juarez me perguntou se eu não queria um violão. Eu disse 'quero'. E ele me trouxe um, com a permissão do comandante do quartel. O violão ficou comigo uns quinze dias. Ai, eu, que até então não tinha tido estímulo para compor (faltava a 'voz' da música, o instrumento), fiz 'Cérebro Eletrônico', 'Vitrines' e 'Futurível' - além de uma outra, também sob esse enfoque, ou delírio, científico-esotérico, que possivelmente ficou apenas no esboço e eu esqueci.

O fato de eu ter sido violentado na base da minha condição existencial - meu corpo - e me ver privado da liberdade da ação e do movimento, do domínio pleno de espaço-tempo, de vontade e de arbítrio, talvez tenha me levado a sonhar com substitutivos e a, inconscientemente, pensar nas extensões mentais e físicas do homem, as suas criações mecânicas; nos comandos releacionáveis que aumentam

sua mobilidade e capacidade de agir e criar. Porque essas são idéias que perpassam as três canções”⁷⁸.

A explicação que oferece para essa música está relacionada com a opressão psicológica que o autor sente frente à sua condição de preso-político. Em função de Gil não poder executar e usar a sua liberdade, começa através desta letra, a imaginar a capacidade e a potencialidade da força criadora humana e vai fazer ponte com o computador, a Era da Informática, e ao mesmo tempo no “*sentido de humanização e integração da tecnologia na nossa paisagem cultural de uma maneira leve, às vezes até ingênua, de estabelecer ligações entre o primitivo e o moderno*”⁷⁹

Gil permanece preso até a quarta-feira de cinzas de 1969, quando é libertado e levado para Salvador, ficando obrigado a apresentar-se diariamente a uma autoridade. Deparando-se com a dura realidade, abandona o Brasil junto com sua esposa Sandra e o amigo Caetano Veloso, cuja situação era a mesma de Gilberto Gil e se exilam em Londres. Antes de sua partida, Gil grava a música “Aquele Abraço”, tendo esta música alcançado um dos maiores sucessos de venda nacional registrado em sua carreira.

No exterior, recebe a notícia da premiação da música “Aquele Abraço” com o “Golfinho de Ouro” do MIS (Museu de Imagem e do Som), mas recusa-o. Vejamos primeiro a letra:

⁷⁸ RENNÓ, Carlos. Op. cit., p. 103.

⁷⁹ ERCÍLIA, Maria. “Site Serve como Aglutinador de Idéias sobre Cultura Brasileira”. In: *Folha de São Paulo*, 10/04/1997, p. 04 (Ilustrada).

Aquele Abraço⁸⁰

O Rio de Janeiro continua lindo,
O Rio de Janeiro continua sendo
O Rio de Janeiro, fevereiro e março.
Alô, alô Realengo, aquele abraço
Alô torcida do Flamengo, aquele abraço.

Chacrinha continua balanço a pança
E buzinando a moça e comandando a massa
E continua dando as ordens do terreiro
Alô, alô Seu Chacrinha, velho guerreiro
Alô, alô, Seu Chacrinha, velho palhaço
Alô, alô, Teresinha, aquele abraço.

Alô moça da favela, aquele abraço.
Todo mundo da Portela, aquele abraço
Todo mês de fevereiro, aquele passo
Alô Banda de Ipanema, aquele abraço
Meu caminho pelo mundo, eu mesmo traço
A Bahia já me deu, régua e compasso.
Quem sabe de mim sou eu, aquele abraço
Alô Rio de Janeiro, aquele abraço
Todo povo brasileiro, aquele abraço.

“Aquele Abraço” está relacionada diretamente com a experiência vivida por Gilberto Gil quando o país atravessava um regime ditatorial. Qualquer um poderia ser suspeito, caçado, preso. Gilberto Gil não escapou das “rédeas da ditadura”. Foi preso por aproximadamente dois meses e, mesmo quando foi posto em liberdade, deveria se apresentar diariamente as autoridades.

Fred Góes, ao analisar a canção, faz a seguinte observação:

⁸⁰ AQUELE Abraço. Música e Letra de Gilberto Gil, 1969.

“esta canção foi composta logo depois que Gil deixou a prisão do Realengo, no Rio, em 1969. Gil foi solto numa quarta-feira de cinzas e vendo o centro do Rio de Janeiro ainda decorado para o carnaval, compôs esta canção. Ele se vale da expressão popular ‘aquele abraço’ onde o pronome tem sentido superlativo, para celebrar sua liberdade. Além de Realengo, Gil destaca aspectos de diferentes naturezas que configuram para ele o universo carioca: torcida do Flamengo, Janeiro, Fevereiro e Março (verão); terreiro de umbanda, a irreverência e o humor contidos no ‘velho palhaço’, a escola de samba (Portela); a favela, a banda de Ipanema”⁸¹.

Gil nesta canção parece querer demonstrar que, apesar de ter ficado preso no Rio e devido ao momento político que o país atravessava, seu encantamento e admiração pela cidade permanecia como antes e demonstra a sua capacidade de “deixar prá lá” os maus tempos vividos no Rio por motivos que nunca foram oficialmente revelados⁸².

É importante ressaltar o comentário feito pelo próprio Gilberto Gil sobre “Aquele Abraço”:

“‘Aquele abraço Gil’. Era assim que os soldados me saudavam no quartel, com a expressão usada no programa do Lilico, humorista em voga na época, que tinha esse bordão. Ele até ficou aborrecido com a música; achou que devia ter direito à canção. Mas eu aprendi a saudação com os soldados. Eu não tinha televisão

⁸¹ GÓES, Fred. Op. cit, p. 37.

⁸² Ibidem, p. 37.

na prisão, evidentemente, mas eles assistiam ao programa, eu só vim a ver depois quando sai”⁸³.

A partir da fala de Gilberto Gil, podemos observar também que a expressão “aquele abraço” é direcionada ao povo brasileiro como uma despedida por seu exílio e o mais importante: é a maneira que encontrou para protestar contra o governo ditatorial, isento do ranço panfletário tão comuns às canções de protesto.

O não de Gil como resposta à premiação oferecida pelo MIS é um gesto de indignação pela ausência de liberdade no Brasil, denuncia a discriminação racial exercida pela sociedade brasileira e disseminada ainda mais pela ditadura militar.

Tentando justificar-se, escreve o artigo “Recusa + Aceito = Receita”, onde diz:

“Se ele, o Museu de Imagem e do Som, pensa que com ‘Aquele Abraço’ eu estava querendo pedir perdão pelo que eu fizera antes, se enganou. E que fique claro para os que cortaram a minha onda e a minha barba que ‘Aquele Abraço’, não significa que eu tenha me ‘regenerado’ que eu tenha me tornado ‘bom crioulo puxador de samba’, como eles querem que sejam todos os negros que realmente ‘sabem qual é o seu lugar’. Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum”⁸⁴.

⁸³ RENNÓ, Carlos (Org.). Op. cit., p. 110.

⁸⁴ Artigo publicado no *Pasquim* em 19/03/69. Citado em GÓES, Fred de. Op. cit., p. 6.

Em outro artigo, publicado na revista “Violão e Guitarra”, Gil faz comentários acerca da premiação:

“Mesmo longe eu posso compreender tudo. Mesmo na Inglaterra a embaixada brasileira me declara ‘persona non grata’ para as agências de notícias. Nenhum prêmio vai fazer desaparecer esta situação”⁸⁵.

Gil estende seu trabalho na Europa, fazendo shows e apresentando em teatros e televisões. Grava um disco na Philips inglesa. Em 1971 vai para os Estados Unidos e faz show em New York. Neste momento vive transformações em seu trabalho e está aberto à mudança na sua expressão artística. Ainda em Londres no ano de 1969, Gil assiste aos shows dos Beatles e os considera um fenômeno inovador na música mundial. As idéias que circulam (contracultura e o psicodelismo) fazem-no refletir sobre seu comportamento musical, e propõe modificações:

“O meu envolvimento pela música dos Beatles foi, principalmente, pelo exercício de liberdade nova que eles propuseram à música popular mundial - uma coisa flagrante. E mais: pelo sentido de descompromisso que impunham com respeito ao que já havia sido feito antes, inclusive na música clássica. Os Beatles quase que puseram em liquidação todos os valores sedimentados da cultura internacional anterior. Eles procuraram colocar tudo no mesmo nível: o

⁸⁵ Citado em GÓES, Fred. Op. cit, p. 06.

primitivismo dos ritmos latino-americanos ou africanos em relação ao desenvolvimento musical de um Beethoven por exemplo”⁸⁶.

No ano de 1972, Gil chega ao país, totalmente renovado, põe em prática as composições que fez no exílio, viaja pelo Brasil e grava o LP “Expresso 2222”, mostrando toda a sua inovação, proposta na crença da filosofia oriental e em sua interpretação das origens da música brasileira. Gil revoluciona a percussão, interpretação e composição à sua maneira, brilhantemente.

Em 1973, Gil faz show com Gal Costa em Cannes, 1ª Feira Internacional do Disco (MIDEM).

Já em 1974, lança dois Lps, um solo e outro com Caetano Veloso e Gal Costa, gravado no Festival de Verão de Salvador. Gil alcança popularidade através das músicas que interpreta.

Em 1975, Gil encontra-se com Jorge Benjor, gravando um álbum duplo. Acontece ainda neste ano o início da “fase Re”. Gil grava Refazenda.

Em 1976, o grupo baiano que se encontrou pela primeira vez em 1964, no palco com o show “Nós, Por Exemplo”, volta a se encontrar, desta vez no show “Doces Bárbaros”, com apresentação pelo país. Show que foi gravado ao vivo, feito em álbum duplo e também em filme. Neste momento Gil é preso em Florianópolis, junto com o baterista da banda por porte de maconha, interrompendo as apresentações dos shows. Saindo da prisão, Gil faz um breve tratamento em hospital psiquiátrico, voltando em seguida ao show “Doces Bárbaros”.

⁸⁶ GIL, Gilberto. Op. cit., p. 05, citando artigo do *Jornal da Tarde* de 17/01/72.

No ano de 1977, Gil viaja para a Nigéria para participar do Festival Internacional de Arte Negra. Grava o segundo disco, “Refazenda”, da “fase Re” e mostra seu mergulho na cultura afro e suas significações. Com a gravação de “Refavela” e o disco “Bicho” de Caetano Veloso, parte do público que acompanha o trabalho dos dois artistas, cobram-lhes participação política e os acusam de alienados por apresentarem uma nova proposta de trabalho. Ainda neste ano, Gil monta o show “Refestança” com Rita Lee, o que leva a gravação de um disco ao vivo.

Em 1978, Gil grava seu primeiro disco pela WEA, realizado pela participação no Festival de Montreux, e o fez em álbum duplo ao vivo. No mesmo ano grava o disco “Nightingale” em Los Angeles e o lança nos Estados Unidos. Este trabalho foi inédito no Brasil.

Em 1979, com um visual novo nas tranças que cobriam sua cabeça e todo seu colorido artístico, Gil entra no último trabalho da “Fase Re”, gravando o disco “Realce” e voltando a ser destaque nas paradas de sucesso.

Em 1980, depois de um breve descanso em Salvador, Gil se encontra com Jimmy Cliff, fazendo uma turnê pelo Brasil. É convidado para participar em gravações especiais dos discos de alguns amigos como Erasmo Carlos, Dominginhos, João Gilberto e Trio Elétrico de Dodô e Osmar. Compõe várias músicas ainda neste ano. Em dezembro do mesmo ano, grava o disco “Luar” que dedica a John Lennon, para ser lançado em 1981.

Em 1981, Gil novamente muda o visual, pintando na cabeça de um lado uma estrela e do outro uma lua. Divulga seu show “Luar” por todo o Brasil.

Em 1982, Gilberto Gil faz quarenta anos de idade e percebe a fase do amadurecimento chegando e dá o seguinte depoimento:

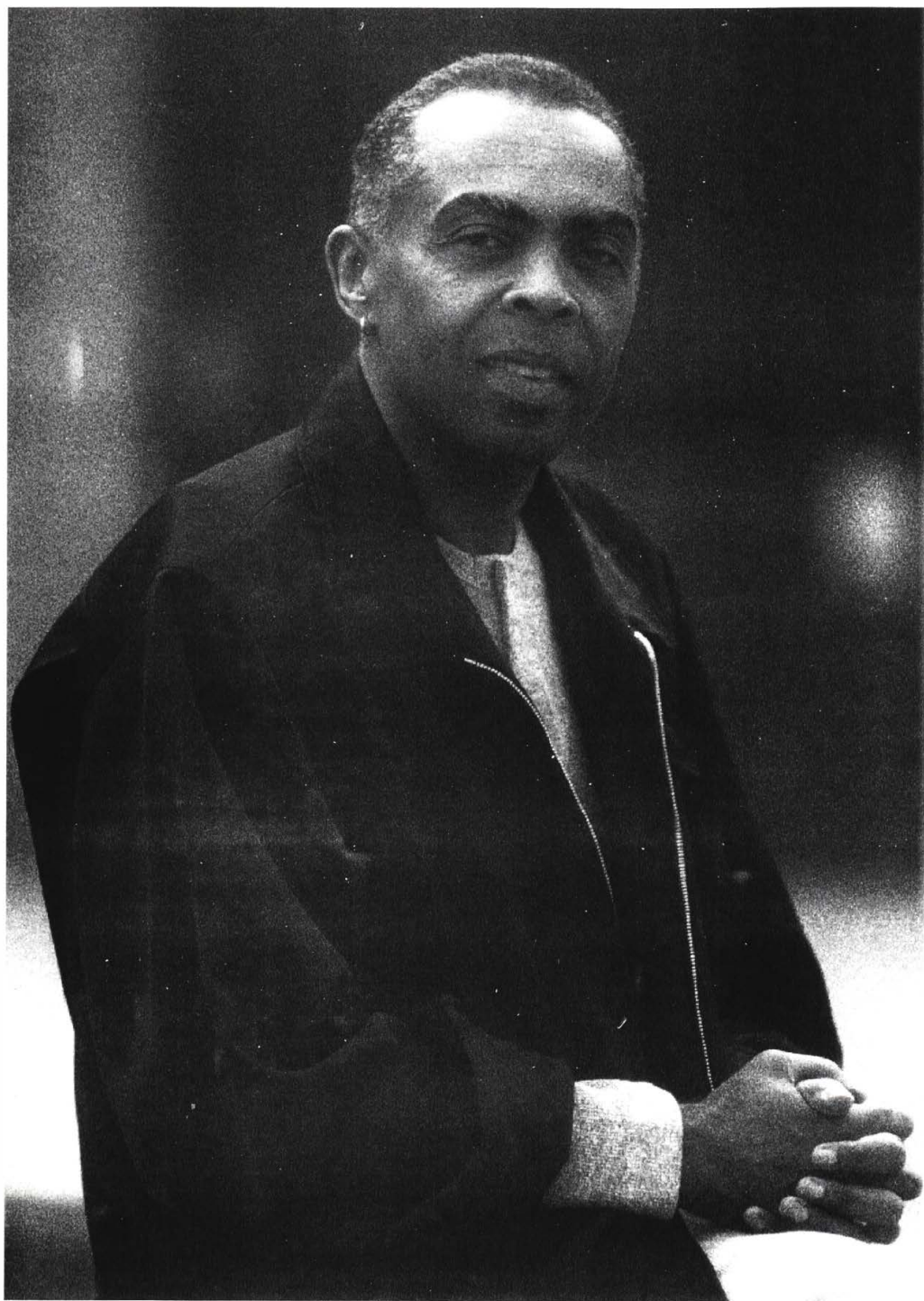
*“Engraçado que não só eu vou fazer quarenta anos, mas também Caetano, Ney Matogrosso, Chico Buarque. Agora é que nossas mangas estão ficando maduras e os passarinhos que são os jovens estão chegando para bicar nossas frutas. Somos as mangueiras frondosas nas quais o jovem andarilho confia, sabendo que temos o sabor excitante do fruto e o relaxamento extremamente gratificante da sombra. Somos o que chamam de velho infante, velho que fica criança de novo”*⁸⁷.

Enfim, foi possível observar, ao longo deste capítulo, que Gilberto Gil trabalha com temas diversificados extraídos do cotidiano vivido nas décadas de 60 e 70, por meio de uma inovação estética criativa. E que suas músicas também possuem grande influência das fontes culturais de sua infância e da Bossa Nova, além de suas experiências que o tornam um ser com grande bagagem cultural. Gil é instigante, intrigante e receptivo.

*“(...) Quero estar no turbilhão das ruas no olhar do furacão do meu tempo, mas também quero paz; viver o meu tempo histórico, mas trazer até ele a história do meu passado, os elementos formadores do meu cerne (...)”*⁸⁸.

⁸⁷ GÓES, Fred de. Op. cit., p. 08. Citando artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 10/08/81.

⁸⁸ RENNO, Carlos (Org.). Op. cit., p. 114.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os métodos pedagógicos tradicionais ainda adotados no ensino de História, no que diz respeito ao Ensino Fundamental e também ao Médio, não suprem as necessidades reais que o mundo contemporâneo exige. As necessidades e a realidade dos jovens estudantes na atualidade diferem em todos os aspectos das demais gerações. Os valores, costumes e as necessidades mudam de geração para geração.

Para reverter este quadro, que gera deterioração e “mal estar” na prática do ensino de História, cabe ao professor procurar alguma empatia que o aproxime substancialmente dos alunos para que o objetivo do professor de História seja concretizado, ou seja, que ele transmita o conhecimento histórico ao aluno, possibilitando-lhe o estudo crítico do processo histórico e este como instrumento para a reflexão e interpretação também do presente.

Partindo desta concepção, a música pode tornar-se um objeto interessante para o processo de aprendizagem, assimilação e também de reflexão devido à sua grande aceitação junto às várias camadas da população, em especial à juventude. Mas é preciso recorrer a metodologias apropriadas, como a escolha de músicas adequadas ao contexto histórico a ser estudado e aos objetivos desejados, sem deixar passar despercebido o gosto musical dos alunos e toda a infraestrutura para que o resultado final seja satisfatório.

Nesta monografia, procurei fazer um estudo sobre como a questão cultural, em especial a música nas décadas de 60 e 70, é abordada nos livros didáticos e qual o grau de importância que a este tema é conferido. Procurei também demonstrar a importância da música

popular brasileira na figura de Gilberto Gil e sua trajetória por maio da retomada da “linha evolutiva” que se iniciou com a Bossa Nova, na figura de João Gilberto.

Segundo a linha de pensamento de Benjamin,

“a forma orgânica que a sensibilidade humana assume o meio no qual ele se realiza - não depende apenas da natureza, mas também da História”⁸⁹.

Acredito que a contribuição de Gilberto Gil é fundamental para melhor compreender o período das décadas de 60 e 70, já que suas músicas, letras e melodias, consciente ou inconscientemente, estabelecem um diálogo com o mundo à sua volta e com os acontecimentos históricos. Por meio de análises, rastreamentos, investigações de sinais e vestígios e nas entrelinhas é possível ter um referencial da mentalidade, dos desejos e dos anseios de determinados segmentos da sociedade.

O movimento tropicalista, na sua parte musical, no qual Gilberto Gil estava inserido, teve um “tempo de vida curto”. Mas deixou sua marca na História, influenciando esteticamente e redimensionando o universo político-cultural brasileiro neste período. Influência que permeia o nível cultural e faz dele referência para aqueles que buscam novas linguagens musicais até nos dias de hoje.

Os “atores” deste movimento, em especial Gilberto Gil, possuíam, ao meu ver, um projeto comprometido com a liberdade de expressão artística em seus vários segmentos,

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutividade Técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 214.

rompendo com os padrões tradicionais estabelecidos. Foi um período de criação, de efervescência cultural. Criações estas muitas das vezes não compreendidas.

No momento político repressor, do qual o Tropicalismo emergiu, houve cobranças, por parte de outros segmentos da sociedade, de uma postura política mais atuante, que fizesse uso de “palavras de ordem”, como as chamadas “músicas de protesto”. Mas as músicas de Gilberto Gil e Caetano Veloso e seus seguidores, faziam política. Porém, utilizando-se de outros recursos até então pouco ou nada explorados e com certo grau de radicalidade e deboche, demonstrando que existiam outras formas, outras armas, outras linguagens, para se fazer política, rompendo com os padrões estéticos tradicionais, por um lado, e descomprometendo-se com o realismo, por outro, o que acarretou críticas contundentes, a ponto de terem sido chamados de alienados. Por um lado, o Estado Autoritário vigente encontrava no Tropicalismo, por mais que negassem, uma ameaça ao poder, em virtude da inovação que trazia. Em determinados setores sociais houve uma certa repulsa e “estranhamento” em relação à nova linguagem e por parte dos movimentos mobilizadores, que estavam contra o regime autoritário, um desapontamento por não verem correspondidas suas expectativas.

O ciclo tropicalista fechou-se. Cassações, represálias, exílios, prisões foram algumas das armas utilizadas para reprimir a elite intelectual e artística. Quando o ciclo do movimento tropicalista se fechou, o mito se estabeleceu. Com a abertura política em finais dos anos 70, os “ventos sopram em outras direções”; os anseios, as lutas, as necessidades tomaram outros rumos e os seus precursores também. Mas a música tropicalista deixou suas marcas no tempo, seu registro. É um documento histórico vivo para ser ouvido, sentido, lido e sobretudo analisado, por onde nós e nossos alunos podemos caminhar e redescobrir as idéias preconizadas

por Gilberto Gil, onde sons de pássaros, guitarras elétricas, palavras, expressões, dissonâncias e justaposições são meios para que sua mensagem seja transmitida. É uma das “várias portas” a serem abertas para tentarmos entender um pouco mais o que ocorria nas cabeças, nas ruas e nos becos dos anos 60 e 70.

Por fim, cabe ressaltar que adotar novas metodologias, como a que está sendo proposta, em sala de aula, implica em mudar muita das vezes toda uma estrutura já estabelecida, ditada pelos que possuem as “rédeas do poder” na educação e manipulam o conhecimento em benefício próprio, por meio de uma conscientização que deve partir de quem está mais próximo da realidade das salas de aula: o professor.

É de fundamental importância que pesquisas como a que propomos sejam difundidas além do âmbito da universidade, por divulgações, congressos, oficinas práticas bem elaboradas e criativas, de forma a criarem interesse e condições apropriadas para que professores em exercício e outros segmentos da sociedade ligados à educação possam ter acesso às produções e pesquisas relacionadas ao ensino de História, para poderem fazer reflexões das práticas pedagógicas adotadas e das novas propostas em questão.

Esta seria uma das formas encontradas para que este conhecimento não fique restrito apenas à comunidade universitária ou mesmo às prateleiras das bibliotecas e laboratórios de pesquisa em História, à espera de alguém que resolva, num dia qualquer, por curiosidade, manuseá-las e perceber a importante contribuição da pesquisa para o aprimoramento deste universo que é o ensino de História, tornando-o mais instigante, valorizado e respeitado a cada dia vivido junto aos nossos alunos.



SUGESTÃO DE ATIVIDADES

No sentido de colaborar com meus colegas professores que tenham interesse em utilizar músicas como prática didática nas aulas de História, busquei em leituras complementares⁹⁰, estabelecer um roteiro para o objetivo proposto que é a adaptação desta metodologia mais freqüentemente ao livro didático e às práticas em sala de aula, que devido à abrangência e perspectivas não é, e não tem, o único e irreversível. É apenas a título de sugestão.

Sugestão:

- Após o estudo do período em questão, escolher a letra que ajudará a reforçar a temática que se deseja dar maior ênfase, para apreensão do conhecimento histórico;
- Distribuir a letra da música;
- Abordar e determinar a categoria do texto que é a música como fonte documental na análise de momentos históricos, colocando em evidência que é um documento histórico mas não toda a História;
- Fazer a leitura junto com os alunos da letra da música;
- Pedir que sublinhem palavras e expressões que não conhecem (fazer uso do dicionário);

⁹⁰ Dea Ribeiro Fenelon (*50 Textos em História do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1974), Silma do Carmo Nunes (*Concepções de Mundo no Ensino de História*. Campinas: Papirus, 1997) e Adalberto Paranhos (Novas Bossas e Velhos Argumentos (Tradição e contemporaneidade na MPB). In: *História e Perspectiva*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia., nº 3, julho/dezembro de 1990).

- Colocar a música para ser ouvida;
- Colocar novamente a música para ser cantada, para que possa ser percebida sua mensagem;
- Falar sobre a vida do autor situando-o no período referido;
- Fazer junto aos alunos uma análise oral de cada estrofe;
- Pedir que reflitam sobre a música e coloquem no papel as idéias principais partindo do princípio de se fazer a leitura nas “entrelinhas”.
- Provocar um debate em sala de aula fazendo questionamentos, explorando dúvidas e posições dos alunos e do professor;
- Tirar conclusões junto aos alunos da experiência desta fonte documental que é a música e compará-las ou conduzi-las com outras fontes e documentos.

BIBLIOGRAFIA

Teórica e Metodologia em História:

- ALMEIDA, Cláudio A. *Cultura e Sociedade no Brasil: 1940-1968*. São Paulo: Atual, 1996.
- BURKE, Peter. "Abertura: A Nova História, seu passado e seu futuro". In: *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Edunesp, 1992, pp. 7-37.
- CERTEAU, Michel de. "Culturas Populares". In: _____. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. Pp. 75-90.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. "O Discurso Competente e Outras Falas". In: _____. *O Discurso Competente*. 3ª ed. São Paulo: Moderna, 1980. Pp. 03-13.
- _____. *Conformismo e Resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FENELON, Déa Ribeiro. *50 Textos em História do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1974.
- FRANCO, Alécia Pádua (Coord.). *Álbum Musical para o Ensino de História e Geografia no 1º Grau*. Uberlândia: Gráfica da UFU, 1995.
- GINZBURG, Carlo. "Sinais - Raízes de um paradigma indiciário". In: _____. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. Pp. 143-179.
- MACHADO, Maria Clara. "Cultura Popular: em busca de um referencial conceitual". In: *Cadernos de História*. Uberlândia: UFU, vol. 5, nº 5, janeiro / dezembro de 1994.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- STONE, Lawrence. "O Resurgimento da Narrativa. Reflexões sobre uma nova velha História". In: *Revista de História*. Campinas: UNICAMP, 1991. Pp. 13-7.

Livros Didáticos:

Ensino Fundamental:

- CARMO, Sônia Irene do & COUTO, Eliane. *História do Brasil - 1º grau*. São Paulo: Atual, 1989. Vol. 2.
- FARIA, Ricardo de Moura e MARQUES, Adhemar Martins. *Nova História: História do Brasil - 6ª série*. Belo Horizonte: Lê, 1984.
- HISTÓRIA: 1ª Fase - Telecurso 1º Grau. 6ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- JÚNIOR, Alfredo Boulos. *História do Brasil: Império e República - 1º grau*. Ed. renovada. São Paulo: FTD, 1997. Vol. 2.

- MARQUES, Adhemar; BERUTTI, Flávio & FARIA, Ricardo. *História: Os Caminhos do Homem - 8ª série*. Belo Horizonte: Lê, 1991.
- SARONI, Fernando. *Registrando a História - Brasil: Império e República - 1º grau*. São Paulo: FTD, 1997. Vol. 2.

Ensino Médio:

- DOMINGUES, Joelza Ester & FIUSA, Layla Paranhos Leite. *História: O Brasil em Foco - 2º grau*. São Paulo: FTD, 1996.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- KOSHIBA, Luiz & PEREIRA, Denise Manze Frayze. *História do Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Atual, 1987.
- LINHARES, Maria Gilda (Org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- NADAI, Elza & NEVES, Joana. *História do Brasil - Da Colônia à República*. 13ª ed. São Paulo: Saraiva, 1990.
- PEDRO, Antônio. *História da Civilização Ocidental: Geral e Brasil - 2º grau*. São Paulo: FTD, 1997.
- SILVA, Francisco de Assis & BASTOS, Pedro Ivo de Assis. *História do Brasil: Colônia, Império e República*. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1988.

Referências Pedagógicas:

- DAVIES, Nicholas. "As Camadas Populares nos Livros de História do Brasil". Trabalho apresentado no seminário "Perspectivas do Ensino de História", FEUSP, 1988. Mimeo.
- _____. "O Livro Didático de História: Ideologias Dominante ou Ideologias Contraditórias?" In: *Cadernos de História*. Uberlândia: Edufu, vol. 5, nº 5, janeiro/dezembro de 1994, pp. 27-40.
- FRANCO, Maria Laura P. B. *O Livro Didático e História no Brasil: A visão fabricada*. São Paulo: Global, 1982.
- JOSÉ, Elizabete de Assunção & COELHO, Maria Tereza. *Problemas da Aprendizagem*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- NUNES, Silma do Carmo. *Concepções de Mundo no Ensino de História*. Campinas: Papirus, 1997.
- VERÍSSIMO, Mara Ribeiro Alves Marques. "Ensino em Revista". In: *A Socialização da Produção do Conhecimento Histórico: Limites e possibilidades*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Vol. 2, nº 01, janeiro/dezembro de 1993.

Música

- ALMANAQUE Abril 1997. São Paulo: Abril, 1996.
- ALMEIDA, Cláudio. *Cultura e Sociedade no Brasil. 1940-1968*. São Paulo: Atual, 1996.
- ALVES, Henrique L. *Sua Excelência o Samba*. São Paulo: Palma, 1968.
- ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989. Vol. 1 e2.
- BELLIST, Lucien & MARSON, Lucien. *Jazz*. Campinas: Papirus, 1989.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GÓES, Fred. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1982.
- JACOBS, Arthur. *Dicionário de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: Poesia Política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PARANHOS, Adalberto. “Novas Bossas e Velhos Argumentos (Tradição e contemporaneidade na MPB). In: *História e Perspectiva*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, n° 3, julho/dezembro de 1990.
- PINTO, Cristina Ferreira. *A Viagem do Herói no Romance de Antônio Callado*. Brasília: Thesaurus, 1985.
- RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil: Todas as Letras*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, Teatro e Cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

Décadas de 60 e 70

- FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira - O Brasil Republicano: Economia e Cultura 1930-1964*. Rio de Janeiro: Difel, 1984. Vol. III.
- NOSSO Século 1960/1980. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SCHARWRZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo - 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Artigos de Jornais e Revistas:

- A BOSSA é Nova, mas Leva quem Paga Mais. *Veja*, nº16, 25/12/68.
- ERCÍLIA, Maria. “Site Serve como Aglutinador de Idéias sobre Cultura Brasileira”. *Folha de São Paulo*, 10/04/97, p. 04. (Ilustrada).
- MASCARO, Cristiano. “A Festa Acabou”. *Veja*, nº14, 11/12/68, pp. 59-63.

- _____. "Eles Dizem Não mas Todo Mundo Aplauze". *Veja*, nº12, 27/11/68, pp. 64-8.
- _____. "Existe Algo de Concreto nos Baianos". *Veja*, nº10, 13/11/68, pp. 54-5.
- _____. "Um Festival Ligado na Tomada". *Veja*, nº11, 20/11/68, pp. 55-6.
- O BRASIL Vai a Cannes Vender Música. *Veja*, nº19, 15/01/69.
- OS BAIANOS Melancólicos. *Veja*, nº42, 11/07/69.
- OS BAIANOS que Vão da Bahia Para o Mundo. *Veja*, nº47, 30/07/69.
- REVISTA Brasileira de Música. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, vol. III, 1983.

DISCOGRAFIA DE GILBERTO GIL⁹¹

- Roda/Procissão*. CS, Phonogram, 1965.
Ensaio Geral. CS, Phonogram, 1966.
Louvação. LP, Phonogram, 1967.
Domingo no Parque. CS, Phonogram, 1968.
Tropicália ou Panis et Circensis. (Com outros). LP, Phonogram, 1968.
Batmacumba. CD, Phonogram, 1968.
Barragrande. CS, Phonogram, 1968.
Aquele Abraço. CS, Phonogram, 1969.
Gilberto Gil. LP, Phonogram, 1969.
Gilberto Gil. LP, Phonogram/Londres, 1971.
Barra 69. (Com Caetano Veloso). LP, Phonogram, 1972.
Expresso 2222. LP, Phonogram, 1972.
Só Quero um Xodó / Meio de Campo. CS, Phonogram, 1973.
Maracatu Atômico / Preciso Aprender a Só Ser. CS, Phonogram, 1973.
Phono 73. (Com outros). LP, Phonogram, 1974.
Está na Cara, Esta na Cura. CS, Phonogram, 1974.
Gilberto Gil ao Vivo. LP, Phonogram, 1974.
Ogum Xangô. (Com Jorge Ben). LP, Phonogram, 1975. (Álbum Duplo).
Gil & Jorge. (Com Jorge Ben). LP, Phonogram, 1975.
Refazenda. LP, Phonogram, 1975.
A Arte de Gilberto Gil. LP, Phonogram, 1975. (Álbum Duplo).
Refazenda. CD, Phonogram, 1975.
Ninguém Segura Este País. CS, Phonogram, 1975.
Doces Bárbaros. (Com outros). LP, Phonogram, 1976. (Álbum Duplo).
Doces Bárbaros. (Com outros), CD, Phonogram, 1977.
Refavela. LP, Phonogram, 1977.
Sítio do Pica-Pau Amarelo. CS, Phonogram, 1977.
Cada Macaco no Seu Galho. CS, Phonogram, 1977.
Antologia do Samba de Breque. (Com Geraldo Matias). LP, Phonogram, 1978.
Gilberto Gil Ao Vivo - Festival de Montreux. LP, WEA, 1978.
Chororô. CS, WEA, 1978.
Nightingale. LP, WEA, Los Angeles, 1978. (Não editado no Brasil).
Não Chore Mais / Macapá. CS, WEA, 1979.
Realce. LP, WEA, 1979.
Gilberto Passos Gil Moreira - O Cordão da Liberdade. Polygram, 1981. (Coletânea de 4 LP's).
Luar. LP, WEA, 1981.

⁹¹ Retirado de: GÖES, Fred (org.). *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, p. 15.

CS: Compacto Simples / CD: Compacto Duplo / LP: Long Play.

