

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

RAFAELA CAPELOSSA NACKED

**Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia
nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)**

São Paulo
2015

RAFAELA CAPELOSSA NACKED

**Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia
nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo.

São Paulo
2015

FOLHA DE APROVAÇÃO

Rafaela Capelossa Nacked

Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia
nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como
exigência parcial para obtenção do título de Mestre
em História .

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho a minha mãe, que me ensinou a falar com Deus, a apagar a luz, a ficar a sós, a encontrar a paz.

Dedico este trabalho a meu pai, que tantas estrelas cadentes fez se “jogar” só pra ver a flor do meu sorriso se abrir.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço novamente a meus pais, aos quais este trabalho é dedicado. Aos meus sobrinhos Vicky e Alex, à minha irmã Úrsula e a meu cunhado que acompanharam parte desse processo enquanto eu escrevia o projeto lá no frio do Canadá, no conforto amoroso de sua casa em Toronto, e que no finalzinho do mestrado me presentearam com a sua vinda ao Brasil, compreendendo sempre meus momentos de escrita – mesmo quando estavam todos na praia! Especialmente ao amor de meus sobrinhos, essa força renovadora e balsâmica, que me inspira a cantar, crescer, viver, brincar, escrever, criar e prosperar – vocês são o poder da continuação e só posso agradecer. Agradeço à minha avó e a todo o amor incondicional e generosidade altruísta que com ela aprendi. Agradeço ao Diego por completar amorosamente este elo ao meu lado, por ser meu porto-seguro. Minha família: vocês são toda a razão, força e a inspiração que move cada uma das minhas lutas cotidianas.

Agradeço à CAPES, que concedeu apoio a esta pesquisa. Faço aqui um agradecimento especial ao meu orientador Amailton Magno Azevedo pela amizade e crítica durante a feitura desta dissertação.

Agradeço a Gilberto Gil pela inspiração e por ter tão gentilmente cedido a entrevista presente neste trabalho.

Agradeço ao amigo e compositor Carlos Rennó por ter partilhado comigo seus amplos saberes sobre o artista e outros mais com tanta disposição e generosidade.

Agradeço a todos os professores do Departamento de Pós-Graduação em História da PUC-SP, especialmente aqueles com os quais tive aulas. Entre eles foram fundamentais para o andamento desta pesquisa: Amailton Magno Azevedo, Maria Antonieta Antonacci e Maria Izilda Mattos. A eles demonstro minha gratidão pelo apoio, pelos ensinamentos e palavras de encorajamento e imensa generosidade com a qual compartilharam seus conhecimentos comigo.

Agradeço às professoras da banca de qualificação: Maria Antonieta Antonacci e Goli Guerreiro pelas valiosas contribuições a este trabalho.

Agradeço também aos colegas de curso, especialmente os que ingressaram comigo em 2013. Eu não poderia ter tido melhores amigos, parceiros, companheiros para caminhar por este percurso muitas vezes árduo do mestrado. Faço uma menção especialmente e carinhosa aos amigos: Alexandre Teixeira, Renata Pires, Amanda Alexandre, Cleyton Costa, Aline Amaral, Renata Alucci, Bruno Carmo, Verônica Fallabrino, Sheila Gomes, Rafael Gonzaga, Iberê Moreno, Mahfouz Ag Adnane e Hadi Savadogo.

Agradeço com amor a Ritinha Cássia, Ana Luiza Raatz, Flávia Biazetto, Kátia Souza, Marília Alves, Fernando Abreu, Gustavo Dalla Nora e Patrícia Ribeiro. Amigos queridos que não deixaram a minha fé “faiar”, mesmo nos momentos mais difíceis. Em

especial, menciono o lindo casal Luciana Barbosa e Tom Corrêa pelo afeto, acolhimento, compreensão e amor que a mim dedicaram quando mais precisava.

A Jonas e Mazé Moraes agradeço pelo acolhimento em Teresina, pela generosidade e hospitalidade pela qual abriram as portas de sua casa para que eu pudesse participar de eventos acadêmicos tão longe de casa.

A Eleide Coutinho e Cremilda dos Santos, obrigada pelos cuidados indispensáveis e pelo carinho de sempre.

Obrigada Luciana Lima, que amorosa e pacientemente me ensinou a transformar as velhas formas do viver, por ser minha parceira nessa minha refazenda pela vida.

Obrigada Mário Colombo, por me ensinar novamente a respirar. Por me ensinar a nadar pelo mar da revolução e, finalmente, encontrar a paz. Obrigada água, por cuidar da minha alma, por me permitir nadar em teu eterno ventre.

Agradeço à Nara pela amorosa e fiel companhia nas manhãs, tardes, noites e madrugadas lendo e escrevendo, que constituíram este mestrado. Agradeço ao Teodoro, que chegou de surpresa em nossa casa, lembrando que sempre há espaço para a generosidade nas práticas cotidianas, ainda que – ou principalmente – em momentos austeros e difíceis.

Obrigada Diego, meu amor, por cuidar da rosa do jardim, por fazê-la crescer, por deixar o sol bater, por cultivar. Pelas safras de sonhos, pelos quilos e quilos de amor que lavramos e que ainda vamos lavar pela vida que aflora...

RESUMO

NACKED, Rafaela Capelossa. **Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)**. 137 p. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho de investigação tem como objetivo desvelar a poética da negritude e do antirracismo presente nas letras das músicas de Gilberto Gil gravadas entre 1972 e 1985. O foco da pesquisa explora a dimensão política das canções de Gil, seu papel como militância artística e política junto ao Movimento Negro, os blocos afro-carnavalescos de Salvador, o Filhos de Gandhi e o candomblé, articulando obra e subjetividade do artista, bem como as políticas raciais da identidade que estavam em jogo neste momento histórico efervescente em todo o Atlântico Negro. Sua finalidade é contribuir para os estudos culturais e das representações, subsidiando estudos e ações pautadas no papel da música na subjetividade e na emancipação de populações historicamente racializadas.

Palavras-chave: Gilberto Gil – música – negritude – antirracismo – diáspora negra

ABSTRACT

NACKED, Rafaela Capelossa. **Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)**. 137 p. Dissertation (Master in History), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

This research aims to investigate the poetics of blackness and this anti-racism in the lyrics of Gilberto Gil songs recorded between 1972 and 1985. The focus of this research explores the political dimension of Gil songs, his role as political and artistic militancy at Movimento Negro Unificado, the Blocos afro-carnavalescos from Salvador, afoxé Filhos de Gandhi and Candomblé, articulating artistic subjectivity, artistic work as well as the racial identity politics that were at stake in this effervescent historic moment throughout the Black Atlantic. Its purpose is to contribute to cultural studies and representations, supporting studies and actions based on the role of music in subjectivity and emancipation historically racialized populations.

Keywords: Gilberto Gil – music – blackness – anti-racism – black diaspora

SUMÁRIO

1. Introdução	09
1.1 Tratamento das fontes: músicas	15
1.2 Entrevistas	17
1.3 Capitulação	19
Capítulo 1	
2 <i>Eu vim da Bahia</i>	22
2.1 Régua e compasso	24
2.2 Cidade do Salvador	29
2.3 Entre a beca e o violão	34
2.4 A explosão tropicalista e o exílio	36
Capítulo 2	
3 <i>Bahiafricanas: entre tambores e orixás</i>	46
3.1 Foi conta pra todo canto	48
3.2 Afoxé filhos de Gandhy	63
3.3 Um banda um banda um...ê,ê!	73
Capítulo 3	
4 <i>Negritude, antirracismo e controvérsia</i>	81
4.1 2º FESTAC – Festival Mundial de Arte e Cultura Negra	81
4.2 Refavela	86
4.2.1 A recepção de <i>Refavela</i> : crítica e público	89
4.2.2 “Refavela” – a faixa título	92
4.3 Lutando por uma política cultural da diferença	100
4.3.1 Análise das músicas “Que bloco é esse” e “Sarará Miolo”	105
4.3.2 Análise da música “A mão da limpeza”	113
4.3.3 Análise da música “Oração pela libertação da África do Sul”	119
5. Conclusão	123
6. Bibliografia	127

1. Introdução

Gilberto Gil foi um artista muito presente em minha vida desde a infância, pois suas músicas, assim como as de Caetano Veloso, Chico Buarque, Maria Bethania, Gal Costa, entre tantos outros, faziam parte da escuta sonora dos meus pais cotidianamente. As músicas deste artista especialmente fazem parte da uma memória afetiva muito significativa desde então, atravessando a minha adolescência e vida adulta.

Minha trajetória de estudos sobre a dimensão sônica da diáspora negra¹ se iniciou na Graduação em História, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tive então o prazer de realizar a Iniciação Científica “Identidades negras em diáspora: Narrativas da negritude através de músicas dos anos 1960 e 1970”, com a orientação da Profa. Dra. Maria Antonieta Antonacci e a co-orientação do Prof. Dr. Amailton Azevedo e apoio bolsa PIBIC-Cnpq. Esta pesquisa possibilitou um reencontro com a obra de Gilberto Gil, com a qual produzi minhas primeiras reflexões por meio de um viés acadêmico-científico e, a partir delas, decidi adotá-lo como objeto de estudo no presente trabalho de investigação.

Entendo que no fazer das ciências sociais seja fundamental posicionar-se enquanto sujeito produtor do conhecimento, explicitando o lugar social de sua fala. Assim, eu, como pesquisadora negra paulistana, me preocupo com a questão do racismo do ponto de vista da experiência vivida, mas sobretudo por me solidarizar com as pessoas que o enfrentam cotidianamente. Estas experiências pessoais e coletivas mobilizaram afetos e reflexões, de modo que a escolha de temática deste trabalho vem ao encontro do meu engajamento na luta antirracista.

Muito embora a falsidade biológica da categoria raça e, portanto, das teorias racistas, já tenha sido atestada, esta se afirma então como uma categoria que deve ser compreendida como construção local, histórica e cultural, pertencente às representações sociais que, por

¹ O termo diáspora negra refere-se a um dos maiores deslocamentos migratórios da história da humanidade. Calcula-se que entre 15 a 20 milhões de negros tenham sido escravizados e levados forçosamente às Américas entre os séculos XVI e meados do XIX. Refere-se também às estruturas transnacionais criadas na modernidade que deram origem a um sistema de comunicações global marcado por fluxos culturais entre esses sujeitos. Irremediavelmente híbridas, estas culturas são fruto de elaborações culturais e político-sociais que se deram a partir do momento do exílio da terra natal, da privação da liberdade e das condições de vida dos negros na diáspora. No mundo Atlântico, as vivências artísticas dos escravos e de seus descendentes formam, ainda hoje, um corpo de produções culturais que evidencia os traços de solidariedade para com a situação dos negros em todo o mundo. A música atua como registro das narrativas de drama e prazer vividas nos sertões e litorais da diáspora, num historicismo e memorialismo popular que os conecta às suas tradições estéticas, culturais e religiosas, constituindo um corpo de tradições não-tradicionais, elaboradas nas favelas-plantations do Novo Mundo, reinventando legados semióticos africanos.

meio das fantasias, mitos e ideologias, exercem poderosa influência no mundo real, produzindo hierarquias sociais e identidades coletivas. Trata-se de uma categoria historicamente construída que, infelizmente, ainda opera perversamente na realidade social brasileira como mecanismo de manutenção de privilégios e hierarquias sociais, de violência e exclusão reais e simbólicas por intermédio do racismo:

O racismo corresponde à suposição de uma hierarquia qualitativa entre os seres humanos, os quais são classificados em diferentes grupos imaginários a partir de marcas corporais arbitrariamente selecionadas. Essa hierarquização apresenta tanto consequências socioeconômicas quanto político-culturais. As primeiras dizem respeito ao surgimento de uma estrutura de oportunidades desigual, de tal sorte que aqueles a quem se atribui posição inferior na hierarquia social imaginada são sistematicamente desfavorecidos na competição social, cabendo-lhes os piores postos de trabalho, salários proporcionalmente menores, dificuldades de acesso ao sistema de formação escolar, profissional, etc. A dimensão cultural do racismo se expressa no cotidiano, através de formas de comportamento (escolhas matrimoniais, tratamento pessoal discricionário), rituais (insulto racista, humilhações), assim como através da marginalização social e espacial.²

Embora esteja atenta ao debate acadêmico sobre o uso da palavra raça, nesta dissertação utilizarei essa categoria sob o conceito de raça social pois, enquanto pesquisadora concordo com Munanga quando diz que “(...) política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis”³. A raça, conquanto não tenha validade biológica, atua como marcador social da diferença que, em intersecção com categorias como gênero e classe, se relacionam e se retroalimentam ao construir hierarquias sociais e regularem as práticas discriminatórias.

Os regimes de representação racializados (HALL, 2001) não se encerraram nas representações do negro no passado escravista, mas penetraram na linguagem do dia a dia, na cultura popular, na música, na televisão, nos filmes e nos meios de comunicação em geral. A divulgação destas representações implica não só no inculcamento de um sentimento de inferioridade no sujeito negro, como produz outra perversa consequência: a ideia da superioridade branca e a naturalização dos privilégios da branquitude⁴. Assim, considero as

² COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 11.

³ MUNANGA, Kabengele. **Negritude** – usos e sentidos. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012, p. 15.

⁴ A branquitude é uma construção ideológica que varia historicamente, dependendo do local e da sociedade em que o sujeito está inserido. Esta construção, muito presente no Brasil, se baseia na falsa ideia da superioridade dos brancos em relação aos não brancos, supervalorizando o grupo branco diante dos demais. Assim, em sociedades em que este tipo de racismo se faz presente, os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios reais e simbólicos em relação aos demais. No entanto, nem todos os sujeitos identificados como

pesquisas em torno das relações raciais no Brasil, dos negros e de suas formas de luta antirracista primordiais para a construção de uma sociedade mais democrática.

No decorrer da pesquisa deparei-me com uma quantidade enorme de fontes sobre o artista, mas, infelizmente, com uma produção historiográfica pobre e incompatível com a importância do protagonismo de Gilberto Gil no recorte temporal e na temática estudados. Aqui faço uma ressalva aos trabalhos escritos de Guerreiro (2000) e Risério (1981, 1985) sobre o Carnaval de Salvador e, sobretudo, o de Lopes (2012), embora nenhuma das obras tenha sido escrita por profissionais do campo da História. Desse modo, a pesquisa possui certo ineditismo no campo da historiografia pois, ao contrário dos demais historiadores que se detiveram no período tropicalista da carreira de Gil, privilegio sua poética negra pós-tropicalista.

Na feitura desta pesquisa, defrontei-me diversas vezes com o desafio de ter como objeto de estudo um artista com uma obra e biografia tão plurais e vivazes. Assim, foi preciso estabelecer um recorte temporal preciso, bem como priorizar alguns aspectos de sua carreira em detrimento de outros, visando cumprir o escopo de tratar da questão da negritude na carreira do artista. Deste modo, o recorte temporal de minha pesquisa “Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)” vai de janeiro de 1972, data do retorno de Gil e Caetano Veloso do exílio em Londres, até o final de 1985. Justifico a escolha do ano de 1972 por ser o momento em que o próprio artista identifica o início de seu interesse pelas questões da negritude e, naturalmente, há maior profusão de fontes sobre o tema. A partir de 1987, Gil ingressa formalmente na política, questão que não pretendo abordar, uma vez que um dos objetivos de meu trabalho é analisar o papel do artista nas políticas culturais e na militância artística negra sem um cargo público. Por conseguinte, foram selecionados os discos referentes ao período escolhido, sendo estes: *Gilberto Gil* (1971), *Barra 69: Caetano e Gil ao vivo na Bahia* (1972), *Expresso 2222* (1972), *Gilberto Gil ao vivo* (1974), *Gil e Jorge – Ogum Xangô* (1975), *Refazenda* (1975), *Gilberto Gil ao vivo* (1978), *Refestança* (1978), *Nightingale* (1979), *Realce* (1979), *Luar: a gente precisa ver o luar*

brancos, embora se beneficiem inevitavelmente dos privilégios da branquitude, compactuam com o racismo. Cardoso (2008) faz indispensável distinção entre os sujeitos identificados como brancos que desaprovam o racismo, que denomina de “branquitude crítica” e os que aprovam a ideia de superioridade racial branca, a que denomina “branquitude acrítica”. Ainda sim, o sujeito branco crítico ou acrítico, desde seu nascimento, se beneficia dos privilégios da branquitude a despeito de suas convicções pessoais.

(1981), *Um banda um* (1982), *Extra* (1983) e *Dia dorim Noite Neon* (1985)⁵ e, dentro deles, selecionadas as canções pertinentes à temática da dissertação.

Caracterizam as canções de Gilberto Gil no período um profundo mergulho nas vivências afro-mestiças: a descoberta do candomblé pelo artista, sua reaproximação com o carnaval e sua filiação ao Filhos de Gandhi, o contato com os poetas sertanejos que o encantavam na infância. Enfim, é sobre o solo fértil das culturas da diáspora negra, sob o qual o artista irá compor, cantar, dançar, vestir-se, pentear-se, protestar construir e transmitir saberes. A obra do artista no período estudado traz à tona a dimensão sônica da diáspora sobrevivente de epistemicídios vários, por meio da escolha dos instrumentos bem como das temáticas, trabalhando com memórias percussivas, orais e performáticas de longuíssima duração e, ao mesmo tempo, com a contemporaneidade. Sua postura corporal, artística e política reatualizam antigas representações do negro perpetuadas pelo racismo e pela persistência de estereótipos arraigados.

Na poética de Gil, o negro se inclui num cenário de prestígio simbólico por inermédio da celebração da antiguidade e riqueza do repertório africano e afro-brasileiro, ressignificando pela arte a presença do negro na história social brasileira – sem abrir mão da denúncia do passado escravista e do racismo contemporâneo às canções. É sob este repertório que Gil irá compor sua poética negra, tendo sobretudo como referência a cultura afro-mestiça baiana como “régua e compasso” em sua obra.

Gilberto Gil foi um dos agitadores culturais, artistas e intelectuais de maior destaque durante esse período no Brasil. Além de participar dos Filhos de Gandhi⁶ e ser um dos protagonistas da “reafricanização” do Carnaval de Salvador, Gil foi militante do Movimento Negro. No corpo das canções selecionadas – o *corpus* principal da presente pesquisa – o artista dedica-se insistentemente, através de diversos recursos, à positivação da identidade negra, ao antirracismo, à valorização do fenótipo negro, à desconstrução de estereótipos e à valorização de suas tradições musicais e religiosas. Desta forma, insere-se na luta cultural

⁵ Neste período também foram lançados compactos com a músicas: “Cada macaco no seu galho” e “Chiclete com Banana” em junho de 1972; “Maracatú Atômico” e “Preciso aprender a ser só”, em fevereiro de 1974; “Sítio do Pica-pau Amarelo” e “A Gaivota”, em 1977; “Não chores mais” e “Macapá”, em maio de 1979; “Se eu quiser falar com Deus” e “Cores vivas”, em maio de 1980. O disco *Cidade do Salvador*, embora tenha sido gravado entre 1972 e 1974, foi lançado apenas em 1999 e por este motivo não figura nesta lista. Por motivos de viabilidade foram privilegiadas gravações autorais excluídas da lista, como *Doces Bárbaros* (1976) – Gravado com o grupo composto por Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia –, *Antologia do samba-choro* (1976) e *Quilombo* (1984) – trilha sonora que Gil compôs para o filme homônimo de Cacá Diegues.

⁶ A participação de Gilberto Gil no Afoxé Filhos de Gandhi será discutida de forma densa no capítulo 2 (n.a.).

primando, negritando sua presença por meio da pungente política cultural da diferença em diálogo com as emergentes políticas negras dos anos 1960 e 1970.

Nestas décadas, os sujeitos do Atlântico negro produziram novos discursos, novas formas de representação sobre si mesmos baseados no orgulho negro e no antirracismo. Motivados pela luta por Direitos Civis nos Estados Unidos, os Panteras Negras, o Movimento Black Power, o sucesso das guerrilhas africanas e o surgimento dos novos países africanos livres do jugo europeu – além da emergência de novos líderes e da revitalização da negritude e da bandeira do pan-africanismo – incentivando na emergência de novas sensibilidades descoloniais que desafiam o lugar da Europa enquanto sujeito universal da cultura. Este florescimento abriu caminhos rumo a práticas populares, cotidianas, a narrativas locais possibilitando a emergência de novos espaços de contestação e formulações estéticas em profundo contato com a diáspora – causando, assim, um descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas. Neste cenário de elaboração identitária negra, destaca-se o espaço simbólico, onde a etnicidade busca promover novas formas de identificação que fortaleçam o grupo e que estabeleçam novas redes de identificações para além da sua identidade social estigmatizada.

No Brasil, os anos 1970-1980 viram a emergência dos chamados “novos movimentos sociais”, movimentos dos negros feministas e homossexuais que lutavam pelo reconhecimento da sua identidade e contra as suas opressões específicas diante de uma sociedade racista, machista e heteronormativa visando “a igualdade na diferença”. Um marco formal desta movimentação é a fundação, em 1978, do Movimento Negro Unificado.

Foi um momento tenso e intenso, [os anos 1960-1970] uma conjuntura de questionamento geral da imagem do Brasil e dos brasileiros – na política, na música popular, no cinema, na religião, no carnaval –, com vistas à construção de uma sociedade democrática em nossos trópicos. No campo das movimentações negromestiças, todos os empenhos convergiram para marcar uma diferença: a do “ser negro”.⁷

A identidade racial ocupava lugar privilegiado, realizando investimento material e simbólico no sentido de sustentar essa identidade, de onde emergem novas e subversivas representações do negro, nas quais se destacam o discurso da consciência e do orgulho raciais. A militância artística trabalha a questão antirracista no campo das representações,

⁷ RISERIO, Antonio. Carnaval: As cores da mudança. **Revista do CEAQ**, nº 16. EDUFBA, Salvador-BA, 1995, p. 90-106, p. 99.

denunciando o estatuto subordinado do negro e da África implícitos nas práticas racistas, protestando contra a naturalização e a justificação de hierarquias sociais baseadas na raça.

A presente dissertação propõe um mergulho na poética negro-mestiça de Gil, articulando sua vida, criação artística e sua poética-política. Convencida de que “a música propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas”⁸, elegi canções de Gilberto Gil apostando no papel das representações enquanto uma parte fundamental da luta antirracista. Neste sentido, a construção de fissuras nos discursos hegemônicos sobre os negros revela sua face emancipatória: é por intermédio das representações na cultura popular que produzimos identificações, que nos vemos e somos vistos e reconhecidos perante a sociedade. A forma como os sujeitos são representados afeta suas expectativas em relação à vida e seu autoconceito sobre si mesmos e é por isso que a emergência de contranarrativas anti-hegemônicas⁹, como as identificadas no corpo de fontes selecionado, é tão significativa.

Se propõe ainda a explicitar as tensões existentes entre o artista e o Movimento Negro, bem como suas próprias – aparentes ou não – contradições do corpo de músicas estudado. Tem como escopo contribuir para os estudos da cultura e das lutas culturais no bojo de uma política cultural da diferença que arranha, provoca e muitas vezes debocha de regimes de representação racializados e privilégios consolidados da cultura europeia e da branquitude enquanto referências canônicas de beleza, bom gosto e moralidade. Se hoje, como aponta Hall (2003), embora a marginalidade permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo e isso não é simplesmente uma abertura dentro dos espaços dominantes, é também o resultado de políticas culturais da diferença e de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.

⁸ GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p. 167.

⁹ Aqui me refiro ao conceito de hegemonia de Hall: “A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha, sempre tem a ver com o equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se de mudar as disposições e configurações do poder cultural, e não se retirar dele.” IN: HALL, Stuart,. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013, p. 376.

1.1 Tratamento das fontes: músicas

Nos anos 1970, como nos aponta Napolitano (2002), ocorreu a inserção da música popular enquanto tema de pesquisa nos cursos de pós-graduação no Brasil. A inserção relativamente recente da temática no âmbito acadêmico implica também numa relativa escassez de teoria histórica que ampare o pesquisador que escolhe a música como fonte. Nesta dissertação, privilegiei os trabalhos de Gilroy (2001), Hall (2003), Napolitano (2002), Wisnik (2011) e Schafer (2001) enquanto referências.

Entendo que a música, embora faça parte do universo da arte e, portanto, da subjetividade, seja um documento histórico significativo, que nos aproxima não apenas do artista, mas de seu público, de seu contexto social e de aspectos ideológicos de seu tempo e tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais.¹⁰

Esta dissertação conta com um limite significativo. Embora tenha entrevistas e músicas como fonte, a autora não possui formação na área de música. Assim, foi feito o maior esforço possível no sentido de explorar a questão da rítmica, aspecto constitutivo da música negra (GILROY, 2001) e dos diferentes gêneros musicais que o artista objeto deste estudo explora: o samba, o reggae, o ijexá, juju music, funk, entre outros. Neste sentido, tento dar conta de como a música se realiza socialmente, por intermédio do imbricamento entre melodia, ritmo e letra:

Quase sempre, ao menos na área de humanidades (sobretudo história), o pesquisador opta por analisar a “letra” da canção, priorizando esta instância como a sua base de leitura crítica. Este recorte, por mais justificado que seja, traz em si alguns problemas: além de reduzir o sentido global da canção, desconsidera aspectos estruturais fundamentais da composição deste sentido, como o arranjo, a melodia, o ritmo e o gênero. Muitas vezes o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo [...] Portanto, mesmo que durante a análise, para efeito didático e comunicativo, tenhamos que separar estas duas instâncias, não podemos esquecer de pensá-las em conjunto e complemento.¹¹

¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002, p. 7.

¹¹ *Ibidem*, p. 97-98.

Como indica Napolitano (2005), atentarei para os itens por meio dos quais a música se realiza socialmente: a criação, a produção, a circulação e a recepção.¹² Dialogando com o autor, dei prioridade, entre os elementos que ele considera constitutivos da análise musical, alguns aspectos:

1) Criação: a criação da obra dialoga com os aspectos biográficos, psicológicos e também com as tradições culturais com as quais este artista possui identificação durante sua trajetória. Entendo que o processo criativo, embora seja subjetivo, seja também intencional, isto é: visa passar uma determinada mensagem para um determinado grupo. Além de dizer respeito às posições político-ideológicas do artista, está em diálogo com as demandas sociais de seu tempo e público.

2) Produção: a produção refere-se à execução da música – e os aspectos comunicativos de performance e interpretação musical. Neste texto, o enfoque se dá na interpretação musical da canção e no gênero musical escolhido, no entanto, a fonte principal são as letras, a poética da canção.

3) Circulação: a circulação musical é um aspecto entre o qual o público e o meio se entrecruzam. Cada público elege uma maneira privilegiada de relacionar-se com a música – maneira esta compatível com seus hábitos culturais e condições sociais – frequentando shows, bailes, festas populares, carnavais, ou ainda escutando LPs solitária ou coletivamente, etc. Nesta dissertação são privilegiados os eventos coletivos: shows, carnavais e bailes onde o artista se apresentava ou suas músicas eram executadas.

4) A recepção/apropriação: refere-se à maneira com que o público se apropria da canção. Este aspecto é muito delicado, pois depende características tais como “grupo ou classe social; poder aquisitivo; faixa etária; gênero sexual; escolaridade; preferências ideológicas e culturais¹³”, além de um amplo leque de subjetividade e repertório pertencentes a cada sujeito. A “recepção”, se faz presente de maneira pontual na dissertação, articulando em alguns momentos a relação estabelecida entre Gil e o público dos blocos afro, os drop-outs, o Movimento Negro Unificado, intelectuais negros e a crítica musical.

¹² Neste texto me aproprio da perspectiva analítica de Napolitano, mas também acrescento aspectos que considero relevantes para a análise do meu objeto de estudo, acrescentando novas reflexões.

¹³ *Ibidem*, p. 102.

1.2 Entrevistas

Gilberto Gil gentilmente concedeu-me uma entrevista em meados de abril de 2013, que contribuiu substancialmente para esta dissertação. A entrevista foi executada durante a passagem do artista pela cidade de São Paulo e teve a generosa duração de cerca de uma hora e quarenta minutos, resultando em uma transcrição de cerca de 30 páginas. Realizada ainda nos primeiros meses deste mestrado, é constitutiva do mesmo. Atuou – com a devida crítica historiográfica, naturalmente – como régua e compasso em minhas análises sobre o artista. O corpo de entrevistas, exceto a concedida à pesquisadora, é formado sobretudo por depoimentos recolhidos por jornalistas na forma de entrevista, sendo alguns deles contemporâneos ao período estudado (1972-1985) e outros realizados *a posteriori*. Na análise desse material, considerei dois aspectos principais: a natureza da memória, a natureza do documento “entrevista” e o fato de estar analisando uma documentação proveniente de uma pessoa célebre, de notória vida pública.

A memória estabelece um elo entre o entrevistado e seu passado, contudo, por sua própria natureza, é combinação de lembrança e esquecimento e está, portanto, inevitavelmente ligada à subjetividade do indivíduo. O ato de relembrar está subordinado aos mais diversos processos psíquicos inconscientes e a intencionalidades conscientes do sujeito, compondo uma íntima trama formada de lembrança e esquecimento. Desta forma, suscetível à “(...) dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas”¹⁴ é também “vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível a longas latências e repentinas revitalizações”¹⁵. Assim, a análise em história oral necessita considerar que a memória é involuntária, descontínua, fragmentária, criativa, afetiva e sensível aos meandros da psicologia: a censura, a transferência, as sugestões, os traumas, as interdições e, até mesmo, as fantasias. Além disso, a volta ao passado se dá com um pé no presente, já que o indivíduo já não é aquele que fora antes, de modo que sua visão do passado está irremediavelmente maculada por suas concepções de mundo e juízos de valor atuais. Ademais, o entrevistado possui, *a posteriori*, conhecimentos sobre o que ocorreu durante os fatos narrados e a respeito dos desdobramentos dos fatos que descreve. Pode ter ouvido outras versões do acontecido que, entre outros aspectos, comprometem inevitavelmente a narração da história tal qual ela ocorreu. Desse modo, a narração do passado carrega a inevitável marca

¹⁴ NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993, p. 9.

¹⁵ *Ibidem*.

do presente: “as lembranças estariam na cola das percepções atuais, como a sombra junto ao corpo”¹⁶ – metaforiza Bosi.

A concomitância do sucesso de sua carreira de músico com a expansão do mercado fonográfico e televisivo no Brasil a partir dos anos 1960 possibilitaram uma ampla documentação de sua vida pública – e de sua trajetória musical – desde o princípio de seu percurso artístico. Consequentemente, há uma abundância de entrevistas e depoimentos em televisão, colhidos em documentários, programas de TV e shows.¹⁷

Dessa forma, compreendo a entrevista como um documento produzido pelo entrevistador e pelo entrevistado em conjunto, embora minhas atenções se concentrem no segundo. Amparada por Ribeiro (1998) entendo que a entrevista concedida por uma pessoa famosa deve ser entendida como uma forma de produzir, conscientemente, uma memória de si que, devido ao seu status é reproduzida em diversos meios, divulgando esta determinada representação do artista. O autor ainda nos alerta para o fato de que na análise de entrevistas de pessoas famosas deve-se considerar que a documentação é produzida com o sentido de construir a melhor “memória de si”, munido por um desejo de reconhecimento artístico e social momentâneo e *a posteriori*. Esta memória, esta “narrativa de si” sustenta a figura pública, por meio da qual o artista se beneficia e cuja mácula poderia trazer-lhe prejuízos simbólicos, materiais e morais. Para Ribeiro (1998), o historiador, ao trabalhar com entrevistas de pessoas célebres, deve considerar que esta documentação foi produzida de forma consciente e voluntária, sabidamente pública. Desse modo, na análise do material de entrevistas de Gil deve ser considerada esta preocupação com a representação que o músico visa construir – ou confirmar – diante do público sobre si. Nesse sentido, foi realizada, nesta dissertação, um cuidadoso exame das fontes, tendo em vista as considerações de Ribeiro.

É possível fazer algumas constatações a respeito das características da narrativa oral de Gil. O ato de dar entrevistas é recorrente para o artista há muitas décadas e o inclina não só a apresentar sua melhor versão, como também a reproduzir a mesma narração dos acontecimentos, pois já há uma imagem consolidada sobre ele, consagrada pelos meios de

¹⁶ BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 46.

¹⁷ Gil é um dos artistas que demonstra, ainda em vida, uma acentuada preocupação com a coleção de documentos sobre si. Fotos da família e da carreira artística, recortes de jornais, correspondência, escritos diversos e materiais audiovisuais foram doados há alguns anos para o Instituto Tom Jobim, no Rio de Janeiro, que possui a salvaguarda da documentação do artista e de sua família. Além disso, em 2013 foi lançada a biografia do artista, *Gilberto bem perto*, escrita por ele e pela jornalista Regina Zappa. Numerosos livros e documentários produzidos com a autorização ou a participação do artista explicitam ainda mais essa preocupação.

comunicação, registrada em textos de diversas naturezas e sobre as quais o artista evita produzir narrativas contraditórias. Foi frequente durante a pesquisa encontrar respostas quase que absolutamente idênticas, como que repetidas por um autômato, para perguntas semelhantes em entrevistas com anos ou décadas de distância uma da outra. É papel do historiador, ao analisar a fonte, identificar no discurso do entrevistado incongruências, ausências, exageros, contradições, atos falhos ou ainda falseamentos, bem como narrativas viciadas (repetidas de entrevista em entrevista), sejam eles intencionais ou não.

O exercício do historiador é tentar apreender o passado por intermédio da teoria e do exercício crítico de maneira inevitavelmente incompleta e problemática, buscando construir o que já não existe – porém relampeja. Para tal, é necessário recorrer não só à entrevista, mas também a outras fontes pois, como nos indica Sarlo:

Todo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se pode comprovar sua veracidade; elas devem vir de fora [...] crítica do sujeito e de sua verdade, a crítica da verdade da voz e de sua ligação com uma verdade da experiência que afluiria no testemunho [...] é necessária, a não ser que se decida atribuir ao testemunho um valor referencial abrangente do qual se desconfia quando outros discursos o reivindicam para si [...]. É necessário submeter os testemunhos às regras que se aplicam a outros discursos – a crítica das fontes.¹⁸

A autora aponta que a crítica das fontes orais se faz fundamental, e indica ao historiador a indispensabilidade de massas documentais de outras naturezas para subsidiar ou ainda indicar a manipulação do discurso oral. Nesse sentido, busquei, nesta dissertação, conjugar a entrevista que Gil concedeu à pesquisadora, entrevistas documentadas em livros sobre o artista, depoimentos de outros artistas e intelectuais sobre ele, e, acima de tudo, suas músicas durante o período estudado.

1.3 Capitulação

O capítulo 1 “Eu vim da Bahia” procura abarcar o período que antecede o recorte escolhido, referindo-se aos primeiros anos de Gil até o momento em que retorna do exílio londrino, em 1972. Nele assinalo os repertórios culturais constituídos pelo menino Gil em Ituaçu, pequena cidade baiana onde viveu até os 11 anos, em ambiência de regimes de oralidade, encantado com os poetas cantadores do sertão, os cordelistas e Luiz Gonzaga. Mais tarde, já em Salvador, são exploradas suas vivências com o carnaval, sua vida de estudante universitário no bojo do movimento chamado *avant-garde* – que teve como epicentro o

¹⁸ SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 19-20.

campus da Universidade Federal da Bahia onde cursou Administração de Empresas. Há uma breve discussão sobre a Tropicália¹⁹ e a relação do regime militar com os tropicalistas, que, após o Ato Institucional Número 5, leva Gil, Caetano Veloso e suas famílias forçadamente para o exílio em Londres.

O capítulo é encerrado com a discussão desse momento-chave na trajetória de Gil: o exílio londrino. Lá, o desejo de reencontrar e de conhecer as manifestações afrobrasileiras e integrá-las ao seu repertório artístico, bem como seu incipiente interesse político pelas questões relativas aos negros, motivado pelos contatos pluriculturais, sobretudo com jamaicanos, pelas políticas negras emergentes e pela música de Jimmy Hendrix. É a partir deste momento que, em entrevistas e músicas, Gil começa a dar sinais de sua politização em relação à sua negritude.

A presença de um capítulo dedicado a anos precedentes ao recorte temporal da pesquisa não incorre no equívoco de uma “ilusão biográfica” (BORDIEU, 1998). Fez-se necessário porque diversos fios da história puxados pelas fontes demandaram a necessidade de uma discussão a respeito dos primeiros 30 anos da vida do artista.

O segundo capítulo “Bahiáfricas: entre tambores e orixás” dedica-se a investigar a redescoberta que Gil faz da Bahia e de seu repertório negro-mestiço²⁰, ao qual eu chamo de Bahiáfricas. Neste capítulo discuto a aproximação do artista com o candomblé da Bahia, bem como as redes de identificação que ele desenvolverá com esta cosmogonia. Serão analisadas canções em que a temática do candomblé e dos orixás se desvela, bem como a influência da musicalidade e do vocabulário de origem africana característico dos cultos de candomblé em sua obra. No bojo da mesma discussão, apresento uma descrição densa sobre o papel fundamental que Gil exercerá na reabilitação do afoxé baiano Filhos de Gandhi em 1972,

¹⁹ O debate sobre a Tropicália não foi extenso pois, embora a temática seja muito rica, foge ao escopo deste trabalho. O movimento tropicalista é um tema consagrado pela historiografia e pela crítica de arte e já foi objeto de estudos concentrados no movimento artístico. Ainda que o debate sobre a Tropicália não esteja esgotado, já foi explorado com detalhamento e competência por Calado (1997), Favaretto (2000), Dunn (2009) e Basualdo (2005) entre outros.

²⁰ Nesta dissertação, quando me refiro ao termo negro-mestiço faço referência à forma com a qual Gilberto Gil (Antônio Risério e outros intelectuais) refere-se aos negros de modo geral em diversos documentos, entre eles a entrevista a mim concedida. Adotei o conceito enquanto provocação já que, embora o termo raça seja uma categoria socialmente construída e tenha sido aqui adotada pois opera na realidade do país através do racismo, o uso da palavra negro-mestiço, ou ainda branco-mestiço vem relativizar justamente as falsas ideias que o racismo (APPIAH, 2001) produz de uma pretensa “pureza” racial. Não se trata absolutamente de uma apologia gilbertofreyriana, mas de uma contestação aos supracitados discursos. Tomei o cuidado, enquanto historiadora, de não ser anacrônica: o período analisado é um momento de essencialismo racial, portanto os grupos “negro” e “branco” são assim denominados conforme as visões de mundo e pretensões políticas e ideológicas dos sujeitos históricos analisados quando necessário (n.a.)

como também de seu papel de agitador cultural na emergência dos blocos afro de Salvador. Ainda neste capítulo há uma discussão a respeito da presença do sincretismo na obra de Gil, colocando-o em tensão com a agenda política do artista em relação ao Movimento negro e à agenda política negra naquela época.

No terceiro capítulo há uma descrição densa da viagem de Gilberto Gil e Caetano Veloso para a Nigéria a fim de participar do FESTAC 77 (Festival de Artes e Culturas Negras), na cidade de Lagos. Há especial destaque para o disco *Refavela* – cujas canções começaram a ser compostas na Nigéria – que tem conteúdo fundamental para a análise deste período da carreira do músico e compositor: dedicado à África, este disco é paradigmático nesta discussão. Neste capítulo discute-se também a questão da perspectiva da mestiçagem na obra de Gil.

No subcapítulo final “Lutando por uma política cultural da diferença” analiso canções em que a agenda política da diáspora e do movimento negro estão presentes evocando questões como a transnacionalidade e a solidariedade entre os povos negros, a preocupação com o antirracismo e o essencialismo como forma de identificação. Aprofundo a discussão sobre a negritude e, amparada sobretudo pelas obras de Hall, discuto o papel destas músicas no âmbito de uma política cultural das diferenças, produzindo uma reflexão sobre o papel das lutas culturais no cerne da luta antirracista.

Capítulo 1

2. Eu vim da Bahia

Nos dois primeiros subcapítulos investigo os primeiros anos da vida de Gilberto Gil, vividos em Ituaçu, então uma pequena cidade do semiárido baiano. Diversas músicas e depoimentos orais feitos por ele puxam fios da História que os conectam às vivências desse período. Procurei, em suas memórias familiares, resgatar seus primeiros repertórios simbólicos, constituídos no seio de sua família e na cidade de Ituaçu, com suas praças, igreja e festejos populares, num cenário nordestino que ecoa na obra de Gil por meio de contínuas referências a esta paisagem cultural, bem como assinalar a presença de uma ambiência de matrizes negras nas cidades de Ituaçu e Salvador, onde Gil vive sua infância e adolescência descortinando vivências estéticas e acústicas hidratadas por memórias da diáspora africana. Entre essas primeiras experiências destaco o contato com memórias acústicas sertanejas, a experiência intensa de uma vida em regime de oralidade em Ituaçu, e os carnavais e demais festas negro-mestiças em Salvador, a destacar o início da relação de Gil com o afoxé Filhos de Gandhi.

Existe uma “memória de si”²¹ construída por Gil por intermédio de uma documentação pública, de que seus pais teriam sofrido um processo acentuado de branqueamento em consequência de sua ascensão social, em que as memórias de África estariam ausentes da vida deles e de sua criação. Esta imagem dos primeiros anos de formação do artista foi consagrada pelos meios de comunicação, registrada em textos jornalísticos, documentários, reportagens e entrevistas de televisão, textos biográficos e científicos ao longo dos seus mais de quarenta anos de carreira.

Embora o dado do branqueamento seja relevante na família Gil, ao longo da pesquisa esta reflexão não se revelou satisfatória. Considerando insuficiente essa apreciação, por meio da análise minuciosa da biografia do compositor, os hábitos de sua família e a ambiência

²¹ Para Ribeiro (1998), o historiador, ao trabalhar com entrevistas de pessoas célebres, deve considerar que esta documentação foi produzida de forma consciente e voluntária, sabidamente pública, na qual é produzida com o sentido de construir a melhor “memória de si”, amparado por um desejo de reconhecimento artístico e social momentâneo e a propagação de uma determinada versão de suas memórias publicamente. Chama-se de memória de si esta versão dos fatos construída pelo sujeito célebre.

cultural em que viveu a infância e a adolescência, busco salientar outro conjunto de elementos que considero fundamental para complementar esta construção biográfica já consolidada. Assim, este texto propõe uma leitura das fontes voltada para além do branqueamento, visando uma discussão mais plural da narrativa dos Gil, entendendo que a reflexão sobre experiências humanas não deve se limitar a modelos explicativos homogeneizantes.

Ao estudar a vida dos Gil emergiram insistentemente memórias, pedagogias, saberes, gastronomias, sonoridades e rítmicas pulsantes negro-mestiças. Estas vivências surgem na narrativa da família enquanto entre-lugar²² a despeito da expropriação linguística, cultural, religiosa e psíquica da colonialidade do poder²³ que devastou o assim chamado Novo Mundo e que se expressara no Brasil na perversa variedade do branqueamento. Deste modo, nesta narrativa, branqueamento e negritude, repertórios culturais de matrizes brancas e negras, letramento e oralidade se combinam e alternam.

A este repertório constituído em Salvador e Ituaçu dou a denominação de “régua e compasso”. Aqui não me refiro apenas às memórias acústicas e vivências do artista enquanto menino ou adolescente, mas a um repertório cultural negro-mestiço baiano recorrente em sua obra, que, a despeito da criação, reinvenção e renovação, constantemente permanece, seja na escolha dos instrumentos e das rítmicas, seja nas temáticas.

Na última parte deste capítulo, realizamos um salto temporal para o recorte escolhido para esta dissertação, entremeando os momentos finais do exílio de Gil e família em Londres, em que este já expressa uma politização e consciência de sua própria negritude, bem como a renovação de um interesse pelas culturas populares de matrizes negras no país.

²² O entre-lugar é um lugar intersticial. Ao usar o conceito de entre-lugar, Bhabha nos chama a atenção para a impossibilidade de nos referirmos à identidade dos sujeitos por intermédio de noções binárias de identidade. O entre-lugar emerge na articulação das diferenças culturais: não se é apenas ex-colonizador/ex-colonizado, negro/branco, mas se ocupa um lugar intersticial. Sob esta perspectiva, o sujeito é visto enquanto passível de transformações, como uma identidade móvel, fluida, transitória.

²³ Quando o colonialismo nas Américas estabeleceu os alicerces da modernidade/colonialidade, a racialização da diferença colonial – ou seja, a categorização racial dos povos indígenas e dos africanos que para cá vieram forçados – produziu, segundo Walter Dignolo, hierarquias em que os outros eram inevitavelmente caracterizados pela ausência – de ciência, de cultura, de razão. Este privilégio do lugar eurocêntrico de enunciação de classificar, e dominar o “outro” é o que o Aníbal Quijano chama de “colonialidade do poder”.

2.1 Régua e compasso

Gilberto Passos Gil Moreira nasceu em 16 de junho de 1942, na cidade de Salvador, na Bahia. Seus pais, um médico e uma professora, se deslocaram para a capital baiana especialmente para a chegada da criança, retornando a Ituaçu quando o menino contava com um mês de vida, cidade onde, um ano mais tarde, nasceria sua irmã Gildina.

Na década de 1940 Ituaçu era uma pequena cidade do semiárido baiano que contava com menos de mil habitantes. Havia apenas duas ruas e não havia luz elétrica. A praça, o correio, o mercado, a igreja dedicada à Nossa Senhora do Alívio eram os principais espaços de socialização da população da época. Rio de Contas, considerada cidade berço da cultura e povoamento de Ituaçu e região, possui hoje três comunidades quilombolas²⁴, na época conhecidas como “arraiais de negros”: Bananal e Riacho das Pedras. Estes dados, além da própria característica demográfica da região, nos indicam uma presença marcante da cultura de matrizes africanas intrincada nos saberes e viveres da população local.

As últimas gerações da família Gil remontam uma narrativa de ascensão social. José, seu bisavô por parte de pai, comprou a própria liberdade pouco antes da Abolição, e, a seguir, abriu um armazém na Cidade Baixa. Seu filho João entrou na Guarda Nacional e conseguiu inserir-se na classe média de Salvador. O pai de Gil, filho de João com Catarina, já desfrutou de um certo status social, formando-se médico. O bisavô por parte de mãe era carroceiro, “tinha uma carroça e fazia mudança para pessoas, porque naquele tempo não tinha caminhão²⁵”, lembra dona Claudina, mãe de Gil. O avô materno de Gil trabalhou no Arquivo Público e no Museu do Estado da Bahia e sua avó costurava para fora.

A trajetória do pai de Gil, José Gil, merece acentuado destaque. Nascido em 1913, em Salvador, formou-se médico especializado em Dermatologia pela Universidade de Medicina da Bahia. Diferentemente do exército e do comércio, vias consagradas de emancipação social dos negros baianos, a formação em medicina conferiu a ele especial status. Se a medicina não traz um retorno financeiro extremamente significativo, é um ramo profissional simbolicamente muito valorizado pela sociedade. Sua mãe, por sua vez, era professora e

²⁴ Em dezembro de 1999, os quilombolas obtiveram o título de domínio de seu território expedido pelo Instituto de Terras da Bahia e pela Fundação Cultural Palmares em nome da Associação Quilombola de Barra do Brumado, Bananal e Riacho das Pedras.

²⁵ GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. **Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 338.

lecionava na escola local. Assim, os pais de Gil desfrutavam de grande prestígio social na pequena Ituaçu.

Gil passou a infância longe da escola, sendo educado em casa por sua avó, Dona Lúdia²⁶, que havia sido professora na Escola Marquês de Abrantes, em Salvador, antes de se aposentar. Ele e a irmã Gildina com ela aprenderam a ler e escrever, as primeiras lições de gramática e matemática, história e geografia, entre outros saberes transmitidos por meio da oralidade e da observação e participação das crianças no cotidiano da casa. Os irmãos estavam sempre envolvidos nas tarefas domésticas: “ajudavam a fazer o requeijão, a manteiga de garrafa, a carne de sol, cortando as verduras, salgando as carnes, sentindo o cheiro saindo das panelas”.²⁷ Gil se lembra com grande afeto de um prato que sua avó e sua mãe costumavam cozinhar para a família: o efó²⁸. Trata-se de uma memória afetiva de Gil constituída na sua infância e transmitida através das gerações. A iguaria é consumida até hoje por seus filhos e netos.

[...] Tô me lembrando da sua bisavó Lúdia, minha avó. Era especialista! Ela gostava de fazer essas comidas [afro-baianas] todas, mas o efó era sua especialidade. Efó em iorubá quer dizer folha [...] Gostoso... gostinho da vovó! [...] Tá vendo, minha filhinha [Bela Gil] já sabe fazer comida baiana, herdando de sua bisavó e de sua avó Claudina que também fazia.²⁹

O efó, prato de origem africana, é feito com a verdura língua-de-vaca (também conhecida como folha de mostarda ou ainda taioba) e camarão descascado refogado no azeite de dendê – prato este que nas casas-de-santo da Bahia costuma-se ofertar para a orixá Nanã. O hábito de consumir esses alimentos faz parte até hoje do cotidiano de Gil: “aqui em casa toda semana tem um caruru, um feijão fradinho, um azeite que a gente no candomblé chama de urucum (...) quando eu vou a Bahia faço questão de comer abará e aracajé”.³⁰

Na educação de Gil e Gildina, a tradição oral e o letramento se alternavam, os conhecimentos de sua avó eram passados “de boca perfumada a ouvidos dóceis e limpos”³¹. Ao modo das culturas orais, as crianças também aprendiam observando as tarefas domésticas

²⁶ Dona Lúdia, à qual Gil se refere nas entrevistas analisadas como avó, na realidade é tia de seu pai. Lúdia, irmã do avô de José (pai de Gil) tornou-se mãe de criação deste ainda durante sua infância devido à morte deste avô, que era o responsável pela criança (n.a.).

²⁷ GIL, G.; ZAPPA, R. *Op.Cit.*, p. 35.

²⁸ Culinária. **Bela Cozinha**. Rio de Janeiro: GNT, 16 de setembro de 2014. Programa de TV apresentado por Bela Gil que contou com a participação de Gilberto Gil.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ HAMPATÊ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (org). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 211.

dos adultos, por vezes auxiliando-os. É possível verificar, neste cenário, uma pedagogia em que os sentidos do paladar, tato, visão, audição e olfato têm papel fundamental, assim como os fazeres coletivos, ao passo que a cultura escrita – primordialmente visual e individual – era inserida na vida dos irmãos por intermédio das apostilas com as quais eles entravam em contato com as disciplinas escolares tradicionais, com os saberes consagrados pela pedagogia da época.

Gil cultivava memórias familiares ligadas à prática de um catolicismo popular através do envolvimento de todos nas festas juninas da cidade. Sua mãe, Claudina, era muito religiosa, e na casa dos Gil se comemorava anualmente a trezena de Santo Antônio e também o Dia de Reis: “São lembranças muito fortes. Todos rezavam ali, ao pé do nicho dos santos. O pai agnóstico, a mãe católica. Meu pai gostava dos rituais”³².

No dia a dia, a paisagem sonora³³ da cidade era tomada pelos alto-falantes, pelas bandas locais, os cantadores repentistas e os cegos das feiras, que desde cedo chamavam a atenção do menino. Paisagem sonora (*soundscape*) é um conceito criado pelo compositor canadense Murray Schafer que se refere ao ambiente sonoro em que um indivíduo pode estar inserido, que pode ser composto por sons produzidos pela natureza, bem como por aparatos tecnológicos. No contexto estudado, a paisagem sonora na qual o menino Gil está imerso é da maior importância para o historiador, já que fornece elementos para a análise dos repertórios acústicos constituídos por ele nesta fase de sua vida. A radiofonia e a cultura sertanejas aparecem em sua biografia como repertórios fundamentais de sua carreira, vicejando em sua obra discográfica.

A presença dos cantadores repentistas, poetas populares e violeiros que perambulavam pelos sertões nordestinos nos permite pensar em uma memória acústica de matrizes fincadas na oralidade. Em apresentações, frequentemente organizadas em forma de desafio, o embate intelectual entre dois cantadores que disputam a admiração do público expondo sua capacidade de improvisar rimas, criar histórias dentro de um ritmo – muitas vezes improvisadas no calor do momento surgem memórias teatralizadas hidratadas por recursos linguísticos e rítmicos da diáspora negra, trazendo à tona em suas cantorias enredos alimentados por lembranças daqui e de lá preservadas em trabalhos da memória durante a escravidão:

³² GIL, G.; ZAPPA, R. *Op.Cit.*, p. 36.

³³ SCHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Entremeando arte e artimanhas, povos africanos lograram abstrair circunstâncias dolorosas de perdas profundas na escravidão, abrindo frestas para criar e compartilhar situações subliminares no dia a dia de ínfimas e perversas injúrias do ser exilado por valores, práticas e situações impensáveis em seus horizontes. Ainda que usando a língua do senhor, em trabalhos de memória nutridos por filosofia de mitos e cantos africanos, atravessados por provérbios, metáforas, enigmas, recursos vocais e rítmicos de suas culturas, reinventaram linguagens e fórmulas rituais que preservaram tradições vivas.³⁴

Ao contrário da tradição europeia, centrada na produção de informações em sistemas de enunciabilidade decifradas através da visão, as culturas orais produzem uma pedagogia do vivido, da experiência, por intermédio da performance. Neste regime, o corpo emerge como transdutor de sentidos (GIL, 1997) que comunica valores, tradições, rituais, pedagogias e memórias populares. O corpo das culturas orais é um corpo que canta e que dança, em que a música – cujos suportes fundamentais são os instrumentos musicais – tem papel constitutivo. A vivência neste regime de culturas orais nos sugere, na formação de Gil, a contribuição de uma concepção de mundo, um modo de vida específico em que:

[...] a mente opera de um outro modo, recorrendo [como artifício de memória] ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora.³⁵

Além dos cantadores, a presença de alto-falantes por toda a cidade como forma prioritária de comunicação nos dão mais indícios uma sociabilidade densamente pautada em culturas orais, onde atestamos “modos de viver, sentir e pensar, ocupar espaços, produzir artes e ofícios, gerar e transmitir saberes em culturas da voz”.³⁶

Tocava músicas de Carlos Galhardo, Francisco Alves, Luiz Gonzaga, nos horários estabelecidos e em pontos fixos da cidade. Foi no alto-falante que Beto ouviu o Gonzagão pela primeira vez. Tudo na cidade era anunciado pelos alto-falantes, instalados em postes em vários pontos da cidade: anúncio de lojas, da padaria, do armazém, da loja do Juvenal, do Osvaldo Conceição.³⁷

Foi através dos alto-falantes que Gil conheceu Luiz Gonzaga, sua primeira grande referência musical. A atração do menino conjugava identificação com a cultura sertaneja em

³⁴ ANTONACCI, Maria Antonieta. **O belo e o sublime em culturas negras**. Texto não publicado, 2013, p. 8.

³⁵ LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004, p. 27.

³⁶ ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2013, p. 229.

³⁷ GIL, G.; ZAPPA, R. *Op.Cit.*, p. 38.

que vivia, admiração pela cultura acústica dos seus cantadores e repentistas que o artista disseminava por intermédio do rádio e o apelo à própria estética gonzagueana.

Na casa dos Gil não havia instrumentos musicais, um dos grandes prazeres de sua mãe era cantar, o que fazia na igreja: “Mamãe era filha de Maria, e tinha uma voz formidável, gostava muito de cantar”³⁸ – comenta Gil. O trabalho de Moraes (2014) destaca a relevância da vocação artística de Dona Claudina na formação musical do filho:

Dona Claudina era mestiça de negro com índio. Além de ocupar o cargo de diretora da Escola Dr. Joaquim Rodrigues Lima, cantava e lecionava Educação Física. Por meio de seu canto as crianças praticavam ginástica rítmica.³⁹

A escuta musical de Gil estava atrelada à memória sonora de sua mãe e aos cantadores e repentistas que percorriam os interiores nordestinos.⁴⁰

Enquanto morou em Ituaçu, o menino Gil passava as férias em Salvador na casa de parentes, onde tinha a oportunidade de brincar os carnavais, os quais anualmente seus pais faziam questão de viajar para assistir. A família Gil costumava assistir aos desfiles de carnaval na calçada da casa dos seus tios por afinidade, Dolores e Toninho Machado, na Rua Sete, um ponto privilegiado para ver o desfile dos grupos carnavalescos. Lá era possível visualizar os cordões, as batucadas, o trio elétrico e os grandes clubes, como Fantoches da Euterpe e Cruz Vermelha. Fundados no século XIX, esses clubes desfilaram até meados dos anos 1950 e 1960. De acordo com as observações de Nina Rodrigues e Edson Carneiro, estudiosos da manifestação, tratava-se de uma celebração profundamente ligada ao universo do candomblé, referindo-se o primeiro aos clubes desta maneira:

O seu sucesso popular está em constituírem eles verdadeiras festas populares africanas [...] com compacta multidão de negros e mestiços que a ele, pode-se dizer, se haviam incorporado e que o acompanhavam cantando as cantigas africanas, sapateando as suas danças e vitorizando os seus ídolos ou santos que lhes eram mostrados no carro do feitiço. Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade.⁴¹

³⁸ *Ibidem*, p. 338.

³⁹ VELOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. São Paulo: Moderna, 2002, p. 13. (Coleção Mestres da Música no Brasil)

⁴⁰ MORAES, Jonas Rodrigues. **Polifonia e hibridismos musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto**. 2014. 358 folhas. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014, suporte digital, p. 129.

⁴¹ RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 5ª. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1977, p. 182.

Carneiro acrescenta: “[...] esse estranho cortejo de negros que tocam atabaques e entoam canções em nagô, em louvor das divindades do Candomblé”.⁴²

Uma memória significativa sobre o carnaval na infância de Gil é a presença dos Filhos de Gandhi. O afoxé, inspirado sobretudo no universo da cultura indiana, era o preferido do cantor desde menino e, segundo ele, teria presenciado o primeiro desfile do Bloco, em 1949 e, a partir de então, continuado a acompanhá-los durante as visitas da família Gil a Salvador e, posteriormente, durante sua adolescência na capital:

O Filhos de Gandhi tinha uma coisa engraçada, era uma presença muito nítida na minha retina desde a fundação, desde o primeiro ano que eles saíram no Carnaval da Bahia em 1949, quando eu tinha 7 anos de idade. Nos anos seguintes todos, 49, 50, 51, 52, quando eu venho morar em Salvador aos 11, 12 anos de idade, o Filhos de Gandhi passou a ser uma referência por causa daquilo, daquela beleza estética, daqueles homens de branco, daqueles turbantes, daquelas mortalhas bonitas, aqueles trajes de origem africana e Oriente Médio e Oriente longínquo, tudo aquilo junto, Índia e mundo Árabe. Isso já era muito forte e eu guardava na lembrança afetiva mesmo essa coisa. Eu já era um... [Filho de Gandhi].⁴³

O carnaval da diáspora é, para Irobi (2013), um exemplo eloquente da transcendência de formas africanas através do espetáculo, um locus de resistência por meio da performance. No carnaval emergem memórias de um corpo sinestésico, por intermédio da música, da dança e da teatralidade presentes nessas performances – embora sejam fruto de diversos processos de resistência, incorporação e tradução (BHABHA, 2007) engendrados na diáspora.

O contato do menino Gil com os blocos carnavalescos que presenciava desde a infância, perpassando os anos da adolescência e o começo da vida adulta em Salvador, trouxeram esta rede de símbolos da diáspora, translocados de África para o seu primeiro repertório de símbolos culturais.

2.2 Cidade do Salvador

A pequena Ituaçu não tinha curso ginásial e, aos 11 ou 12 anos, Gil e Gildina partiram para Salvador para estudar. Durante este período, moraram com sua tia Margarida, irmã de

⁴² CARNEIRO, Edison. **Religiões negras**: notas de etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 101.

⁴³ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 9.

seu pai, no bairro do Santo Antônio. Gil foi matriculado no ginásio no Colégio Marista Nossa Senhora da Vitória e sua irmã Gildina foi estudar em um colégio de freiras Sacramentinas, só para meninas. O Marista era um colégio católico com cerca de 500 alunos, exclusivamente masculino, provenientes de famílias da classe média e da classe média alta de diversas localidades do Nordeste.

Na análise das fontes, percebemos que a vivência de Gil em Salvador durante os anos da adolescência foi num entre-lugares (BHABHA, 2007): entre a cultura católica de matriz europeia e, ao mesmo tempo, a ambiência cultural de Salvador mergulhada em culturas negras.

Ao mesmo tempo em que morava no bairro do Santo Antônio, um dos bairros centrais e mais festivos de toda a cidade, com uma paisagem sonora tomada por expressões negro-mestiças, o menino estudava num colégio católico e encontrava, no seio de sua família, uma certa discrepância entre a cultura das ruas de seu bairro, sua casa e o Colégio Marista, que frequentou até se formar. Paradoxalmente à sua vida escolar, a capital dava oportunidade ao contato com a cultura e a musicalidade negro-mestiças soteropolitanas. Gil se recorda com prazer desse tempo:

O bairro de Santo Antônio era festeiro, como toda a Salvador, e não precisava ser aniversário de ninguém para ter festa nas casas, com os discos na vitrola convidando a vizinhança a dançar. Na memória de Gil, Salvador era sempre uma alegria. As festas mais expressivas do sincretismo brasileiro e os famosos carurus organizados pelas famílias para homenagear os santos e os orixás, aconteciam quase o ano inteiro [...] Era o candomblé na rua, nas casas, os orixás, as devoções, como a de Cosme e Damião, tudo sincretizado. As festas católicas acabavam no candomblé por causa do sincretismo. Aquela mistura, Senhor do Bonfim e Oxalá. [...] A vida pulsava ali. Era ali o Natal, a Semana Santa, o São João, o Carnaval. Foi lá que nasceram o Filhos de Gandhi e os grandes blocos carnavalescos.⁴⁴

A cultura acústica do sertão permaneceu presente na vida de Gil enquanto ele residia em Salvador. Seu interesse pelas sonoridades do sertão, sobretudo por Luiz Gonzaga, que continuava a ser seu ídolo, despertaram-lhe o interesse pelo acordeão:

Eu já tinha demonstrado interesse em estudar a música e o acordeom era um instrumento ligado a todo aquele mundo de formação meu: o sertão, Luiz Gonzaga, os sanfoneiros da região, o mundo rural, tudo aquilo [...] Então, nessa época, entusiasmadíssimo por uma novidade, por uma revolução na utilização do acordeom, que tinha sido determinada por Luiz Gonzaga, que

⁴⁴ GIL, G.; ZAPPA, R. *Op.Cit.*, p. 50; 227.

era um criador, reciclador do instrumento no Brasil, pedi à minha mãe que me pusesse pra estudar acordeom.⁴⁵

Claudina, atendendo ao pedido do filho, presenteou-o com o instrumento, um acordeão da marca Veronese, com 80 baixos, e o matriculou em uma escola de música, onde ele estudou até os 16 ou 17 anos, primeiro com um professor espanhol e depois na Academia Regina. Assim, como muitos jovens de sua geração, teve sua iniciação musical com esse instrumento.

O jovem Gil ia à missa aos domingos, além de participar das atividades religiosas na escola, rezando no início e no final de cada aula. O jovem acompanhava também a vida religiosa católica de Salvador, acompanhando as procissões da Sexta-Feira da Paixão e as liturgias da Páscoa e do Domingo de Ramos. De forma paradoxal à realidade da cidade de Salvador e a determinados costumes da família Gil, o candomblé era um assunto vetado em sua casa:. De forma paradoxal à realidade da cidade de Salvador e a determinados costumes da família Gil, o candomblé era um assunto vetado em sua casa:

Minha mãe, meus parentes todos frequentavam as igrejas em Ituaçu, em Salvador. Era um ambiente completamente impermeabilizado do ponto de vista religioso: a religião das ruas de Salvador, o candomblé não chegava em minha casa. Eu me lembro, por exemplo, de um fato interessante. Na rua em que eu morava no Santo Antônio, esse bairro de Salvador, havia no final da rua uma casa com uma bandeira branca. Uma coisa que me chamava atenção e eu procurava me informar a respeito do quê aquilo significava. E quando eu perguntava em casa as pessoas de casa evitavam falar do fato de que ali era um terreiro, uma casa de candomblé. Bandeira branca significava que era uma casa de candomblé. Em casa, minhas tias, minha mãe, o pessoal não gostava, não tratava do assunto, não tinha uma aproximação.⁴⁶

Já na adolescência, mais bem informado sobre o significado da bandeira branca e sobre o que era e o que representava o candomblé no universo baiano, Gil ainda não frequentava tais espaços, que caracteriza como “proibidos” em sua fala: “Na minha adolescência ficou só a curiosidade, quando eu passava pelo Rio Vermelho, Casa Branca, vi aquela bandeira branca lá e dizia ‘ali tem outro terreiro!’ [...] Mas eram lugares proibidos”.⁴⁷

⁴⁵ GIL, Gilberto. Eu não existiria sem Gonzagão. **Revista Bravo**. Ano 15, nº 184, Editora Abril, dezembro/2012, p. 31.

⁴⁶ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 5.

⁴⁷ FONTELES, Bené. **GiLminoso** – a pó.ética do Ser. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999, p. 120-121.

A descriminalização do candomblé ocorreu em 1946. Jorge Amado, romancista e então deputado da Constituinte pelo Partido Comunista do Brasil, foi responsável pela conquista da emenda constitucional (o inciso 6º do artigo 5º) que garante a liberdade de crença e culto no Brasil. No entanto, a liberação definitiva ocorreu de forma lamentavelmente tardia, somente em 1976 através de decreto do ex-governador da Bahia, Roberto Santos, eliminando assim a necessidade de registro, pagamento de taxa e licença policial para o funcionamento dos terreiros. Durante a juventude de Gil em Salvador, embora os terreiros não fossem mais proibidos por força da lei, eram tremendamente estereotipados e perseguidos pela polícia.

A despeito dos esforços da família de desvincular-se de demonstrações mais explícitas de africanidade como o candomblé – que era, como comentado, malvisto por parte da sociedade – se demonstrava no seio de sua família a presença de uma negritude que se expressava nas práticas cotidianas: a presença de elementos culturais de matrizes orais, a pedagogia dos Gil, seu universo musical, gastronômico e afetivo apontam para o universo sensível das memórias da diáspora negra.

Embora a família Gil seguisse os rígidos padrões de exercício do trabalho e da sexualidade impostos pelo ocidente cristão e seus rituais, surgem na pesquisa, a todo o momento, memórias e claros indícios de vivências de matrizes africanas. Por intermédio de memórias do corpo (IROBI, 2013) e de uma cadeia comunitária de preservação dos afro-saberes, os Gil conservaram em si mesmos e na comunidade da qual faziam parte práticas domésticas e comunitárias de raízes nitidamente africanas. De forma aparentemente contraditória, lançam mão do status deferido às práticas de matrizes europeias pelo branqueamento, mas, em sua vida cotidiana e de forma ainda não ideológica ou politizada – como acontecerá mais tarde – não deixaram morrer estas práticas. Ambas parecem vitais para a sustentação desta família que encontrou, nesse aparente paradoxo, uma oportunidade de acomodação, de negociação entre esses universos. Analisando as práticas culturais da família Gil entramos em contato com uma oralidade reinventada, fruto de múltiplas traduções e negociações culturais – no sentido que Bhabha dá a esses processos – vivida por eles de modo que a tradição oral e o letramento se confundem e hibridizam.

Na relação colonial, fundem-se cadeias de significações que hibridizam a reivindicada identidade pura do colonizador, ao mesmo tempo que o colonizado se, de um lado, simplesmente imita o colonizador, também

desloca, hibridiza signos da dominação colonial, esvaziando-os da simbologia da dominação.⁴⁸

A tradução cultural é a invenção de novas identidades, provisórias e híbridas. Ela se dá frequentemente num cenário em que há uma profunda desigualdade de poder, como é o caso da situação colonial e da situação amplamente desvantajosa material e simbolicamente do negro no Brasil pós-escravista. Bhabha indica que, através da tradução, o sujeito colonizado incorpora o repertório do colonizador voltando-o para si. Assim, trata-se sempre de uma ameaça, pois dilui as identidades tradicionais polarizadas situando-as num lugar de hibridismo onde não se é “nem um nem outro” e que, embora se pareça com o dominante, é um falso cognato, e uma possível ameaça a este, já que possui fluência em seus códigos mas não os adota completamente.

A tradução ocorre num espaço de negociação, é muito cara ao historiador pois considera o tempo da ação – ou seja, o tempo em que os sujeitos históricos estão agindo – em que deslizam entre categorias aparentemente antagônicas sem necessariamente constituir uma contradição social, possibilitando angariar novos espaços de luta como fizeram os Gil. Assim, ao entrar em contato com a biografia da família Gil, é possível vislumbrar como a tradição pode ser e é continuamente reinscrita e ressignificada pelos sujeitos afro-diaspóricos através das condições de contingência que enfrentam.

Analisando as fontes desta pesquisa, a pluralidade cultural presente nos primeiros anos de Gil parece antever sua característica transcultural, que transparece em sua obra. Seu trânsito entre as culturas letrada e oral, sua ética voltada para a pluralidade e para a incorporação, o amálgama entre cultura popular e erudita, entre orixás e santos é plenamente visível. E aqui não me refiro a uma ilusão biográfica (BORDIEU, 1998) de continuidade e linearidade na vida do artista, mas a repertórios culturais aos quais as fontes selecionadas parecem insistentemente se entrelaçar.

Dessa maneira, estes dois berços, Ituaçu e Salvador, “régua e compasso” de Gil, estarão presentes em toda a sua obra. É para essas referências culturais – destacadamente as de Salvador – que o artista irá se voltar no período estudado, entre 1972-1985. É para este repertório de referências, muito ligado às suas reminiscências infantis e juvenis, que Gil

⁴⁸ *Apud* COSTA, S. *Op. Cit.*, p. 95.

retornará, no momento em que decide explorar a dimensão das culturas negras em sua obra.

2.3 Entre a beca e o violão

Gil estudou acordeão com afinco dos 10 anos de idade até o final da adolescência, porém a grande reviravolta musical do jovem aconteceu sob a influência de João Gilberto, que se tornou seu ídolo. Gil atribui sua escolha pelo violão, em diversas entrevistas, a esse fato. Ainda adolescente, sob a influência de um dos criadores da Bossa Nova, Gil integrou-se à banda *Os Desafinados* – ainda como acordeonista – que passa a tocar em clubes e festas da cidade de Salvador entre 1959 e 1961.

O projeto familiar dos Gil, no entanto, não era ter um filho músico – embora Dona Claudina tenha incentivado e custeado o interesse do jovem Gil pelo acordeão e, mais tarde, pelo violão. O projeto familiar dos Gil apontava para um curso universitário e a manutenção do projeto de ascensão social da família. Assim, Gil – após ser reprovado no vestibular para o curso de Engenharia – entrou na Universidade Federal da Bahia no curso de Administração de Empresas. Enquanto frequenta a universidade, participa do fenômeno nomeado por Risério como *avant-garde*, desfrutando da companhia de seus novos amigos: Caetano Veloso – estudante de filosofia –, sua irmã Maria Bethania e Gal.

Risério (1995) chama de *avant-garde* à experiência revolucionária que acontece em torno da UFBA (Universidade Federal da Bahia) nas décadas de 1950 e 1960 devido a uma reforma instalada pelo reitor Edgard Santos, que proporcionou uma renovação profunda na vida cultural de Salvador. Santos funda as escolas de Teatro, Dança e Música na universidade, além de fomentar atividades que arejaram o ambiente universitário em diálogo com artistas de diversas vertentes, atraindo personalidades como João Ubaldo Ribeiro, os jovens Glauber Rocha, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Wally Salomão e Tom Zé, além de Gil.

A reforma na UFBA resultou, entre outros aspectos, na fundação do Centro de Estudos Afro-asiáticos (CEAO), então dirigido pelo historiador português Agostinho Neto e com chancela da UNESCO. O CEAO foi fundado com a colaboração de Vivaldo Costa Lima e Pierre Verger e promoveu cursos abertos de iorubá, por exemplo, trazendo a língua dos cultos de candomblé e atraindo o povo de santo para dentro dos muros da universidade.

Foram instituídos, ainda, intercâmbios acadêmicos de estudantes, pesquisadores e professores Brasil-África reidratando as redes diaspóricas de trocas culturais, desta vez em âmbito acadêmico. Foi nesse contexto que Vivaldo da Costa Lima partiu para a Nigéria e Gana. Este fluxo Brasil-África ressignifica a experiência da *middle passage* promovendo um influxo atlântico de signos voluntário, como também a valorização das práticas afro-diaspóricas.

A atmosfera da cidade contagiou-se por esta vitalização de sua vida cultural. Os bares, livrarias, teatros e cinemas tornaram-se espaços para reuniões de artistas, intelectuais e estudantes. Assim, Salvador se coloca como centro irradiador de produção e circulação de ideias que mais tarde desembocaram no Cinema Novo e na Tropicália, como já referido:

A conjugação desses fatores tornou Salvador um centro da cultura nos trópicos brasileiros invertendo a relação Metrópole/Colônia; bem como lhe imprimiu uma autonomia em relação a Nova York – a queridinha do Ocidente após a decadência de Paris no pós-guerra. Salvador e o Brasil, por extensão, reafirmaram o que já eram – centros de sua própria História. Deslocaram-se para além do discurso canibal eurocêntrico de que eram, são e estão na margem da produção artística do Ocidente.⁴⁹

Enquanto cursa Administração, o jovem Gil concilia os estudos com um emprego na alfândega e uma nascente carreira artística. Em 1962 faz a sua primeira gravação⁵⁰ e no ano seguinte lança seu disco de estreia *Sua música, sua interpretação*, um compacto duplo com quatro músicas de sua autoria e, no mesmo ano, um segundo disco chamado *Decisão* com canções de vários autores. Ainda neste ano faz a primeira de várias apresentações no programa musical *JS comanda o espetáculo*, na TV Itapoan.

Gil, a despeito do sucesso de sua carreira artística, consegue concluir o curso universitário e é selecionado como *trainee* pela empresa multinacional Gessy Lever. Na sequência, casa-se com Belina, uma bancária baiana, e muda-se para São Paulo a fim de assumir seu cargo na empresa. Durante seu treinamento para assumir a direção da multinacional, sua carreira deslancha, tornando inviável conciliar as duas atividades. O artista

⁴⁹ AZEVEDO, Amailton Magno. Gilberto Gil e Caetano Veloso: ser jovem nos alegres tristes trópicos. **Revista Brasileira do Caribe**, v. XIII, nº 25, p. 277-312, jul-dez. 2012.

⁵⁰ Pela gravadora JS Discos, sai um compacto em 78 RPM, feito de cera de carnaúba, com a primeira gravação de uma música sua, “Bem devagar”, com o conjunto vocal *As Três Baianas* (que deu origem ao Quarteto em Cy) do qual Gil participa da gravação tocando acordeão. Ainda em 62, a mesma gravadora lança um compacto simples com uma música feita para a Petrobras, “Povo petroleiro”, no qual, no lado B, Gil interpreta a marcha carnavalesca “Coça, coça, Lacerdinha”; é a sua primeira gravação cantando. In: http://gilbertogil.com.br/sec_bio.php?page=11&ordem=DESC. Acesso em: 10 de jul. 2014.

começa a apresentar-se no programa *O fino da bossa*, transmitido pela TV Record, apresentado pela cantora Elis Regina. Nesse momento, abandona a promissora carreira na empresa anglo-holandesa para investir na profissionalização de sua já efervescente carreira de músico. O ano de 1966, por conseguinte, é um ano-chave para pensar na trajetória do cantor. O ano em que o homem casado e pai de uma filha e com outra a caminho⁵¹ opta não só pela carreira artística, boêmia e à deriva, mas ao mesmo tempo, abandona um projeto de ascensão social engendrado por gerações de sua família num significativo gesto de rebeldia.

A partir de 1966, Gil cairá de cabeça no universo da música, dedicando-se com exclusividade e obtendo cada vez mais sucesso com sua arte. A escolha profissional trouxe impactos para a sua vida pessoal: em março de 1967, apenas um mês após o nascimento de sua segunda filha, Gil separa-se de Belina para, em maio do mesmo ano, ir morar com Nana Caymmi⁵², cantora e filha de um dos seus ídolos musicais, Dorival Caymmi.

2.4 A explosão tropicalista e o exílio

A opção de Gil pela carreira musical marcou para sempre a história da música brasileira. O coletivo Tropicalista, composto por Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, o maestro Rogério Duprat, a cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto, além do poeta Rogério Duarte, engendrava um movimento irreverente, libertário e experimental, o qual provocou uma ruptura no ambiente da música popular brasileira, com uma linguagem inovadora, incorporando elementos das culturas popular e jovem, a psicodelia, a guitarra elétrica e a contracultura. Musicalmente sincrético, o Tropicalismo misturou rock, samba, rumba, bossa nova, bolero, baião. Sua atitude incorporadora dissolvia antigos paradigmas entre música pop e tradicional, tradição e vanguarda, “alta” e “baixa” cultura.

Nesta dissertação, o debate sobre o período tropicalista não irá se estender pois foge ao escopo do trabalho. O movimento tropicalista é um tema consagrado pela historiografia e pela crítica de arte e já foi objeto de estudos concentrados no movimento artístico e na trama histórica em que se enreda. Ainda que o debate sobre a Tropicália não esteja esgotado, já foi explorado com grande competência por Calado (1997), Favaretto (2000), Dunn (2009), entre

⁵¹ Nara havia nascido em fevereiro de 1966 e Marília, em fevereiro do ano seguinte.

⁵² O relacionamento afetivo de Gil e Nana Caymmi durará até o final de 1968. O casal não teve filhos, mas sua parceria ficou marcada na música, pois concorreram no 3º Festival da Música Brasileira num dueto com a canção “Bom dia”. Em novembro de 1968, Gil começa o relacionamento com Sandra Gadelha (irmã de Dedé Gadelha, então esposa de Caetano Veloso) que abandonará a carreira de bancária em Salvador para acompanhar o artista.

outros. Para a presente análise, cabe discutir como o movimento tropicalista se desdobrou no exílio em Londres, dado fundamental para a presente discussão.

O movimento Tropicalista durou pouco mais de um ano e acabou reprimido pelo governo militar, no bojo do Ato Institucional nº 5, que deu início aos anos mais sangrentos da ditadura. O Congresso Nacional foi fechado, os direitos políticos dos cidadãos foram cassados e foi estabelecida a censura à imprensa e às produções culturais. Anos de intensa tortura e dos assim denominados “desaparecimentos”, que dilaceraram a vida de inúmeras famílias brasileiras. A violência imposta pelo regime político afetou profundamente a vida intelectual do país: jornalistas, professores universitários e artistas foram perseguidos. A virulência do regime recaiu de maneira acentuada sobre a vida cultural do país, acima de tudo sobre a música popular, que constituía uma manifestação cultural de alto prestígio público e que chegava aos brasileiros por intermédio dos festivais de televisão e da crescente indústria fonográfica.

A canção popular – com seu privilegiado lugar na cultura juvenil da época – tornou-se o mais amplo canal de denúncia do autoritarismo no país, transformando-se no maior alvo do Regime Militar. Os festivais de música da TV Record indicavam o alto grau de politização da música. Não eram meros eventos de entretenimento, mas um cenário mais complexo onde, em “todos os níveis [os artistas, o público dos festivais e os compradores de discos], tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, justiça social e avanço na modernização”.⁵³

O projeto tropicalista foi, como se sabe, abortado pelo regime ainda em 1968, com a partida forçada de Caetano e Gil para o exílio. Dois dias depois do Natal daquele ano, Gil e Caetano foram presos na calada da noite, sob o pretexto de desrespeito ao hino e à bandeira do Brasil. Os artistas ficaram detidos por dois meses no quartel Marechal Deodoro, no Rio de Janeiro – onde Caetano compôs a música “Terra” e Gil descobriu a macrobiótica. Após serem liberados, os artistas ficaram em prisão domiciliar em Salvador por incertos quatro meses.

Nos dias 20 e 21 de julho, Gil e Caetano apresentaram o show de despedida, antes de embarcarem com suas esposas, as irmãs Sandra e Dedé Gadelha, para o exílio na Inglaterra. O show, que três anos mais tarde resultaria no disco *Barra 69*, só foi possível porque Gil negociou com os militares sua execução, com a justificativa de arrecadar fundos para sua viagem e sobrevivência fora do Brasil.

⁵³ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 172-173.

Outros artistas também sofreram com a censura e o exílio. Chico Buarque partiu em 1969 para Itália num exílio “voluntário”, dado o acirramento político. Edu Lobo abandonou o país para estudar orquestração em Los Angeles. Geraldo Vandré partiu para o Chile no mesmo ano e conseguiu apresentar-se, mais tarde, em países europeus e na Argélia. Retornou ao país em 1973 mas, no entanto, nunca mais conseguiu lograr o sucesso que obtivera antes do clima político que o fez partir se acirrar. Não obstante, aponta Napolitano (2004), Elis Regina, Francis Hime, Ivan Lins, Luiz Gonzaga Jr., Marcus Vinícius e Sérgio Ricardo, embora não tenham sido exilados, eram cuidadosamente monitorados pelo DOPS, que muitas vezes intervia, censurando suas canções.

Gil, Caetano e as suas companheiras partiram para o exílio em meados de 1969. Sua primeira parada foi em Portugal onde Guilherme Araújo, produtor de Gil, os esperava. Os artistas ficaram menos de 10 dias em Lisboa, e de lá partiram para a cidade em que planejavam morar: Paris. Os amigos alugaram um quartinho no *Quartier Latin*, e tentaram se estabelecer na cidade.

A experiência parisiense, entretanto, revelou-se frustrante. O depoimento de Gil a Zappa (2013) revela que a xenofobia da população francesa foi o principal motivo do incômodo que motivou sua partida e de Veloso do país:

Eles tratavam mal, eu e Caetano sofriamos muito com aquilo. Hoje é diferente, mas naquela época era terrível e faziam questão de mostrar que não gostavam de estrangeiros. A gente sofria, precisando do mínimo de acolhimento, de algo minimamente cortês.⁵⁴

Além disso, Guilherme Araújo insistiu para que os artistas se mudassem para Londres, a nova morada dos artistas. Na época, a capital inglesa desfrutava do apelido de *swinging city* por conta de sua pululante vida boêmia, musical e intelectual. A moda, de inspiração libertária e hippie, dominava o cenário e a cidade exportava seu modo de vida para jovens de todo o mundo, tornando-se referência em cultura juvenil e inovação do estilo de vida, da música e dos costumes.

Em termos musicais, a invasão britânica já havia conquistado o mundo com os Beatles, os Rolling Stones, The small faces, The Kinks e o The Who. Seus concertos musicais e festivais de música reuniam grandes estrelas inglesas e estrangeiras; seus concertos, clubes e discotecas tocavam o que era considerado mais moderno em termos de música na época.

⁵⁴ GIL, G.; ZAPPA, R. *Op.Cit.*, p. 145.

Capital da cultura jovem, Londres era o epicentro daqueles que procuravam modos de vida alternativos, contraculturais. As drogas sintéticas e a pílula anticoncepcional completavam o clima libertário daqueles anos.

Ao mesmo tempo, a cidade se internacionalizava mais ainda, com o crescimento populacional devido a um intenso processo migratório iniciado no pós-guerra. Os principais grupos de estrangeiros eram americanos, australianos, neozelandeses, sul-africanos e indianos. Havia também a imigração de diversos grupos de africanos e caribenhos vindos das antigas colônias do Império Britânico, fenômeno ao qual Hall se refere como “segunda diáspora”.

O termo “segunda diáspora”, cunhado pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall, concerne aos deslocamentos migratórios dos descendentes de escravos ou ex-colonizados que, das antigas colônias, partiram de volta para a África, para suas antigas metrópoles ou, ainda, para grandes capitais econômicas, como Nova York. Este fenômeno se dá muitas vezes pela vulnerabilidade social e econômica que esses sujeitos enfrentam em seus países de origem. A diásporização ocorre também como a fuga de intelectuais, artistas e políticos perseguidos, que encontram em países democráticos espaço para o exercício de suas atividades – por exemplo, a notável presença de intelectuais nas universidades americanas perseguidos em seus países maternos. Assim, a situação do exílio, na qual se encontra Gil, pode ser considerada como um desdobramento desta segunda diáspora. A primeira diáspora (o deslocamento forçado dos africanos durante a escravidão) e a segunda constituíram a ambiência cultural do Atlântico negro, combinação muito particular de repertórios em intenso movimento de recriação em diálogo com a África.

Londres, portanto, era uma capital plural, absolutamente cosmopolita, recebendo intensos influxos culturais de diversos locais do planeta que outrora subjulgavam: uma maré cheia de possibilidades para aqueles que, como Gil, optaram por navegar por esses repertórios. Desta forma, os amigos partiram para a cidade inglesa rumo ao incerto. Lá, se estabeleceram no bairro de Hampton Court, habitando na mesma casa de três andares as famílias de Gil, Caetano e Guilherme. Nessa casa nasce Pedro, filho de Gil com Sandra, em maio do mesmo ano. Na memória de Caetano, sua experiência londrina torna-se mais positiva a partir do momento em que os casais mudam-se para casas diferentes, no meio do ano de 1971, para o bairro de Notting Hill Gate, que contava com a presença de numerosos jamaicanos, pelos quais os amigos demonstravam empatia: “[...] eu e Gil quisemos ir para

Notting Hill Gate, onde a presença de um grande número de jamaicanos fazia tudo parecer mais alegre”⁵⁵.

Enquanto Caetano, em *Verdade Tropical*, rememora sua passagem por Londres como uma vivência cinzenta, Gil demonstra entusiasmo em diversas entrevistas nas quais destaca a possibilidade de conhecer aquele universo tão rico para seu trabalho: “Eu me sentia incapaz de aproveitar o que deveria ser visto como oportunidade. Gil, ao contrário, tentava tirar vantagens da situação. Saía mais, estudava com mais afinco [o inglês], encontrava músicos, ia a muitos concertos”⁵⁶. Gil assim descreve esse momento, em 1971:

Bom, lá em Londres muitas coisas importantes cercavam a gente, aquela atmosfera toda, *the vibes, the vibrations, everything*, e...é claro, por causa dos Beatles, dos Rolling Stones, aquela coisa toda, e Jimi, todos tinham transitado por lá, tinham passado por lá, tinha sido local de trabalho pra eles. Então tudo aquilo era muito importante para nós, respirar aquele ar, ficar ali, ver aquelas coisas do *Chelsea*, ver a *Kings Road* ver a *Carnaby Street*... a gente era um pouco turista lá, mas tinha o lado do trabalho [...]”⁵⁷

No mesmo ano Gil lançou na Inglaterra o álbum *Gilberto Gil*, com canções em língua inglesa: “Nega (Photograph blues)”, “Volkswagen blues”, “Mamma”, “One o’clock last morning”, “20th April 1970”, “Can’t find my way home” (de Steve Winwood) e “The three mushrooms”, “Babylon”, “Up from the skyes”, (de Jimi Hendrix) e “Crazy pop rock”, em parceria com Jorge Mautner. Na mesma empreitada internacional, o artista viaja para Nova York no final de 1971 e lança lá seu disco no mercado americano.

O exílio é o ponto de virada fundamental na presente análise: a partir dele podemos começar a considerar Gilberto Gil enquanto um artista autoconsciente de sua negritude. A politização da negritude de Gil pode ser atribuída à trama de vivências pessoais do artista em Londres, entrelaçada ao efervescente momento das políticas negras em todo o Atlântico Negro. A politização do artista se deu em cenário cosmopolita, entre Londres, cidade na qual passou quase todo o período do exílio, e Nova York. Assim, podemos inferir o influxo de ideias entre o artista e pessoas de diversas nacionalidades além, é claro, do acesso à comunicação em massa, televisão, discos e jornais a que possuía acesso.

⁵⁵ VELOSO, C., *Op. Cit.*, p. 294.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ “Up from the skyes” (Depoimento que precede a faixa musical). GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**, Universal, 1971.

Aqui destaco duas influências relacionadas a vivências já perceptíveis no disco gravado por Gil em Londres, *Gilberto Gil*, de 1971: a do reggae music jamaicano e a de Jimi Hendrix.

A contribuição dos jamaicanos durante o exílio é evidente nas obras de Caetano⁵⁸ e Gil e a música “Babylon”⁵⁹ indica esta presença. O termo Babylon – Babilônia – faz referência à releitura rastafári da passagem bíblica do Êxodo, em que os judeus fogem da escravidão no Egito rumo à Terra Prometida. Para os rastafári, o Egito seria o Novo Mundo, onde tornaram-se cativos na Escravidão Moderna a que chamam de Babilônia, e a “Terra Prometida”, a esperança de liberdade ao retonar à Terra Natal, que identificam como a Etiópia. O *reggae music*, popularizado na Jamaica através dos sound systems – festas de rua em que DJ’s tocavam sucessos munidos de poderosas aparelhagens de som nos guetos de Kingston – internacionalizou-se sobretudo pela musicalidade de Bob Marley and the Wailers. Quando Gil escreveu a música, Marley já havia disseminado o repertório rastafári internacionalmente com os discos *Rastaman Vibration* (1967) e *Soul Rebels* (1970).

A música “Babylon” incorpora o repertório rastafári, pois descreve uma situação de exclusão e humilhação longe da terra natal utilizando a metáfora da Babilônia: “First time I came to Babylon / I felt so lonely / I felt so lonely and people came along / To mistreat me / Calling me so many names in the streets / And I was so shy / That I began to cry”. Narrativas comuns entre a poética rastafári e a letra de Gil ultrapassam a citação, emergem de um repertório comum de experiências dos descendentes de escravos que evocam o Atlântico Negro enquanto área cultural, espaço em que narrativas de perda, exílio, exclusão e discriminação racial são tão frequentes.

Além do sucesso da música jamaicana, destaca-se a importância de Jimi Hendrix na trajetória de Gil e na politização de sua negritude. A atração pelo trabalho do artista remonta aos anos 1960, quando já fazia a escuta musical de seus discos⁶⁰: “O Jimi Hendrix era o

⁵⁸ A influência do *reggae music* jamaicano pode ser percebida no álbum *Transa* (1972) de Caetano Veloso, gravado no Brasil ao retornar do exílio. A música “Nine out of ten” é considerada a primeira canção influenciada pelo reggae produzida no Brasil – presente nas vinhetas no início e no fim. A rua Portobello Road, à qual Caetano refere-se na canção, é o local onde o músico descobriu o reggae, acompanhado do amigo músico e instrumentista Péricles Cavalcanti (n.a.).

⁵⁹ GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**, *Universal*, 1971.

⁶⁰ VELOSO, C. *Op.Cit.*

especialista mais nitidamente da questão da guitarra, do ponto de vista do rock, algo mais distante de mim. Mas também tive uma idolatria muito profunda por ele”.⁶¹

Na perspectiva de Caetano Veloso, o contato de Gil com Hendrix e Jorge Ben foram fundamentais para o desenvolvimento do estilo violonístico de Gil, que “encontrava nos blues de vanguarda hendrixianos uma nova chave para constituir-se para além e para fora dos virtuosismos super bossa-nova surgidos na primeira metade dos 60”.⁶²

Gil conheceu Hendrix pessoalmente no Festival de Música da Ilha de Wight, na costa sul da Inglaterra, no qual ele e Caetano também se apresentaram. Para Veloso, Hendrix seria, neste momento de transformação de seu parceiro musical, uma influência fundamental não só por seu apelo musical, mas pela postura político-estética. Ou seja, mais pela forma como performatizava sua negritude, fazendo-a emergir nos palcos através da moda, do cabelo, da vocalidade, do uso dos instrumentos, do menear do corpo e, ainda, das letras de suas canções.

Para Gilroy, a performance pop de Hendrix articulava a expressão da identidade racial a partir da “imagem do que as plateias inglesas acreditavam que deveria ser um artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista, perigoso”⁶³ e que o diálogo com tais códigos era interpretado por este público como uma autêntica expressão de negritude – a despeito dos excessos e estereótipos raciais que o autor identifica em sua *persona pop*. Ainda que na visão de Gilroy a estética de menestrel performatizada por Hendrix foi criada para agradar o público branco inglês por meio da sedução da diferença, na presente análise o mais significativo é que Hendrix, como outros artistas negros de seu tempo, se valeram de um variado e híbrido repertório afro-diaspórico e das diversas representações elaboradas sobre os negros para estabelecer uma “política cultural da diferença” na qual a identidade racial emerge enquanto uma carta fundamental no baralho das lutas por representação neste momento.

A própria intensidade da politização em torno das lutas negras em vários locais do atlântico negro pode ser levantada como elemento que contribui para a politização de Gil nesse sentido, assim como o sucesso internacional de formas musicais comprometidas com uma determinada identidade negra, a crítica ao racismo e a valorização da negritude.

⁶¹ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 20.

⁶² VELOSO, C. *Op.Cit.*, p. 298-299.

⁶³ GILROY, P. *Op.Cit.*, p. 193.

A luta por Direitos Civis nos Estados Unidos do Movimento Black Power, dos Black Panthers, as guerrilhas de descolonização de diversos países africanos, a luta contra o *apartheid* na África do Sul e a emergência de diversas lutas da população negra em torno de seus direitos veio acompanhada pelo surgimento de grande líderes negros, como Malcolm X, Martin Luther King, Nelson Mandela, Steve Biko – e, no Brasil, Abdias do Nascimento. No campo da cultura, uma estética descolonizadora tomava a frente dos discursos de diversos artistas; no campo da música, podemos destacar internacionalmente o papel do *funk* e do *soul* e a forte presença da *reggae music* no cenário musical, gêneros conectados a uma ética e uma estética de valorização do negro e de sua cultura.

A política cultural da diferença que emerge neste cenário se fará presente em todo o período estudado da carreira de Gil, que reinventará a negritude através de um repositório próprio, constituído de diversos repertórios negros e reinventado por sua poética e sua ética artísticas. Assim, o poeta, que já havia, por intermédio de uma estética nordestina, expressado sua negritude de forma indireta, irá politizar este discurso primando por uma ética e uma estética na contramão do eurocêntrico. Outro aspecto da pesquisa identifica as questões raciais que vieram à tona como possíveis catalisadores para a politização de Gil em relação à negritude e estão ligadas também às suas experiências de alteridade na Europa – tanto em Paris como em Londres:

Londres era uma cidade com uma presença muito grande de estrangeiros de origem africana, centro-americana, das regiões do Caribe, jamaicanos, indianos também, paquistaneses, enfim... Gente da África, de Gana, da Nigéria. Mas era, evidentemente, uma cidade de predominância branca, inglesa propriamente e europeia, turistas e tal. E ainda que com contingentes importantes de não-brancos e não-ingleses, essa dimensão quantitativa importante, não apagava a questão da diferença, pelo contrário: em Londres as diferenças eram muito marcadas [...] Havia muito claramente a repartição dos espaços, os bairros onde morava esse povo egresso da África, da Ásia e da América Central eram bairros específicos. Enfim, a sociabilização deles era no seu próprio contexto, eles tinham seus próprios lugares de entretenimento, seus próprios bares, seus próprios clubes [...] Então havia uma separação aqui e ali atenuada, mas basicamente uma separação muito clara. Aí eu começo a sentir propriamente uma questão mais racial.⁶⁴

Em Londres – após a desastrosa tentativa de morar em Paris – os tropicalistas tiveram que lidar com uma espécie de segregação racial que se revela através da divisão do espaço urbano entre os imigrantes não-ingleses e os ingleses. Esse estranhamento também fora

⁶⁴ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 4-5.

percebido por Caetano, que expressa, citando o medo dos *skinheads*, sua preocupação com a questão racial na capital inglesa:

[...] verifiquei em Londres que muitos homens indianos mais velhos se pareciam com meu pai [que era obviamente um mulato]. Eu próprio fui muitas vezes confundido com um paquistanês [o que me fazia temer os *skinheads*].⁶⁵

Na entrevista concedida à autora, Gil relaciona a experiência de repartição de espaços da cidade entre as raças à experiência que viveu em São Paulo, ainda funcionário da Gessy Lever, quando não conseguiu alugar um apartamento em um bairro de classe média – apesar de dispor do dinheiro – por ser negro:

Aqui [em São Paulo] realmente pequenas questões como essa, por exemplo, de moradia, dificuldade de alugar um apartamento num bairro qualquer da cidade, um bairro de predominância branca eu comecei a sentir aqui. Elas apareceram também como eu falei no exílio em Londres, por causa das características da cidade e quando eu volto do exílio eu já voltei com a consciência negra, digamos.⁶⁶

Analisando a entrevista, os episódios de racismo ou de práticas racialistas – no Colégio Marista, em São Paulo e, mais tarde, em Londres – são citados por ele sempre relacionadas com a formação de uma gradual consciência de sua negrura. Ao analisar tal material, a narrativa figura-se muito linear, gradual e progressiva, indicando que, sob o crivo do historiador, já foi reorganizada por trabalhos íntimos da memória. No entanto, a experiência londrina revela-se especificamente significativa, pois traz consequências imediatas para sua carreira pós-exílio, sua estética, sua temática e sua posição política. Desse modo, parece prudente considerar esses episódios como eventos catalisadores das mudanças na ética e na estética das músicas de Gil pós-exílio e seu profundo comprometimento com o uma militância artística voltada à luta antirracista no Brasil.

A situação do exílio, somada às experiências vividas por Gil, agregaram a dimensão étnica para o seu trabalho artístico. Além disso, há o surgimento de uma identificação⁶⁷ com o

⁶⁵ VELOSO, C. *Op.Cit.*, p. 233.

⁶⁶ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 6.

⁶⁷ No corpo do texto utilizei o conceito de identidade de Stuart Hall para discutir a referente temática. Hall considera a identidade um conceito “sob rasura”. Para ele, é preferível falar de “identificação” em vez de identidade. A identificação é sempre contingente, ou seja, é uma concepção antiessencialista da identidade que vai na contramão da identidade cultural, compreendida enquanto um núcleo inquebrantável e imutável com uma história e uma ancestralidade comuns. Tampouco “assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao

universo da cultura afro-brasileira e afro-diaspórica e a temática da injustiça racial que irá levá-lo para novos caminhos estéticos e políticos a partir do retorno ao Brasil.

fim, sem qualquer mudança, pelas vicissitudes da história”. Ver em: HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 108.

Capítulo 2

3. Bahiaáfricas: entre tambores e orixás

Gilberto Gil possui um domínio significativo dos repertórios culturais que se expressam no Atlântico Negro em suas diversas vertentes construído por intermédio de viagens poéticas e reais por esse território, bem como contatos pluriculturais travados entre o artista e outros sujeitos afro-diaspóricos. Depois do exílio, Gil já tinha circulado por grandes polos de irradiação cultural desse espaço: diversas cidades brasileiras, Londres e Nova York constituem o mapa da circulação do artista – que, em 1977, incluirá a cidade de Lagos, na Nigéria.

Durante a pesquisa, identificou-se que o repertório cultural negro-mestiço baiano é de fundamental importância para pensar as músicas de Gilberto Gil pós 1972. De volta do exílio, o cantor baiano retomou contato com a cultura negro-mestiça de sua própria terra e sob uma visão de mundo já politizada pela ideologia da negritude.⁶⁸ Seu fazer poético tem como “régua e compasso” o cenário cultural da Salvador de então: os tambores, a polifonia, os cânticos, a louvação dos orixás e o projeto estético e político dos blocos afro.

Bahiaáfricas é um conceito construído pela autora durante a imersão realizada na obra de Gil e refere-se às práticas de matrizes africanas praticadas na Bahia, repertório de ampla penetração no cotidiano do artista, formando um corpo único de “tradições não tradicionais”⁶⁹ ao qual ele amplamente se refere. Apesar de constituir-se como um território repleto de fluxos de negros escravizados de diversas origens, o termo não se relaciona a um repertório específico bantu ou nagô, mas ao repertório fruto da reinvenção dessas Áfricas na Bahia, concebendo a ampla penetração de saberes, comeres, fazeres de Áfricas no cotidiano baiano, bem como incorporações (BHABHA, 2007), e constante reinvenção deste cenário. As Bahiaáfricas, nessa perspectiva, emergem como ponto de referência no mapa.

A Bahia se apresenta como referência fundamental, a “régua e compasso” com os quais Gil desenha, sobre o mapa do Atlântico negro, rotas criativas nutrindo-se de novas

⁶⁸ O termo negritude será aprofundado no capítulo 3.

⁶⁹ Para Paul Gilroy, o corpo de culturas do Atlântico negro é irreversivelmente impuro devido à atmosfera de exílio e reinvenção de si inerentes à História da diáspora negra. Assim, tradições da diáspora formam para ele um conjunto de “tradições não-tradicionais” às quais os sujeitos afro-diaspóricos se reportam (n.a.).

ideias provenientes da diáspora em diferentes pontos desse espaço. Suas canções entre 1972-1985 expressam a vitalidade dos produtos culturais da diáspora, dos quais a sua obra se hidrata: em sua poética orixás, tambores de candomblé, xequerês e agogôs combinados com toques de blues, funk, reggae music e pop conectam-se, numa expressão absolutamente híbrida de sua negritude afrobaiana, transcultural e cosmopolita.

O candomblé e o afoxé são organismos vivos, entidades comunitárias que preservam e reinventam repertórios de origem africana no processo de diáspora. No Brasil, pela força do negro, foram reelaboradas, produzindo, como diz a música de Caetano Veloso “milagres de fé no Extremo Ocidente”⁷⁰. O candomblé e o afoxé representam, para a população negromestiça baiana, espaços de acolhimento, sociabilidade, religiosidade e exercício de suas tradições.

Neste contexto, contudo, não me refiro à tradição como algo puro. A tradição afrobaiana à qual Gil incorpora, reinventa, recria e tenciona vem ao encontro da concepção de tradição de Hall: “(...) ela tem pouco a ver com a persistência de velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de articulação dos elementos”⁷¹ ou, ainda, como aponta Gilroy (2001), a um conjunto de tradições não tradicionais que, para este autor caracterizam as tradições culturais afro-diaspóricas.

São marcantes nessa caminhada em direção a Bahiáfrica duas opções artísticas fundamentais: a escolha de instrumentos ligados à tradição afro-baiana (tambores, xequerês e agogôs) e o marcante uso de vocábulos e expressões de origem africana.⁷²

Para Gilroy (2001) o uso dos tambores, entre outros instrumentos de percussão, tem uma função mnemônica: dirigir a consciência deste coletivo à sua história comum e memória social. O contar e o recontar dessas histórias desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência da diáspora e afetando o importante equilíbrio entre atividade interna e externa – as diferentes práticas cognitivas, habituais e performativas necessárias para inventar, manter e renovar a identidade.

⁷⁰ O verso pertence à música “Milagres do povo”, composta e gravada por Veloso em 1985, trilha sonora da minissérie *Tenda dos milagres* (Rede Globo), baseada na obra homônima do romancista baiano Jorge Amado. Segue a estrofe do trecho citado: “É no xaréu que brilha a prata luz do céu/ E o povo negro entendeu que o grande vencedor/ Se ergue além da dor/ Tudo chegou sobrevivente num navio/ Quem descobriu o Brasil?/ Foi o negro que viu a crueldade bem de frente/ E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente” (n.a.).

⁷¹ HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013, p. 289.

⁷² Também pode se destacar aqui o impacto da tradição afrobaiana a que se refere o texto nas vestimentas e ornamentos de Gil em capas de disco, assunto que é tratado superficialmente no subcapítulo 2.1, porque as capas de disco não fazem parte das fontes eleitas para a execução deste trabalho (n.a.).

Pode-se notar, nas canções selecionadas neste capítulo, a profusão de palavras de origem africana. A adoção destas expressões transcende o caráter celebratório da negritude. O discurso eurocentrado, através de sua exclusividade epistêmica até hoje, apesar do fim do colonialismo, perpetua a *colonialidade do saber*, sistema que opera por meio da negação de outras formas de pensamento que não estejam pautadas na perspectiva da razão filosófica e científica europeias.⁷³ A negação epistêmica tem atuado como instrumento estratégico de descrédito, subalternização ou até mesmo de silenciamento das culturas de matriz não-europeia tanto no âmbito acadêmico quanto popular. Deste modo, a perseguição às línguas não-coloniais opera também como negação epistêmica: a língua é, para Mignolo o lugar onde o saber está inscrito, é o que as pessoas são – assim, a colonialidade da língua é a colonialidade do ser. O significado dos vocábulos de matriz africana nas canções de Gil tem a intenção restituir, por conseguinte, feridas históricas e suturar identidades fraturadas pelo discurso da modernidade/colonialidade.

Destacamos, por fim, a presença do candomblé e do afoxé como referências, diálogos marcantes na obra de Gil. Essas manifestações foram escolhidas pela profusão de elementos na obra do artista no que diz respeito ao recorte da pesquisa, bem como o grande envolvimento pessoal de Gil com essas instituições, a ser desenvolvido nos próximos subcapítulos.

3.1 Foi conta pra todo canto

Na entrevista concedida à autora, Gil descreve que o seu desejo de conhecer o universo do candomblé desponta justamente enquanto estava em Londres, no exílio.

Apesar de ter vivido toda a adolescência em Salvador, eu nunca tinha tido então aproximação com esse mundo. E eu exatamente depois do exílio que eu vou me interessar pelo candomblé em Salvador, vou passar a me interessar pela... enfim... pelo panteão africano. Os orixás, seu significado... O significado da presença deles na vida religiosa das pessoas na Bahia, o sincretismo... A relação entre as religiões de origem africana e o cristianismo, e o catolicismo na Bahia [...] Acho que é aí também que nasce um pouco mais essa consciência de descender de africanos, essa dimensão étnica na minha formação, na minha família, tanto no meu pai quanto na

⁷³ MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Souza (org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Editora Cortez, 2006, p. 667-709.

minha mãe, ambos descendentes de africanos. Então eu localizo aí, nessa volta do exílio, por volta de 72, 73...⁷⁴

Embora Gil já conhecesse o universo do candomblé através de referências artístico-culturais como a obra de Jorge Amado, o cinema de Glauber Rocha, o trabalho de Carybé e Pierre Verger, sua familiaridade com o tema estava mais ligada ao seu interesse no campo da cultura do que da identidade ou, ainda, da religiosidade. Apesar de muito presente em Salvador, o candomblé era algo exógeno às suas experiências religiosas.

Em meados da década de 1960, o candomblé espalhou-se da Bahia para todo o Brasil. Gil já tinha lançado mão de seu repertório compondo, em parceria com Othon Bastos, a canção “Iemanjá”, mas ainda não havia, de fato, visitado um terreiro. Seguiu apenas a voz das ruas de Salvador, a tradição musical de seus ídolos, como Dorival Caymmi, e o impulso contracultural.

Ao discurso repressivo do judeo-cristianismo, ao campo ideológico responsável pelo mal-estar-na-civilização, os filhos da contracultura podiam contrapor Iansã, a labareda erótica, divindade lasciva, rainha dos raios e dos prazeres do sexo, dona do fogo e do corpo perfeito. Ou Oxum, deusa narcisista e sensual, mãe dos pássaros e dos peixes, senhora da brisa e da água fresca, louca por joias, mestra em línguas. Enfim, deuses e deusas de uma religião que divinizava a natureza e não condenava o corpo.⁷⁵

Para Prandi (2009), o movimento contracultural é um marco na história do candomblé, pois é no bojo deste que deixa de ser religião étnica para popularizar-se:

Mais tarde, no final da década de 1960 e o começo da seguinte, teve início junto às classes médias do Sudeste a recuperação das raízes de nossa civilização, reflexo de um movimento cultural mais amplo denominado contracultura. Forte revitalização das origens culturais brasileiras, sobretudo as africanas preservadas nos velhos templos dirigidos pelos pais e mães de santo alimentou a renovação das artes e redefiniu sentidos de antigos valores estéticos, filosóficos e religiosos. Abriu-se para o Brasil como um todo uma espécie de baú cultural pleno de ingredientes originais para novas criações e inventos, segredos guardados nos velhos candomblés da Bahia. No processo, o candomblé se esparramou muito rapidamente por todo o país, deixando de ser uma religião exclusiva de negros. Além disso, a música baiana de inspiração negra fez-se de consumo nacional, a comida baiana, nada mais do que a comida votiva dos terreiros, foi para todas as mesas, e assim por diante.⁷⁶

⁷⁴ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 1.

⁷⁵ RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 182.

⁷⁶ PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 130-131.

No interior da contracultura, houve uma retomada seletiva das tradições afro-brasileiras e de suas manifestações contemporâneas. Os intelectuais brasileiros se encantaram com o mundo afro enquanto forma de contestação e inversão dos signos da modernidade, inaugurando uma abertura para formas extraocidentais de entendimento do mundo.

O tropicalismo, nesse contexto, se apropriou dos signos da cultura afro-brasileira. No entanto, o envolvimento de Gil vai muito além do projeto tropicalista: é aí que ele estreita seus laços identitários com a diáspora e a negritude, trajetória na qual a narrativa do *self* se confunde com a do artista, que redescobre a sua negritude junto com outros jovens naquele momento.

Seu primeiro contato com a religião de matriz africana ocorreu num terreiro de Egum chamado Ilê Agboulá, onde foi levado pelas mãos do artista plástico e alapini⁷⁷ Mestre Didi. Este terreiro, do qual Didi era sacerdote, localiza-se no povoado de Amoreiras, onde há a única comunidade devotada a este culto no país. Como nos aponta Risério (1982), o culto aos eguns é diferente do culto aos orixás: os eguns são antepassados históricos que remontam a uma linhagem familiar do povo iorubano, enquanto os orixás são divindades e antepassados simbólicos. Lá, mestre Didi lhe jogou os búzios, revelando-lhe que era filho de Xangô.

Depois dessa primeira experiência, o cantor, assim como representativa parcela da classe artística e intelectual que o cercava, começou a frequentar os rituais do candomblé. Gil passa a frequentar a casa de Mãe Menininha do Gantois⁷⁸, a figura religiosa mais proeminente na Salvador daqueles anos, chefe do terreiro frequentado por Carybé, Pierre Verger, Dorival

⁷⁷ O alapini é o sacerdote do Culto de egun (n.a.).

⁷⁸ Escolástica Maria da Conceição Nazaré (1894-1986), a Mãe Menininha, chefiou, por 64 anos, o Terreiro do Gantois em Salvador, Ilê Iya Omin Axé Iyamássê – terreiro fundado por Maria Júlia da Conceição Nazaré, sua bisavó, na segunda metade do século XIX. Mãe Menininha tornou-se, durante sua chefia do Gantois, de 1922 até seu falecimento, a figura religiosa mais proeminente da Bahia, estabelecendo relações com artistas, políticos e intelectuais. A relação de Mãe Menininha com intelectuais e homens do poder e da ciência remonta a uma tradição científica do terreiro do Gantois: os médicos Nina Rodrigues e Arthur Ramos foram ogãs do Gantois, bem como dois generais do exército em meados do século XX. Para a yalorixá, Dorival Caymmi compôs e regravadiíssima canção “Oração à mãe menininha”. Na ocasião do falecimento da yalorixá, Gilberto Gil compôs uma canção em sua homenagem, “Requiem para Mãe Menininha”, em que carinhosamente se despede da mãe-de-santo e roga por sua proteção e seu axé: Foi/ Minha mãe se foi/ Minha mãe se foi/ Sem deixar de ser – ora, iêiê, ô/ Dói/ Minha alma ainda dói/ Minha alma ainda dói/ Sem deixar doer – ora, iêiê, ô/ Foi / Tão boa pra nós/ Tão boa pra nós/ Não deixa de ser – ora, iêiê, ô/ Mãe/ Do orum, do céu/ Do orum, do céu/ Me ajuda a viver neste ilê aiêRara/ Ouro/ Guarda o tesouro pra nós/ Riso/ Puro/ Porto Seguro pra nós/ Vemos/ Vivo/ O brilho da tua luz/ Iluminando nossos corações/ Ouve nossa oração/ Escuta a demanda de cada um/ Manda teu doce axé/ Recomenda ao santo o teu candomblé/ Fala com cada um/ Fala com cada um/ Fala com cada filho fiel/ Canta pra todos nós/ Derrama sobre todos o teu mel/ Foi/ Minha mãe se foi/ Minha mãe se foi/ Sem deixar de ser a Rainha do Trono Dourado de Oxum/ Sem deixar de ser/ Mãe de cada um/ Dos filhos pra quem eternamente sempre haverá / Mãe Menininha/ Mãe Menininha/ Mãe Menininha/Mãe Menininha/ Mãe Menininha.

Caymmi, Vinícius de Moraes, Maria Bethania, entre outros numerosos intelectuais e políticos do Rio de Janeiro e do resto do Brasil.

Gil comentou farta e entusiasmadamente sobre a descoberta do universo do candomblé na entrevista concedida à autora deste trabalho de investigação. O músico descreve o encontro com o candomblé como um evento que promoveu um sentimento que ele denomina de identificação:

Na verdade, é uma satisfação enorme poder encontrar uma situação de identificação. Já sendo artista, já tendo muito claramente estabelecido que eu iria lidar com o mundo da fantasia, com o mundo da subjetividade, com o mundo das dimensões simbólicas, ou seja, com o poético, todas essas coisas. Já sendo um artista, esses contextos de maior liberalidade, de maior liberdade e de explicitação de diferenças, isso era muito importante. Isso vinha muito de encontro a uma certa característica interna do artista. É isso que eu chamo de identificação. Essa identificação com esse mundo de uma religião mais poética, mais musical, mais estética, mais humana nesse sentido de que todas as representatividades religiosas estavam centradas nos indivíduos. Eram os indivíduos que faziam a religião o tempo todo sem essa mediação com... Ainda que houvesse, ainda que os orixás fossem simbolizados por ferramentas e etc., mas basicamente eram humanos[...].⁷⁹

O candomblé, religião de matrizes africanas reinventada no Brasil, preserva antigas memórias de África por intermédio, sobretudo, do modo de documentação das culturas orais: uma pedagogia pautada na voz, no canto, na dança, na gestualidade em que o corpo é revestido de fundamental importância. Assim, a música, o canto e a dança são aspectos fundamentais das cerimônias executadas no candomblé, além da rica ornamentação e o respeito aos preceitos e rituais.

Seus deuses são os orixás⁸⁰ os quais personificam aspectos da natureza, relacionando-se também com atividades profissionais e arquétipos de personalidade estabelecidos de acordo com as narrativas míticas de cada um destes deuses. Desse modo, acredita-se que os filhos de santo compartilhem com seu orixá de cabeça os mesmos traços de personalidade no mundo

⁷⁹ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 7.

⁸⁰ Segundo Prandi (2009), o panteão do candomblé está bem consolidado hoje no Brasil todo, sendo os principais orixás: Exu, Ogum, Oxóssi, Logunedé, Ossim, Omolu, Oxumaré, Euá, Nanã, Xangô, Obá, Iansã, Oxum, Iemanjá, Oxalá e Oxaguiã – sendo este último cultuado em algumas casas como um Oxalá jovem e Oxalufã como um Oxalá velho. Os demais orixás africanos aparecem ocasionalmente em cantigas e mitos, sendo cultuados em poucos terreiros do país.

terreno. Os filhos de santo⁸¹, após complexos rituais de iniciação, tornam-se capazes de entrar em transe, manifestando⁸² seu orixá de cabeça. No barracão, canta-se para que, através do corpo dos filhos e filhas de santo sob transe, os orixás dançam – é num corpo humano, encarnado, em que o divino se expressa, em que a tradição viva se renova e se fortalece a cada movimento:

Quando a filha de santo entra em transe e o orixá se manifesta em seu corpo, essa devota assume uma nova identidade, marcada pela dança característica que lembra as aventuras míticas desta entidade, é o passado remoto, coletivo, que aflora no presente para se mostrar vivo, o transe ritual repetindo o passado no presente, numa representação em carne e osso da memória coletiva.⁸³

A música é essencial, pois é através dos ritmos exercidos pelos instrumentos no candomblé – que são instrumentos sacralizados – que se invocam os orixás, produzindo o transe em seus cavalos. Nos terreiros de candomblé de tradição iorubá, fon e banta, a música é conduzida por três atabaques de tamanhos diferentes chamados na maioria dos terreiros pela designação em língua fon: *rum* (tambor), *rumpi* (segundo tambor) e *lé* (tambor pequeno). Acompanham os tambores o agogô e o xerequê. Segundo Prandi, durante uma cerimônia podem ser tocadas até vinte modalidades rítmicas, cada uma delas ligada a uma divindade ou a um ritual específico: “a música também faz parte da identidade, além das cores, comidas, colar de contas, ferramentas e outros objetos”⁸⁴, acrescenta.

Podemos interpretar o reencontro de Gil com os candomblés e afoxés da Bahia como um evento de em que o artista estabelece ou renova laços de identificação com essas formas culturais, desta vez de maneira politizada e consciente de sua negritude e de seu emergente papel em sua popularização.

Os candomblés, os grandes protetores da cultura negra no país, emergem então como fonte, como repertório que será incorporado pela poética do artista. Sobre este processo, ele rememora:

⁸¹ Nem todos os iniciados têm a capacidade de receber orixás, cabendo a estes outras tarefas dentro do terreiro de candomblé. Os filhos de santo capazes de incorporar seu orixá de proteção são denominados “filhos de santo rodantes” ou “iaôs”. In: PRANDI, R. *Op.Cit.*, p. 11.

⁸² Diferente da umbanda ou do espiritismo kardecista, em que os sujeitos incorporam entidades externas a eles, no candomblé acredita-se que cada um carrega em si o divino, o seu orixá, que apenas torna-se visível. Neste sentido a manifestação se dá de dentro para fora, e não de fora para dentro.

⁸³ PRANDI, R. *Op. Cit.*, p. 33.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 177.

Ah! Foi natural! Com esse sentido de identificação, esse prazer de encontrar uma religião que abraçava as ruas, que falava a linguagem das ruas e que, de certa maneira, havia contribuído pra formação dessa linguagem nas ruas, isso pra mim foi automático: passar a gostar mais dos batuques, a querer mais os cânticos, a querer mais as expressões através das línguas, das palavras em iorubá, em nagô, em fon, em outras línguas e da cultura de origem africana. Tudo isso entrou na minha música com gosto mesmo.⁸⁵

Além da identificação cultural, Gil destaca a dimensão racial quando descreve sua relação com o candomblé:

Ali a maioria, ainda que você tivesse muitos negros – mestiços e brancos. Naquela época já tinha... [...] Hoje nem se fala, hoje o candomblé virou uma religião de todas as classes, de todos os seguimentos sociais, naquela época isso já existia um pouco. Mas a população era predominantemente negra nos terreiros de candomblé. Isso também chamava a atenção, a predominância de negros naqueles lugares.⁸⁶

O candomblé tornou-se um espaço de refazer da identidade social e religiosa durante e depois da escravidão. O terreiro é, assim como o afoxé, um local essencial na sociabilidade negra de Salvador. É, tradicionalmente, espaço de memória, de resistência, de cura, de sociabilidade e de solidariedade. Nele, a população negra encontrava acolhimento ou atendimento para superar as discriminações e os mais diversos problemas pessoais.

No candomblé ocorreu a preservação – em regimes de oralidade e em memórias do corpo – das línguas, saberes, comeres e cosmogonias dos povos africanos que aqui aportaram. Trata-se de um espaço no qual a memória de África se reatualiza por meio de seus rituais, evocando o passado para o presente por intermédio da performance. Através de memórias do corpo (dança), e de memórias da voz (orikis) o transe-ritual do candomblé atualiza a memória coletiva. O ritual desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência de seus participantes, mantendo assim as diferentes práticas cognitivas, habituais e performativas necessárias para a permanência e renovação da identidade na diáspora – cenário em que ser negro e a cultura negra são frequentemente negativizados por uma cultura racista. As práticas do candomblé refazem o laço dos negros com seus ancestrais africanos, hidratando assim laços de identidade e solidariedade com o grupo na diáspora.

⁸⁵ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 8.

⁸⁶ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 7.

O candomblé é resultado de negociações, estratégias, sobrevivências e incorporações entre o povo de santo e o catolicismo imposto antes e depois da escravidão. Na época estudada, o candomblé vivia transformações intensas na Bahia. Havia a intenção de “dessincretizá-lo”, ou seja, eliminar em suas práticas rituais tudo quanto fosse ligado ao catolicismo. Romper o sincretismo significava, para uma parcela do povo de santo, romper com o colonial, com a escravidão e reforçar seus laços com uma África ancestral. Sem dúvida, este movimento está ligado à organização dos movimentos sociais negros, de modo que religião e política estavam envolvidos nesta disputa simbólica por uma identidade negra a ser reconhecida pela sociedade brasileira. A dessincretização simbolicamente romperia os laços da religião dos orixás com o catolicismo, colocando as lideranças do candomblé como legítimos portadores das tradições africanas num horizonte em que a ideia de um povo negro era fundamental.

Em decorrência desse processo, Mãe Stella de Oxóssi, do Ilê Axé Opô Afonjá, Mãe Menininha do Gantois, Mãe Olga do Alaketo, Mãe Tetê de Iansã, entre outras grandes lideranças femininas do candomblé da Bahia assinaram um manifesto chamado *Carta Signatária*, em 1983, preconizando a dessincretização do candomblé em relação a outras religiões, principalmente o catolicismo.

Embora fosse simpático às iniciativas do povo de santo e, de forma geral, aos movimentos políticos negros, Gil pessoalmente aposta no sincretismo, o que fica evidente em suas canções. Neste bojo incluí a análise da música “Banda Um”, que sincretiza candomblé, catolicismo e espiritismo kardecista. Esta discussão sobre sincretismo será abordada no terceiro subcapítulo deste bloco.

No recorte da pesquisa, é muito marcante a quantidade de músicas que tratam da temática do candomblé. São elas: “Rainha do Mar”, regravação de Caymmi em *Cidade do Salvador* (1973) e “Iansã”, em parceria com Caetano Veloso, no mesmo LP; “Babá Alapalá”, no disco *Refavela* (1977); “São João, Xangô menino”, composta em parceria com Caetano e gravada em *Gilberto Gil ao vivo em Montreaux* (1978); “Logunedé”, gravado em *Realce* (1979); “Axé Babá”, do disco *A gente precisa ver o luar* (1981) e “Banda um”, do disco *Um banda um* (1983).

Há ainda numerosas menções aos deuses do panteão africano presentes na obra de Gil. Canções de sua autoria também foram gravadas por outros artistas. A música “As Yabás” – composta em parceria com Caetano Veloso e que faz homenagem às orixás femininas do

candomblé – ganhou versão dos *Doces Bárbaros*⁸⁷ e foi regravada por Maria Bethania no disco *Pássaro proibido*, de 1979. Gal Costa gravou “Bahia de todas as contas”, de autoria de Gil, no disco *Baby Gal*, de 1983. Podemos traçar um paralelo entre as obras de Gil e Bethania não só pela temática do universo dos orixás, que é cara aos dois, mas pela circulação das composições de Gil⁸⁸ pelo repertório da amiga: “Iansã” (disco *Anjo exterminado*, 1972), “São João, Xangô menino” (disco *Doces Bárbaros*, de 1976), “As Yabás” (disco *Pássaro Proibido*, 1976) foram compostas pelo artista.

A análise de canções relacionadas ao candomblé se inicia com a primeira gravação dentro desta temática depois que Gil volta do exílio. O artista regrava a canção “Rainha do Mar” em *Cidade do Salvador* (1973). Acompanhado apenas de um violão e com uma voz adocicada, a regravação de Gil faz tributo a Caymmi – artista de sua grande admiração e de grande influência em sua obra. Não por acaso, esta é a primeira canção a ser gravada nesta temática, pois Caymmi foi um dos grandes responsáveis pela popularização – via música popular – do repertório afro-baiano pelo Brasil.

“Iansã”, canção composta por Gil em parceria com Caetano, tematiza a divindade iorubana dos ventos, raios e tempestades, tarefa esta que compartilha com seu marido Xangô, que nos mitos também figura regendo os raios e os trovões. Na canção, a divindade exerce poder no campo da natureza “senhora das chuvas de junho”, mês do ano em que chove em Salvador, mas também influencia aspectos internos da psique do eu-lírico, que se entrega aos seus regimes climático-afetivos: “Eu sou um céu/ Para as tuas tempestades/ Um céu partido ao meio no meio da tarde/ Eu sou um céu/ Para as tuas tempestades/ Deusa pagã dos relâmpagos/ Das chuvas de todo ano/ Dentro de mim”⁸⁹. Tal associação pode ser relacionada com a cosmogonia e o candomblé: o homem, criado do barro pelas mãos de Oxalá, é considerado por esta visão de mundo parte da natureza – diferente do universo branco, Ocidental, letrado e pós-renascentista que considera o homem um ente desligado da natureza – em regime de trocas de energia entre os reinos animal, vegetal e mineral, bem como com o mundo do invisível (os ancestrais e as divindades).

⁸⁷ O repertório do candomblé foi grande ascendência na produção musical do grupo *Doces Bárbaros*, composto por Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethania. Além das músicas gravadas no disco que leva o nome do grupo, faziam parte do repertório dos shows as músicas “Os mais doces Bárbaros” e “São João, Xangô Menino”, “As Yabás”, de Gil e Caetano e “Oração para mãe menininha”, de Dorival Caymmi - todas com referências ao panteão do candomblé. A referência ao mesmo se fazia presente também na vestimenta e na ornamentação dos artistas nos shows: apresentavam-se de roupas brancas e diversos colares de contas no pescoço (n.a.).

⁸⁸ As canções citadas são de composição de Gil em parceria com Caetano Veloso, exceto a canção “Filhos de Gandhi”.

⁸⁹ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=i. Acesso em: 2 jan. 2015.

A música “São João, Xangô menino”, composta em parceria com Caetano e gravada no álbum *Gilberto Gil ao vivo em Montreux* (1978), remete ao encontro de repertórios católicos e afro-mestiços presentes na vida do autor naquele momento. Sincretizadas, as figuras de São João e Xangô têm em comum o fogo enquanto símbolo. A fogueira da que se acende nas festas de São João remete à narrativa bíblica do nascimento de João Batista, e a mesma prática se dá nas festas de Xangô no candomblé, pois o rei dos trovões é também associado ao poder do fogo e à cor vermelha. Ambos são homenageados em meados de junho, “Noite tão fria de junho”.

Nesta canção, Gil se volta às suas memórias de infância, às festas de São João, data muito festejada em sua Ituaçu natal. Seu relato infantil cita elementos presentes na música: a “fogueira”, o “milho verde”, os “fogos de artifício”, como se constata no depoimento abaixo:

As festas em Ituaçu eram inesquecíveis. Nada se comparava às fogueiras na rua, às quadrilhas, às iguarias de milho e mandioca, aos bolos maravilhosos [...] Só no São João é que os fogos [de artifício] iam para o terreiro ou para a rua.⁹⁰

Bafejado memória afetiva, o eu-lírico pede a Xangô que o faça menino novamente, para viver a magia das festas de São João com o deslumbre do olhar infantil: “Fogo, fogo de artifício/ Quero ser sempre o menino/ As estrelas deste mundo, Xangô/ Ai, São João, Xangô Menino/ Ai, Xangô, Xangô menino/ Da fogueira de São João/ Quero ser sempre o menino, Xangô/ Da fogueira de São João⁹¹”. Nesta canção, Gil une as pontas de suas grandes referências culturais baianas: o sertão de tradição sertaneja, católica, gonzagueana, a fogueira de São João e a Cidade de Salvador e seus orixás, refazendo simbolicamente o percurso Ituaçu-Salvador/sertão-litoral.

O sincretismo presente na canção remete ao próprio sincretismo presente em sua vida. Na poética sincrética de Gil, Xangô – seu recém-descoberto orixá protetor – o levaria para uma infância de fantasia festiva de inspiração rural, que lembra o disco *Refazenda* (1976), ao qual se refere na canção.

O eu-lírico da canção, sob a nossa chave de leitura, o menino Gil das festas de Ituaçu, deseja ser é um homem que, já consciente de suas raízes, de seus ancestrais reais e simbólicos,

⁹⁰ GIL, G.; ZAPPA, R. *Op. Cit.*, p. 36-37.

⁹¹ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?. Acesso em: 2 jan. 2015.

roga ao seu protetor que, com seus poderes mágicos – Xangô é o orixá da justiça –, o preserve em estado de inocente alegria da infância.

A música “Axé, Babá”, gravada no disco *A gente precisa ver o luar* (1981), faz uma alegre homenagem ao orixá da criação. Acompanhado por um coral feminino, Gil canta: “Meu pai Oxalá/ Dá-nos a luz do teu dia/ De noite a estrela-guia/ Da tua paz/ Dentro de nós/ Meu pai Oxalá/ Dá-nos a felicidade/ O pão da vitalidade /Do teu axé/ Do teu amor/ Do teu axé/ Do teu amor/ Ô-ô-ô-ô-ô-ô/Axé, babá/ Ô-ô-ô-ô-ô-ô/Axé, babá/Ô-ô-ô-ô-ô-ô/Axé, babá/Ô-ô-ô-ô-ô-ô⁹².

Orixá da criação, cuja cor é o branco, moldou os corpos dos homens com barro sobre o qual Olodumaré (o Ser Supremo) soprou para dar a vida. É representado como um idoso muito frágil nos transeiros; é a força vital nos terreiros. Nos mitos figura como aquele que possui sabedoria, paciência e atua como pacificador. Em África, já era considerado um orixá hierarquicamente superior aos demais, e na diáspora foi sincretizado com Jesus Cristo enquanto os demais foram sincretizados com santos. Na Bahia, é homenageado fora dos terreiros na Lavagem da Igreja do Senhor do Bonfim, toda segunda quinta-feira depois do Dia de Reis.

O afoxé Filhos de Gandhi, do qual Gil participava há quase dez anos quando compôs esta canção, homenageia Oxalá (cuja cor é o branco) e Ogum (cuja cor é o azul) saindo para as ruas com a indumentária e as contas com as cores referentes a cada orixá colorindo um mar de homens de azul e branco nas ruas de Salvador.

a luz branca, a bola de cetim do luar da porcelana do céu, como todas aquelas imagens que Caetano retratou tão bem em canções como “Lua, lua, lua” e “Lua de São Jorge”. Eu queria para o disco *Luar* uma música de luz branca, como aquele lençol de Gandhi estendido sobre a rua. Ela me alcançou assim e foi aí que veio: “Meu pai Oxalá/ Dai-nos a luz do teu dia/ de noite a estrela-guia” [...]. Oxalá era o símbolo maior disso, no pantheon do candomblé. Era velho, o pai sábio, o dono da noite e da sabedoria. Ele, o coador da lua e a lua coada como se fosse café claro, cristalino.⁹³

Gil refere-se a Oxalá como Babá, palavra proveniente do iorubá *baba* (pai) e que faz parte do repertório ritual da tradição dos orixás utilizada quase sempre com o sentido de “pai”, “dono”, “patrão”⁹⁴, pois Oxalá é considerado o pai de todos os orixás. Entre as

⁹² Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?. Acesso em: 2 jan. 2015.

⁹³ FONTELES, *Op.Cit.*, p. 206.

⁹⁴ LOPES, Nei. **Enciclopédia da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 44.

qualidades mais consagradas de Oxalá, está a capacidade de restaurar a paz, a que o cantor se refere no trecho “Da tua paz/ Dentro de nós”. Na canção, o eu-lírico também pede axé que significa a energia vital, força da realização da vida, que assegura a existência dinâmica, que possibilita os acontecimentos, trocas e transformações.⁹⁵

Registrada no antológico disco *Refavela* (1977)⁹⁶, que Gil dedicou à África, a música “Babá Alapalá” é uma das mais significativas no repertório analisado. Babá Alapalá é um Egum (ancestral histórico) da linhagem de Xangô, o orixá de proteção de Gil segundo mestre Didi.

Xangô é ao mesmo tempo o orixá do trovão, aquele que rege as intempéries, e o antepassado mítico evemerizado que um dia teria sido o quarto rei da cidade de Oiô. A mitologia trata de juntar as duas coisas, contando que o rei dominou o trovão.⁹⁷

A canção representa uma conversa do filho com o pai sobre os seus ancestrais, em que o filho questiona suas origens. Para fins de análise, a música pode ser separada em dois excertos: o primeiro, em que há o questionamento do filho para o pai; e o segundo, de resposta. Segue o primeiro excerto:

O filho perguntou pro pai:
“Onde é que tá o meu avô
O meu avô, onde é que tá?”

O pai perguntou pro avô:
“Onde é que tá meu bisavô
Meu bisavô, onde é que tá?”

Avô perguntou bisavô:
“Onde é que tá tataravô
Tataravô, onde é que tá?”⁹⁸

Através de Babá Alapalá, seu ancestral histórico, e de Xangô, seu ancestral simbólico, Gil traz à tona a questão da memória familiar, da qual a maioria dos negros brasileiros fora despojada pela violência do tráfico e, ainda, pela instabilidade de suas famílias constituídas durante o período escravista já que, enquanto mercadorias, eram comercializados livremente, o que rompia com frequência seus laços familiares. A canção poeticamente denuncia a

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Babá Alapalá integrou também a trilha sonora do filme *Tenda dos milagres*, do cineasta Nelson Pereira dos Santos.

⁹⁷ PRANDI, R. *Op.Cit.*, p. 105.

⁹⁸ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=b. Acesso em: 2 jan. 2015.

expropriação do passado afro-brasileiro, violentado pelo tráfico, pelo regime escravista, pelo racismo, pela modernidade e por seus violentos desdobramentos.

No segundo excerto, a canção traz a resposta para os questionamentos histórico-identitários do sujeito da canção descrevendo os ancestrais de Xangô (Aganjú, Alapalá), remontando uma história semilembada por meio do uso do repertório do candomblé, que foi a grande força preservadora do repertório afro no Brasil.

Tataravô, bisavô, avô
Pai Xangô, Aganju
Viva egum, Babá Alapalá!

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju

Alapalá, egum, espírito elevado ao céu
Machado alado, asas do anjo Aganju
Alapalá, egum, espírito elevado ao céu
Machado astral, ancestral do metal
Do ferro natural
Do corpo preservado
Embalsamado em bálsamo sagrado
Corpo eterno e nobre de um rei nagô
Xangô⁹⁹

Na canção, o candomblé e sua mítica emergem como uma possibilidade de construção familiar, de laços de identificação e origens culturais: se é difícil ou impossível conhecer a família cosanguínea e os ancestrais mais remotos, o candomblé é uma família espiritual, que liga cada um dos participantes da religião.

Dessa forma, a arte de recompor a história fragmentária dos sujeitos afro-diaspóricos desemboca num prestigiado ancestral, “um nobre rei nagô”, ou seja, na África. Na cosmogonia do candomblé, os orixás são os ancestrais mais longínquos: “Os orixás são parte da família, são remotos fundadores das linhagens cujas origens se perderam no passado mítico”¹⁰⁰. Ademais, nos cultos de matriz africana no Brasil, associado à figura do rei, Xangô representa a continuidade, a família e os antepassados, ele mesmo representando em si sua

⁹⁹ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=b. Acesso em: 2 jan. 2015.

¹⁰⁰ PRANDI, R. *Op.Cit.*, p., p. 73.

própria descendência. Aganju e Alapalá são manifestações de Xangô, sendo o primeiro identificado como o filho do rei Ájàka na tradição iorubana.¹⁰¹

O artista é um produtor de representações, de significados que criam, através dos meandros da recepção, processos de identificação e incorporação nos sujeitos atingidos pela canção. Violentada pela história e pela historiografia, violada pela colonialidade do poder, a recontação, ou a reencantação da história dos negros no Brasil cantada por Gil em “Babá Alapalá” e em outras canções exige um novo enredo para esta história.

É por meio dos significados produzidos por essas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo que podemos nos tornar. A representação, compreendida como processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representações constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.¹⁰²

O poder de representação, para Hall, atua no campo do exercício da violência simbólica, no qual o grupo dominante insere o “outro” num determinado regime de representação. Ou seja, o estereótipo atua, enquanto representação, como forma de manter a hierarquia e o privilégio nas relações raciais já que encerra o “outro” numa miríade de representações negativas de si que afetam a sua maneira de se ver, de ser e estar no mundo, bem como a visão dos outros sobre a população estereotipada.

A questão da identidade surge na poética de Gil agasalhada pela pujante cultura do candomblé, que manteve a tradição viva das línguas africanas, suas visões de mundo durante a opressão colonial, a opressão policial e o racismo. Ao situar a origem dos negros na África na pele de um rei, ele ressignifica os estereótipos de subalternidade construídos para a população negra em oposição à branquitude, provocando fissuras nesse regime de verdade e hidratando novas formas de contrarrepresentação.

A canção “Logunedé”, do disco *Realce* (1978), foi composta tendo como inspiração este momento: o encontro de Gil com a yalorixá Mãe Menininha do Gantois, quando ela leu nos búzios que Gil tinha como orixá de cabeça Logunedé. Gil considera a canção a mais

¹⁰¹ LOPES, N. *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁰² WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. *Op. Cit.*, p. 18.

especial do disco *Realce*: “Por tudo, pela canção em si, pelo arranjo, pelo modo como ela foi tratada musicalmente”.¹⁰³ Assim ele descreve o encontro:

Foi ela quem depois descobriu e identificou Logunedé na minha linhagem, entre meus santos, quando ela jogou os búzios. Por que cheguei lá e disse “Olha mãe, eu sei que sou de Xangô” – contei pra ela a história do terreiro de Egum, que tinha ido lá – e ela disse “Tá! Mas eu vou jogar pra você, pra você ver...”, aí jogou. Jogou uma meia hora, jogava, conversava, jogava, falava umas coisas, perguntava: “E aí meu filho, e seu pai e sua mãe? De onde é que você veio?” [...] Aí ela disse assim: “tô vendo muito Oxum, muito Oxum, muito Oxum... mas venha de novo amanhã”. Guardou os búzios e ainda ficou muito tempo conversando comigo. No dia seguinte voltei à tarde, na mesma hora. Era verão, tudo sossegado, aquele calorzinho. Fiquei com ela ali. Ela jogou, jogou de novo, também conversou muitas conversas e disse “Pois é, tem Xangô, tem Oxum também, aqui do seu lado. Mas eu não estou vendo direito. Venha de novo amanhã”. Aí no terceiro dia jogou e disse “Ah! Pois é, estou vendo aqui, tem um Logunedé aí”. Me explicou quem era Logunedé. Depois, fiz uma música baseada exatamente na narrativa dela, com as qualidades de Logunedé. Ela dizia “Logunedé é você! Logunedé é aquele menino esperto que gosta sempre de estar no colo da mãe Oxum. Oxum é louca por ele, faz tudo quanto é mimo, tudo quanto é dengo, tudo quanto é vontade. E ele é cheio de vontade. E ele é uma moça também, vira uma moça”. Contou vários mitos, as lendas sobre o orixá e disse “use uma conta de Logunedé”. E mandou fazer um colar de contas pra mim [...] ¹⁰⁴

Representado como menino, ou ainda um adolescente, Logunedé é o orixá da ambivalência sexual, apresentando o feminino e o masculino no mesmo corpo. O orixá menino reúne em si aspectos tanto do pai Oxóssi, o caçador, e de Oxum, protetora das rios e símbolo do amor e da maternidade. Assim, seus instrumentos são o arco-e-flecha e um leque espelhado – remetendo à ascendência de seus pais em seu arquétipo. Durante seis meses mora na mata com Oxóssi caçando e alimentando-se de animais, e nos meses restantes mora com a mãe junto do leito dos rios, alimentando-se de peixes “Sabido, puxou aos pais/ Astúcia de caçador/ Paciência de pescador/ Logunedé é demais”¹⁰⁵.

Na canção, Gil descreve com as palavras de Mãe Menininha a relação de Logunedé com sua mãe, Oxum – sendo a yalorixá de Oxum. O refrão “É pra Logunedé a carícia/ Filho de Oxum, Logunedé/ Mimo de Oxum, Logunedé – edé, edé/ É delícia”¹⁰⁶ enfatiza essa relação de afeto e de mimo entre mãe e filho:

¹⁰³ FONTELES, B. *Op. Cit.*, p. 121-127.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 126-127.

¹⁰⁵ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=l. Acesso em: 2 jan. 2015.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Queria tributar isso, fazer uma canção a Ele e pensava “tenho que dizer que é charmoso, que é jovem; ele é esperto, é um rapaz vivaz. Ao mesmo tempo, ele é filho de Oxum e Oxóssi” [...] Ela [Mãe Menininha] usava essa palavra [mimo] o tempo todo: “Ele é o mimo d’Oxum! Ele é o mimo d’Oxum!” e eu perguntava: “Mas o que é mimo d’Oxum, Mãe?” e ela dizia “é o mimo, é mimado, é a figura mimada, é o filho predileto dela”. E eu achava que tinha que ter essa frase, que tinha que ter o “mimo d’Oxum”.¹⁰⁷

Ao mesmo tempo, no refrão mencionado, Gil, num jogo de palavras com o nome do orixá Logunedé, insere o nome de Dedé, esposa de Caetano na época. Apenas lendo as letras da canção é difícil fazer tal afirmação, mas tal qual cantada por Gil, no trecho “Mimo de Oxum, Logunedé – edé, edé”, pode-se perceber o nome de Dedé. Gil utilizou-se deste recurso pois reconhecia no filho de Dedé e Caetano, Moreno Veloso – que também era de Logunedé – aspectos da entidade:

E aí eu me lembrava de Moreno, pois estava passando uns dias na casa de Caetano, quando comecei a pensar na música. Sabia que Moreno era de Logunedé também e me lembrava muito dele. Ele era muito presente pra mim como imagem, quase como se ele fosse o símbolo da entidade. Ele era ainda menino, travessozinho e, ao mesmo tempo, muito calmo e suave. Então, a música é muito feita pra ele. Ele veio trazendo as ideias, por que Moreno também é filho de Logunedé e Caetano é de Oxóssi. Tudo isso vinha na minha cabeça. E Caetano é muito meu irmão. A Dedé, que era mulher de Caetano e mãe de Moreno, também está presente na música.¹⁰⁸

Logunedé enfatiza os laços afetivos entre Gil, Caetano e suas famílias, pois além de uma canção-homenagem ao orixá de Gil, também é uma canção sobre Dedé, Caetano e Moreno através das figuras de Oxum, Oxóssi e Logunedé. A música, cantada com delicadeza e com uma melodia lânguida, acentua a doçura presente em Logunedé remetendo de forma sutil à bissexualidade do orixá, que como Oxumaré e Iansã é um orixá de sexualidade dual, podendo envolver-se afetivamente com ambos os sexos.

Os signos do universo do candomblé igualmente são identificáveis nas capas dos LPS. Na capa do disco *Cidade do Salvador*, o artista é retratado tocando um dos tambores da percussão afro-baiana usados também nos terreiros de candomblé, vestindo bata e calças de tecido leve – possivelmente algodão ou linho – brancos, cor da preferência de Oxalá e utilizada pelos praticantes do candomblé como sinal de devoção. Para Azevedo (2012), as

¹⁰⁷ FONTELES, B. *Op. Cit.*, p. 128.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 128-129.

cores do título do disco remetem aos orixás Xangô, orixá de cabeça de Gil e Oxalá, “pai da criação, criador do Homem e da cultura material”.¹⁰⁹

Na capa do disco *Refestança*, Gil é retratado de forma irreverente ao lado de Rita Lee exibindo tranças em estilo africano: soltas no cabelo com búzios em suas pontas. Os búzios representam, no candomblé, o poder da adivinhação, de ver “além” daquilo que os olhos físicos podem observar – por este motivo são utilizados pelos pais e mães de santo para ter acesso à palavra dos orixás através do jogo de búzios. A ornamentação com búzios pode representar, ainda, uma obrigação a ser cumprida ao seu orixá de devoção. Utilizar a concha do molusco como ornamento de cabelo também podem ser entendida, no universo cultural africano, como uma energização por meio de elementos da natureza.

Já na capa do disco *Refavela*, Gil é fotografado com um colar de contas de Xangô (com contas vermelhas intercaladas com contas brancas). O álbum *Gil Jorge Ogum Xangô*, carrega em seu nome os orixás protetores dos artistas entrecruzados, sendo Xangô o orixá de cabeça de Gil e Ogum, o de Jorge Ben. Na capa, figuram em destaque dois grandes búzios, concha que possui papel no candomblé na confecção de paramentos rituais, e principalmente na técnica divinatória chamada “jogo de búzios”, com a parte aberta virada para cima, que representa, nesta prática, a positividade.

3.2 Afoxé filhos de Gandhi

Um dos aspectos mais significativos do mergulho de Gil na questão da negritude foi o seu envolvimento no que ficou conhecido como “reafricanização”¹¹⁰ do carnaval de Salvador. Este termo, utilizado pela imprensa da época e também pelo intelectual Antonio Risério, refere-se à explosão dos blocos afro e afoxés, com a volta dos Filhos de Gandhi ao Carnaval e com a fundação dos blocos afro “Ilê Aiyê” em 1974, “Mutuê” em 1975, “Olodum” em

¹⁰⁹ AZEVEDO, A. *Op. Cit.*, p. 296.

¹¹⁰ Neste texto, utilizarei o termo “reafricanização” (RISÉRIO, 1981; BACELAR, 1989; SANSONE, 2007) para me referir ao momento em que surgem blocos afro e afoxés com explícita conotação étnica e identitária negra no cenário soteropolitano, a exemplo dos citados no texto. No entanto, acredito ser importante reiterar que as manifestações carnavalescas negras que se deram antes, durante e depois da “africanização” – período entre o final da abolição e primeiras décadas do séc. XX em que desfilavam clubes negros como o *Fantoches da Euterpe* e o *Pândegos de África* no carnaval da cidade – e da “reafricanização” do carnaval baiano por acreditar que estas nutriram-se também do legado semiótico fundamental da diáspora africana, ainda que não o demonstrassem algumas vezes de forma ostensiva – como apontam alguns autores sobre os blocos de índio, por exemplo. Assim, pretendo utilizar o termo “reafricanização” entre aspas.

1979, “Muzenza”, “Massamalu” e “Malê Debalê” em 1980¹¹¹, “Araketu” em 1981, “Tô aqui África”, em 1989 e “Oriobá” em 1991; os afoxés “Netos de Gandhi” em 1975, “Olorum Babá Mi” e “Filhas de Gandhi” em 1979.

Os blocos afros constituíram sua estética tendo como base a tradição baiana de extração africana, entretanto, as letras de suas canções remetem frequentemente a questões políticas contemporâneas: o orgulho negro, a valorização da mulher negra, a existência do racismo e o seu combate, o desfazer de estereótipos raciais. A história da África e de suas referências simbólicas aparece como repertório fundamental desses blocos, que, fazendo referência ao continente ou aos países que o constituem tecem uma recontação da *middle passage* e do racismo do mundo moderno, ao mesmo tempo em que produzem uma reencantação deste mundo, no qual a África é símbolo de riqueza, beleza e exuberância. As músicas tematizavam, em termos gerais, a negritude, a solidariedade dos negros entre si, a valorização da mulher negra, a afirmação de um padrão de beleza negro, a história e a cultura dos países africanos.

Trata-se de um espaço de memória onde são preservadas formas negras presentes na cultura baiana, onde se reinventam criativamente Áfricas na diáspora, onde se pesquisa e se produz conhecimento sobre o continente e a cultura afro-brasileira. Contudo, ao passo que se delineava também um “ser negro” no horizonte político dos “novos movimentos sociais¹¹²”, o repertório identitário construído por essa intelectualidade negra é mobilizado como instrumento de luta e ressignificação de suas experiências no mundo.

A emergência dos blocos afro e do movimento de dessincretização do candomblé ocorreu de forma paralela à construção dos denominados “novos movimentos sociais” no Brasil. Diferente dos movimentos de classe ou sindicalistas, os movimentos feminista e negro que surgiram no Brasil em meados dos anos 1970 foram pautados pela questão da diferença (de gênero e raça) e pelo tipo de opressões específicas que sofriam enquanto minorias.

¹¹¹ Citei no corpo do texto todos os blocos fundados dentro do recorte temporal deste trabalho, os anos de 1972 a 1985. Cabe salientar também que outros blocos afro surgidos neste mesmo impulso não conseguiram superar dificuldades de ordem organizacional, financeira e administrativa e, por isso, vieram a se dissolver rapidamente como o “Melô do Banzo”, o “Puxada Axé” e o “Olorum Babá”. Estima-se que exista hoje em Salvador 20 entidades carnavalescas com essas características catalogadas como patrimônio imaterial pelo governo baiano (n.a.).

¹¹² SIQUEIRA, Maria de Lourdes (org.). **Imagens negras: ancestralidade, diversidade e educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006, p. 119.

Neste momento seminal de uma militância política negra em Salvador, destacam-se alguns grupos importantes. Foram significativas a criação, em agosto de 1974, – mesmo ano de fundação do “Ilê Aiyê” – do “Núcleo Cultural Afro-brasileiro” e, em 1976, da “Sociedade Malê de Cultura e Arte Negra”, que mais tarde vincular-se-ão ao grupo “Nêgo”. O conhecimento produzido por estes grupos – entre outros – indica uma ruptura epistemológica nos estudos sobre raça no Brasil, em que tradicionalmente o branco se posicionava no lugar do produtor do conhecimento e o negro e o racismo eram seus objetos de estudo. No mesmo ano em que o MNU (Movimento Negro Unificado) foi fundado em São Paulo foi instalado um núcleo de discussão no bairro do Curuzu/Liberdade, tal era a articulação política desse núcleo.

As relações entre membros dos movimentos negros e entre os integrantes e líderes dos blocos afro – ainda que não raro conflituosa – foi significativa na construção desta identidade negra que se formava. Embora tivessem estratégias de atuação diferentes, ambos estavam comprometidos com uma política da identidade comum envolvendo a celebração da singularidade cultural de um determinado grupo, bem como a análise de sua opressão específica, ou seja: a necessidade do reconhecimento e da valorização de uma cultura negra e do reconhecimento da existência do racismo na sociedade brasileira e seus mecanismos de ação.

Gil é lembrado como ícone da juventude negra daqueles tempos, um dos mais ativos sujeitos deste processo. Tornou-se um agitador cultural e político no cenário da reafricanização: reabilitou o tradicionalíssimo afoxé “Filhos de Gandhi”, tornou o Gandhi e o Ilê Aiyê conhecidos em todo o país por meio de suas composições e saiu de forma militante em defesa das agremiações quando estas eram alvo de críticas. Parte deste organismo vivo, pulsante, criativo e fundamentalmente jovem que engendrou a “reafricanização”, Gilberto Gil foi, segundo Antonio Risério, um dos grandes protagonistas, fazendo-se presente – muitas vezes acompanhado de Caetano Veloso – nos ensaios dessas agremiações.

A importância desses blocos – destacadamente o “Filhos de Gandhi” e o “Ilê Aiyê” – na trajetória de Gil pode ser percebida pela marcante presença em suas músicas, sobretudo no período entre 1973 e 1985. São músicas de Gil gravadas com esta temática: “Filhos de Gandhi” (gravada em 1973 no LP *Coletivo phono 73*), “Patuscada de Gandhi” (gravada em *Refavela* em 1977) e *Afoxé* (gravada no disco *Um banda um*, de 1985). Todas elas são homenagens de Gil ao bloco Filhos de Gandhi, no qual ingressara em 1973 sendo membro

até os dias de hoje. “Que bloco é esse?” (música de Paulinho Camafeu, versão de Gil), gravada em 1977 no disco *Refavela*, é uma música carnavalesca do Ilê Aiyê¹¹³.

O afoxé Filhos de Gandhi constitui uma memória afetiva da infância de Gil. Segundo o artista, ele teria presenciado o primeiro desfile do Bloco, em 1949 e, a partir de então continuou a acompanhá-los durante as visitas da família Gil a Salvador e, depois, durante sua adolescência na capital. Fundado em 18 de fevereiro de 1949 por Durval Marques da Silva, o “Vavá Madeira”, e outros estivadores do Cais do porto de Salvador, a escolha do nome para o afoxé, segundo depoimento do atual presidente, Agnaldo Silva, se deu pelo fato de os estivadores terem assistido ao filme *Gunga Din* (1939), sobre o líder indiano Mahatma Gandhi. Ainda de acordo com Silva, os estivadores adotaram o nome “Filhos de Gandhi” com “y” e não com “i” pois queriam evitar represálias da polícia, que poderia achar que eles estivessem “fazendo protesto”.

Desfilando com turbantes, mortalhas e sandálias que remetem ao pacifista indiano, homenageiam Oxalá, patrono do afoxé. Os integrantes utilizam muitos colares de contas nas cores azul e branca, homenageando tanto a Oxalá, quanto a Ogum e também espalham alfazema durante o seu percurso, em homenagem à orixá Oxum. O ijexá, ritmo que tocam no afoxé, é um toque de candomblé originalmente destinado a essa orixá. Embora a ritualística do bloco e os cantos sejam todos fundamentados no candomblé – ao qual é intimamente ligado – há a presença igualmente de elementos que remetem ao Oriente longínquo, como as representações de camelo, o elefante e um dos integrantes que se caracteriza como o próprio Mahatma Gandhi. Inspirado na filosofia indiana de paz que o ativista pregava, os integrantes soltam pombas durante o seu desfile.

Quando Gil volta de Londres, embebido num processo de redescoberta de suas próprias raízes, procurou saber do afoxé que tanto lhe encantara durante a infância. Em entrevista a Risério diz ter encontrado “uns vinte Filhos de Gandhi, com os tambores no

¹¹³ A influência da musicalidade dos blocos também se faz marcante na obra produzida concomitantemente pelo amigo e parceiro musical de Gil, Caetano Veloso, que gravou “Beleza Pura” no disco *Bicho* (1978); “Badaué”, composta por Môa do Catendê, no lado 2 do LP *Cinema Transcendental*, de 1979. A música “Sim/Não”, gravada no disco *Outras palavras* (1981), faz referência ao bloco afro Badaué e ao Ilê Aiyê. “Um canto de afoxé pro bloco do Ilê” (composição de Caetano e Moreno Veloso) foi gravada no disco *Cores, nomes* (1982), que homenageia o bloco baiano Ilê Aiyê. Caetano gravou também a canção “Um índio” no LP *Muitos Carnavais* – lançado no ano de 1977, o mesmo ano em que Gil lança *Refavela* – na qual faz uma referência ao afoxé Filhos de Gandhi.

¹⁰⁹ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado.

chão, num canto da Praça da Sé”¹¹⁴. Em entrevista à autora da dissertação, descreveu o evento da seguinte forma:

Quando eu reencontro o Gandhi nessa volta, nesse momento de assunção da negritude, quando eu me assumo como um negro, digamos, militante da causa negra e da consciência negra, a aproximação foi quase automática. Eu procuro por eles. No carnaval de 1972, quando eu volto pra Salvador, eu fui pra rua procurar o Gandhi e o encontro numa situação relativamente difícil, com uma quantidade muito pequena de participantes. Com dificuldade de ocupar as ruas de Salvador por causa da presença muito forte naquele momento dos blocos de índio que tinham crescido muito: os Apaches, os Tupis, os Comanches, imitando um pouco os carnavais de New Orleans. Esses blocos de índio tinham crescido muito e os afoxés como os Filhos de Gandhi tinham perdido uma certa importância no carnaval.¹¹⁵

Diante desse cenário, Gil faz intensa campanha para a reabilitação do tradicional Filhos de Gandhi. Consoante Risério e depoimentos de integrantes do Gandhi, o artista se associou ao grupo após o carnaval de 1972 e desfilou pela primeira vez no carnaval seguinte. Gil relata para Rennó suas lembranças dessa época:

A primeira coisa que fiz foi me inscrever no bloco – para “engrossar o caldo”. Depois fiz a música, e continuei saindo – saí treze anos seguidos. As fileiras foram aumentando, e o Gandhi se recuperando. Os jovens ficaram entusiasmados com minha presença, e os velhos se sentiram mais estimulados a trabalhar; enfim, foi um estímulo geral.¹¹⁶

Gil, que se tornou um filho de Gandhi em 1973, foi influenciado pela forma de instrumentação e seduzido pela festa carnavalesca, que até então não lhe despertava grande interesse. Mais do que isso, neste momento de assunção de sua negritude e de emergente militância negra assume um papel de agitador cultural, mobilizando-se em prol do bloco e promovendo sua continuidade apoiada em seu renome, e um defensor do patrimônio imaterial da cultura negra da Bahia.

O compromisso de Gil com o Gandhi foi profícuo e duradouro. Além de ter se tornado um membro da agremiação, foi ainda vice-presidente do afoxé. Na memória do Sr.

¹¹⁴ Depoimento de Gilberto Gil. In: RISERIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981, p. 53.

¹¹⁵ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 9.

¹¹⁶ RENNÓ, Carlos (org). **Gilberto Gil** – Todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 169.

Manoel José dos Santos, um dos fundadores do bloco, “Gilberto Gil é o maior divulgador que o afoxé Filhos de Gandhi já teve em toda sua história”.¹¹⁷

Foi nessa conjuntura que Gil compôs “Filhos de Gandhi”, canção gravada inicialmente no LP *Phono 73*.¹¹⁸

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré
 Todo o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi

Iansã, Iemanjá, chama Xangô
 Oxossi também
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi

Mercador, Cavaleiro de Bagdá
 Oh, Filhos de Obá
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi

Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim
 Chama o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi

Oh, meu Deus do céu, na terra é carnaval
 Chama o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi¹¹⁹

O sincretismo presente na canção, que clama aos orixás Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré, Iansã, Iemanjá, Xangô e o católico Senhor do Bonfim – Jesus Cristo, identificado pelo candomblé como Oxalá – e também a Deus que venham ver e “mande descer o pessoal” para ver o afoxé Filhos de Gandhi foi composta no bojo desta retomada do Gandhi e vem de encontro ao perfil do próprio bloco¹²⁰. A despeito de muitos dos integrantes serem iniciados no candomblé e de que sua ritualística seja o fundamento do bloco, a plasticidade de sua

¹¹⁷ G.C. Filhos de Gandhi promete inovações. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1999. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff13029926.htm. Acesso em: 15 de jan. 2015.

¹¹⁸ Uma nova versão de “Filhos de Gandhi” foi gravada por Gilberto Gil e Jorge Ben no LP *Gil Jorge Ogum Xangô*, em 1975 (n.a.).

¹¹⁹ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=f. Acesso em: 13 fev. 2015.

¹²⁰ Citados na letra da canção, Mercador de Bagdá, Cavaleiro de Bagdá, Filhos de Obá são menções a outros afoxés (n.a.).

manifestação, com elementos da Índia, do universo árabe caracterizam uma manifestação cultural plural. Assim, os afoxés, tributários dos clubes carnavalescos do século XIX e de memórias do corpo (IROBI, 2013) trazidas pelos negros que remetem a memórias antiquíssimas, ancestrais de África é, ao mesmo tempo, absolutamente sincrético (BHABHA), apropriando-se de signos orientais. A zona portuária, onde os fundadores do afoxé trabalhavam, contribuiu para o cosmopolitismo da manifestação: a circulação de pessoas, ideias e culturas que acontecia por intermédio do porto de Salvador contribuiu para a construção da plural e singular identidade do afoxé.

Além disso, o Gandhi, desde o início foi aberto a negros, brancos e estrangeiros, fazendo parte de seu discurso a convivência pacífica entre as raças (MORALES, 1991). A posição política do Gandhi encontra afinidade com a própria negritude cosmopolita, permeável, agregadora de Gil, gerando identificação com o lugar de intelectual transcultural no qual ele mesmo se situa.

Na memória da Caetano Veloso, que acompanhava de perto a trajetória do amigo, a divulgação da canção “Filhos de Gandhi” foi significativa para a reabilitação do bloco que, segundo ele, sairia com mais de mil componentes em 1974:

Gil compôs a música ao ver que só restavam uns dez ou doze teimosos filhos de Gandhi sem forças para fazer frente aos potentes trios elétricos (que a essa altura já apresentavam o frevo com pitadas de progressive-rock, glitter e heavy metal) cuja vitalidade eu mesmo louvara numa marcha-frevo de 68 (que aumentava-lhes o poder). Dir-se-ia que os orixás atenderam os pedidos de Gil, pois o bloco já no ano seguinte saía com mais de mil componentes [...]¹²¹

Resguardado certo exagero de Caetano em sua descrição sobre o sucesso do amigo – é mais provável que a estimativa de Gil seja a verdadeira, de que o bloco alcançara os mil componentes somente em 1980 – é expressiva a força com a qual o bloco retoma suas atividades.

Gravado em *Refavela* (1977), “Patuscada de Gandhi” é o registro produzido por Gil de uma canção de autoria dos Filhos de Gandhi.

¹²¹ VELOSO, C. *Op. Cit.*, p. 283.

Emoriô!
 Xequerê!
 Agogô!
 Chocalho!
 Tamborim!
 Oooooo-o-oooooooo

Onde vai, papai oiô
 Vou depressa por aí
 Vou fazer minha folia

Com os filhos de Gandhy
 A nossa turma

É alinhada
 Sai do meu bloco
 Pra fazer a patuscada

É mori, moriô, babá
 Babá, ô, kiloxê, jocô¹²²

A canção, em ritmo ijexá, se inicia com Gil anunciando os instrumentos tradicionais do bloco: o agogô e o xequerê. O agogô é constituído por duas ou mais campanas de metal, que produzem sons estridentes, com tamanhos e sonoridades diferentes, percutido por uma vareta geralmente de metal. Foi introduzido pelos negros iorubá e mais tarde utilizado nas macumbas do Rio de Janeiro, no jogo de capoeira do Rio e da Bahia, no maculelê e nas baterias das escolas de samba de São Paulo e Rio de Janeiro. A etimologia do nome “vem de ‘Akoko’ palavra no iorubá que significa relógio ou tempo ou mais comumente sino, nos terreiros e na capoeira é também chamado de ‘Gã’ e pertence ao orixá Ogum”¹²³. No Gandhy, o agogô – instrumento que Gil toca no bloco – é de fundamental importância, pois marca a rítmica do bloco juntamente com os tambores. O xequerê é um instrumento presente no Brasil e em Cuba, do iorubá “sekèrè”, é um chocalho feito com uma cabaça coberta com uma rede frouxa de algodão em que são inseridos búzios¹²⁴. Quando manuseado, produz uma sonoridade suave, melodiosa, que completa o ritmo ijexá executado pelo bloco. Os últimos a serem evocados, os “tamborins” são os atabaques – rum, rumpi e lé – espécies de tambores de

¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRDFu2ztyOA>. Acesso em: 15 jan. 2015.

¹²³ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/agogo/dados-artisticos>. Acesso em: 15 jan. 2015.

¹²⁴ LOPES, N. *Op. Cit.*, p. 689.

tamanhos e sonoridades distintas. Não por acaso, são os mesmos atabaques utilizados nas cerimônias sagradas do candomblé, desvelando a profunda relação entre ambos.

Entendendo os instrumentos do Gandhy como prolongamentos do corpo de seus integrantes, a música produzida por eles torna-se capaz de transmitir memórias e promover rítmicas e reações sensoriais no instrumentista e nos espectadores, evocando seu universo cosmogônico. Para Luz, a música ijexá, que é um toque de candomblé, produz trocas entre o visível e o invisível¹²⁵:

O ritmo musical é uma experiência inerente ao desenvolvimento do existir, expressando as relações dinâmicas entre o aiyê e o orun mediadas pela ação ritual... A orquestra ritual combina ritmos de distintos instrumentos, os três atabaques, de tamanho e sons diferentes, com funções rítmicas específicas, o xequerê e o agogô pronunciam uma síntese de tempo sonoro que, por sua vez, formam uma síntese entre si.¹²⁶

Segundo Santos (2010), os cantos entoados pelo afoxé são em ioruba e na língua quicongo e quibundu, do tronco linguístico bantu, comumente utilizadas nos terreiros da cidade. Na canção há uma saudação a Oxalá – patrono do bloco: a palavra “Emoriô” é, em iorubá, uma frase que se escreve como “È mo ri O” e significa “Eu te vejo”. No caso o “O” maiúsculo é que enfatiza referência a um Ser Superior, digno de reverência, daí a associação a Oxalá. Babá quer dizer pai, referência a Oxalá que é considerado pai dos orixás.¹²⁷

A música “Afoxé” – como já referido, gravada no disco *Um banda um* – é uma celebração da festa e da coletividade que emerge quando o Gandhy sai às ruas. Ela descreve o longo percurso do bloco que sai da Praça da Sé, passa pelo terreiro de Jesus, vai até o Campo Grande para depois retornar, passando ainda, sob “sol a pino”, com a possibilidade de “tomar aguaceiro”. Relembra também a dedicação exigida de cada Filho de Gandhy: que se cumpra a ritualística do grupo, cantando os hinos.

Tem que aguentar sol a pino
Tem que passar no terreiro
E carregar o menino, oh, oh
Tem que tomar aguaceiro

¹²⁵ De acordo com a cosmogonia iorubá, Aiyê é Terra, ou o plano físico, enquanto Orun constitui o plano espiritual (n.a.).

¹²⁶ SANTOS, Nívea Alves dos. Estudo etnográfico. **Desfile de Afoxés – cadernos do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia** - 4. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010, p. 31-39. (p. 36)

¹²⁷ LOPES, N. *Op. Cit.*, p. 322.

Tem que saber cada hino
E cantar o tempo inteiro, oh¹²⁸

Essas estrofes produzem sensações no ouvinte: o sol queimando a pele, a chuva molhando o corpo, o peso do filho nos braços do pai, a vibração da voz ao cantar. A música celebra a natureza das manifestação do carnaval de origem afro: experiências vividas com o corpo e através do corpo, artes que não foram feitas para serem contempladas, mas para serem vividas ao desfrute e exercício total dos sentidos.

A canção celebra o caráter comunitário do desfile do Gandhi, que ciclicamente (todo domingo de carnaval) renova a tradição, refaz a identidade, rememora e celebra os laços comunitários através de um meio artístico. Assim, para sair no afoxé, como diz a canção, é necessário real e simbolicamente “carregar menino” – para iniciar o filho nos Filhos de Gandhi, é tradição que o pai carregue o filho nos braços durante todo o percurso do bloco – ou seja, manter e transmitir a tradição, renovar o senso de comunidade.

Manifestações como os afoxés ou blocos afro caminham na contramão do individualismo eurocêntrico, pois emergem sempre de forma coletiva da cena pública. A presença do coletivo é evocada não só nas letras da música, mas na presença de um coral que acompanha a voz de Gil no refrão “E-ô e-ô/ É bom pra ioiô/ É bom pra iaiá/ E-ô e-ô”¹²⁹.

Num dos trechos da canção, Gil canta “O afoxé, seu caminho/ Sempre se fez/ Sempre se fará por onde estiver o povo/ Esperando pra dançar/ O afoxé vai seguindo/ Sempre seguiu/ Sempre seguirá /Com a devoção do negro/ E a bênção de Oxalá”¹³⁰, celebrando a continuidade dos carnavais da diáspora, que como uma linha de signos se estende para o passado afirmando sua antiguidade, demonstrando sua força nos carnavais do presente e sua capacidade de continuação em meio a situações frequentemente precárias de vida que enfrentaram e ainda enfrentam.

Os afoxés, símbolos da resistência negra desde o pós-Abolição (antes conhecidos como Clubes Carnavalescos ou batuques) tornaram-se, assim como o candomblé, espaços que mantiveram vivas e pulsantes as memórias, identidades, cultura e as línguas dos negro-mestiços baianos: “Enquanto comunidades responsáveis pela preservação de um patrimônio

¹²⁸ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?. Acesso em: 11 jan. 2015.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

mítico-cultural, sempre foram polos de identificação e de uma memória coletiva que constituiu o jeito de ser negro brasileiro”¹³¹. A despeito de perseguições várias, o Gandhy, assim como outras entidades carnavalescas negras, se mantém pujante e é nisso que Gil aposta: na capacidade que a cultura da diáspora tem demonstrado até então de superar as mais atrozes violações e de resgatar, produzir, reinventar culturas no novo mundo “Com a devoção do negro/ E a bênção de Oxalá”¹³².

Nesse sentido, a perspectiva político-poética de Gil vem ao encontro das reflexões do intelectual anglo-jamaicano Stuart Hall, quando afirma que a “A África passa bem, obrigado, na diáspora”¹³³. A África que atua como matéria-prima que, reinventada “no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial”¹³⁴ emerge em estéticas novas, criativas, sincréticas deste lado do Atlântico e que “fornece recursos de sobrevivência até hoje”¹³⁵.

3.3. Um banda um banda um...ê,ê!

Nas músicas de Gil exploradas neste capítulo, o encontro entre elementos de matrizes afro e europeias não representa um conflito, pelo contrário, seus elementos culturais são apresentados de forma horizontal. Em “Filhos de Gandhy” ele pede aos orixás Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré, Iansã, Iemanjá, Xangô, Oxossi e ao “Senhor do Bonfim, Meu Deus do céu”¹³⁶ que mandem o pessoal “descer para ver filhos de Gandhy”¹³⁷, sem que isso represente algum tipo de contradição e sem que haja alguma hierarquia entre as entidades religiosas citadas. Em “São João, Xangô menino”, na análise anterior, o sincretismo se faz presente novamente, desta vez entre São João, santo católico, e Xangô, orixá da justiça do candomblé, referindo-se a ambos com reverência. Este mesmo procedimento lírico repetir-se-á em outras músicas de Gil em sua carreira afora.

A música “Banda um”, do disco *Um banda um*, exprime, de modo efusivo, a extroversão sincrética em sua obra:

¹³¹ SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Bahia: Prosa e Poesia. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo/IMAGO, 2002, p. 62.

¹³² Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?. Acesso em: 11 jan. 2015.

¹³³ HALL, S. *Op. Cit.*, p. 44.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 45.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Figuração de Jesus Cristo popular na Bahia (n.a.).

¹³⁷ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?. Acesso em: 11 jan. 2015.

BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-iê
 Iê-iê-iê-iê
 BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-ô
 (Iô-iô-iô-iô)

BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-iê
 Iê-iê-iê-iê
 BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-ô
 (Iô-iô-iô-iô)

Banda Um que toca um balanço parecendo polka
 UmBandaUmBandaUm
 Banda Um que toca um balanço parecendo rumba
 UmBandaUmBandaUm

Banda Um que é África, que é Báltica, que é Céltica
 UmBanda América do Sul
 Banda Um que evoca um bailado de todo planeta
 UmBandaUm, Banda Um

BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-iê
 Iê-iê-iê-iê
 BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-ô
 (Iô-iô-iô-iô)

Banda pra tocar por aí
 No Zanzibar
 Pro negro zanzibárbaro dançar
 Pra agitar o Baixo Leblon (coro)
 O Cariri (coro)
 Pra loura blumenáutica dançar
 (Hum...) Banda Um, Banda Um

BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-iê
 Iê-iê-iê-iê
 BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô, ô

Banda Um que soa um barato pra qualquer pessoa
 UmBanda pessoa afins
 Banda Um que voa, uma asa delta sobre o mundo
 UmBanda sobre patins

Banda Um surfística nas ondas da manhã nascente
 UmBanda, banda feliz
 Banda Um que ecoa uma cachoeira desabando
 UmBandaUm, bandas mis

BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-iê
 Iê-iê-iê-iê
 BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-ô
 (Iô-iô-iô-iô) (2x)

Banda pra tocar por aí
 No Zanzibar
 Pro negro zanzibárbaro dançar

Pra agitar o Baixo Leblon (coro)
 O Cariri (coro)
 Pra loura blumenáutica dançar
 (Hum...) Banda Um, Banda Um

BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-iê - Ilê Aiyê)
 Iê-iê-iê-iê
 BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-ô - no templo do meu amor
 (Iô-iô-iô-iô)

BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-iê - Zanzibar bar do Malê
 Iê-iê-iê-iê
 BandaUmBandaUmBandaUmBanda - ô-ô
 (Iô-iô-iô-iô)¹³⁸

Nela, Gil brinca com os plurissignificados da palavra banda. No dicionário *Michaelis da língua portuguesa*, foram encontradas as seguintes definições: “1. Parte lateral; lado. 2 Bando, multidão. 3 Facção, partido. 4 Conjunto de músicos”.¹³⁹ O primeiro significado na letra da canção refere-se ao quarto, apontado pelo dicionário. Trata-se da banda, o conjunto de músicos. Quando o artista volta da longa turnê de *Luar*, é pressionado pela gravadora Warner, visando uma ampliação para o mercado no exterior, para fazer novamente um disco voltado ao público americano (como fora *Nightingale*, de 1979). Depois de três ou quatro semanas em Nova York gravando em estúdio, decepcionado com o resultado da demo, Gil desiste do projeto. No Rio, faz mais uma tentativa nos estúdios Transamérica, tendo como produtor musical Liminha. No entanto, ao receber o compacto, sente-se insatisfeito e cancela o lançamento do disco. O frustrante resultado das duas empreitadas o lançou num período que Gil relembra como uma “crise de criatividade”.¹⁴⁰ Seu desejo era criar uma banda “mais própria, para fazer um movimento semelhante àquele de ‘Refazenda’ – de retomar em algum sentido as abordagens mais locais, mais típicas e mais brasileiras”.¹⁴¹

Assim, o artista já no projeto do disco *Um banda Um* organizou os seguintes músicos para sua banda: Rubens Sabino (baixo), Wilson Meirelles (bateria) e Repolho (percussão), que o haviam acompanhado na parte final da turnê *Luar*; Jorge “Jorjão” Barreto (teclados), Celso Fonseca (guitarra), Arthur Maia (baixo), Lulu Martin (teclados) e Cláudio Infante

¹³⁸ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=b. Acesso em: 12 jan. 2015.

¹³⁹ BANDA. In: **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=banda>. Acesso em: 14 jan. 2015.

¹⁴⁰ Depoimento de Gilberto Gil a Marcelo Fróes, junho de 2002. Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=21. Acesso em: 14 jan. 2015.

¹⁴¹ *Ibidem*.

(bateria). A música “Banda um” foi escrita também no sentido de ser um tema para a banda em si, segundo Gil.

O segundo significado com o qual a música brinca é o de lado ou partido, com a ideia de uma escolha de um sujeito, um compromisso exclusivo com um lado ou com outro. A música subverte esse sentido da palavra quando explicita a vocação universal da banda de músicos, que toca para pessoas de todos os lados (todas as bandas) do mundo “Banda Um que é África, que é Báltica, que é Céltica/ UmBanda América do Sul/ Banda Um que evoca um bailado de todo planeta/ UmBandaUm, Banda Um”; e também para pessoas de todas as raças, “Banda pra tocar por aí/ No Zanzibar/ Pro negro zanzibárbaro dançar/ Pra agitar o Baixo Leblon/ O Cariri/ Pra loura blumenáutica dançar/ (Hum...) Banda Um, Banda Um”; e que também toca todos os ritmos: “Banda Um que toca um balanço parecendo polka/ UmBandaUmBandaUm/ Banda Um que toca um balanço parecendo rumba/ UmBandaUmBandaUm”.¹⁴²

Na música, Gil faz referência ao Zanzibar, um bar frequentado sobretudo por negros, em sua maioria associados ao núcleo comunitário do bloco afro Malê Debalê, no bairro da Federação, em Salvador. Também cita o Ilê Aiyê, bloco afro do bairro da Liberdade que despertou uma reação muito negativa na imprensa de Salvador ao vetar o ingresso de brancos em seu bloco. Realizando um contraponto, a “loura blumenáutica”, em referência à cidade de Blumenau, em Santa Catarina, conhecida popularmente como “pequena Alemanha”, devido à predominância de seus descendentes. Salvador e Blumenau expressam dois territórios dentro do mesmo país que suscitam imaginários opostos em termos de população, composição racial, cultura e identidade – a primeira remetendo às raízes culturais africanas e a segunda a raízes europeias. Quando Gil aproxima a “loura blumenáutica” do “negro zanzibárbaro” ele desconstrói ideias socialmente construídas com base em falsas oposições binárias entre negros e brancos, investindo no poder da música e da festa enquanto elemento gregário.

De fato, em 1983, quando a música foi composta, este encontro entre os jovens contraculturais, hippies que vinham em massa passar o carnaval na Bahia para dançar ao som dos blocos afro, promoveu encontros inesperados entre a classe média branca universitária e a juventude negro-mestiça de Salvador. Esta juventude, inspirada pela emergente contracultura europeia e norte-americana, tinha diversos interesses, entre eles um aprofundamento das suas relações com o universo afro-brasileiro, através do candomblé, do carnaval e da umbanda. Gil

¹⁴² Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=b. Acesso em: 12 jan. 2015.

e Caetano, com suas estéticas e temáticas muito ligadas a esse universo, produzem mediações entre o mundo afro-baiano e os jovens brancos, sobretudo os *drop-outs*¹⁴³ que já tinham um interesse nesse sentido. Por intermédio da arte, Gil contribuiu para o encontro desses jovens no espaço carnavalesco, colaborando para a superação de parte da distância existente entre negros e brancos.

O jogo de palavras se completa com a repetição de “Banda Um, Banda Um, Banda Um”, que para o ouvinte produz o som de “Umbanda”. Aliados ao amplo uso do coral, a poética concretista se afirma no plano da sonoridade evocando o sentido gregário da canção. O nome do disco em que “Banda Um” foi gravado, como já mencionado, é *Um banda Um*, provocando o mesmo efeito. Sobre esta escolha, Gil relembra:

A descoberta de todas essas coisas me animou à escolha, embora eu tenha hesitado muito em optar por Um Banda Um para nomear o disco e me apaziguar com a ideia de fazer esse tipo de brincadeira (que às vezes pode ficar gratuito; mas quando você descobre uma solução que, embora fácil, esteja carregada de sentido, e esse era o caso – “umbanda” é uma palavra com uma carga enorme no Brasil –, aí, tudo bem). Acabei topando.¹⁴⁴

A umbanda tem origem nas classes médias urbanas do Rio de Janeiro, em São Paulo e no Rio Grande do Sul¹⁴⁵ dos anos 30 e 40. Esta religião é uma mescla do espiritismo kardecista¹⁴⁶, das tradições religiosas afro-brasileiras e do catolicismo. A umbanda remonta,

¹⁴³ O movimento *drop-out* é visto sobretudo por alguns historiadores como um escapismo, como um desvio dos jovens militantes que, diante do fechamento político promovido pelo AI-5, abandonam esperanças de militância democrática ou comunista e se envolvem na proposta da contracultura. Risério (2005) afirma que o *drop-out* faz parte de um movimento internacional com bandeiras próprias que teve sua ramificação brasileira: eram os movimentos dos jovens americanos e franceses no final dos anos 60 chegando ao país. A busca do *self* por meio da psicanálise e pelas drogas ou na vida em comunidades alternativas – como a Guariroba, comunidade que Rogério Duarte montou próximo ao Rio de Janeiro à qual Gil se refere na canção “Refazenda” – eram formas de contestar o modo de vida consumista da sociedade burguesa. O conservadorismo também era questionado, o modelo tradicional de família muitas vezes substituído por uma maior liberalização sexual, amparada pela chegada da pílula anticoncepcional ao Brasil. As drogas eram consumidas sob a perspectiva de promover um autoconhecimento, uma descoberta mística, de expansão da consciência. Buscava-se, é claro, o prazer sensível, porém, para muitos jovens, era uma maneira de confrontar o autoritarismo e o que permeava a vida privada e política do país. Esses jovens também tinham acentuado interesse pela cultura indiana, chinesa e japonesa, bem como pelas manifestações da cultura negro-mestiça brasileira (n.a.).

¹⁴⁴ Depoimento de Gil. Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=b. Acesso em: 2 jan. 2015.

¹⁴⁵ SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. Selo Negro, 2005, p. 106.

¹⁴⁶ O Espiritismo kardecista, criado por Allan Kardec na França, chegou ao Brasil no século XIX. O kardecismo acredita na concepção de um deus onipotente e criador, e segue o Evangelho em sua interpretação kardecista que afirma a existência da sucessão de reencarnações em busca do aprimoramento espiritual, que tem em Jesus Cristo seu grande modelo. Para o kardecismo a Terra é um planeta de passagem, onde os seres humanos estão para aprender e nele, sucessivamente, renascer de acordo com uma “lei do carma” em que as boas ações são recompensadas nas encarnações seguintes, bem como as más são expiadas. A capacidade de se comunicar com

dessa forma, ao culto das entidades africanas, aos caboclos (espíritos da terra, indígenas), aos santos do catolicismo popular e a outras entidades do kardecismo.

O kardecismo, no auge das ideias científicas, desenvolveu um pensamento religioso, mas também um discurso científico para os fenômenos sobrenaturais, atribuindo a eles um caráter racional e religioso. Segundo Silva, isso possibilitou a aderência da classe média instruída, que via até então o transe como característica de religiões “primitivas”, à umbanda¹⁴⁷. Os orixás são de suma importância para o culto umbandista e são considerados “espíritos de luz” elevadíssimos¹⁴⁸. Abaixo dos orixás ainda se encontram os “pretos velhos” e os “caboclos”, espíritos elevados de escravos e indígenas. Assim:

[a] umbanda constituiu-se enquanto religião intermediária entre os cultos populares já existentes. Por um lado, preservou a concepção kardecista do karma, da evolução espiritual e da comunicação com os espíritos e, por outro, se mostrou aberta às formas populares de culto africano.¹⁴⁹

A umbanda representa um grande encontro de elementos religiosos de diversas matrizes. Na metáfora “une todas as bandas”, presente na canção, o artista remete ao panteão das três raças que constituíram o povo brasileiro: o negro, o indígena e o branco.

A estética negra de Gil faz um elogio à plasticidade da cultura brasileira e seu modo de ver o mundo e se relacionar com o Outro. Édouard Glissant denomina esta maneira de relacionar-se de “poética da relação”. Para o autor, a Neo-América – a América para a qual os africanos vieram no âmbito do tráfico – é a que preza por uma “poética da relação” e uma identidade-relação que se comporta em abertura ao outro, sem perigo de diluir-se. Na relação, um depende do outro, assim, não se trata de uma política de eliminação do dominante, mas de um horizonte de relações equânimes. Nas palavras do autor:

[...] Na medida em que esses povos [subalternizados] proclamarem as suas culturas, a relação (transversal) entre todos os povos torna-se mais rica. Essa relação enriquecerá o Ocidente também, pois na relação de dominação todos perdem: vencedores e vencidos. Para escapar à própria esterilização, o

os espíritos, chamada mediunidade, é uma capacidade muito valorizada, pois é através dela que se aprende e se aprimora com os “espíritos de luz”, e que se auxiliam ou afastam os “espíritos das trevas” (n.a.).

¹⁴⁷ SILVA, V. G. *Op. Cit.*, p.110.

¹⁴⁸ As tensões entre o “embranquecimento” e a “negritude” da umbanda, entre outras discussões sobre a moralização das entidades do candomblé em virtude dos valores kardecistas e cristãos, apesar de serem de grande relevância para a temática deste trabalho de investigação, não serão abordadas aqui, pois não são primordiais para a presente discussão (n.a.).

¹⁴⁹ SILVA, V. G. *Op. Cit.*, p.110.

Ocidente tem que tender para o Diverso: não às diferenças sublimadas, mas às diferenças respeitadas.¹⁵⁰

Não obstante, a mera celebração impensada do sincretismo ou do hibridismo é perversa, pois é sabido que este se deu sob opressão colonial:

Como termo descritivo amplo, o termo “hibridismo” não distingue as diversas modalidades de hibridismo: imposição colonial, assimilação forçada, cooptação política, mímica cultural e assim por diante. As elites sempre saquearam as culturas subalternas enquanto os dominados sempre parodiaram e imitaram as práticas das elites. A assimetria do hibridismo tem, portanto, como base, as relações de poder. Enquanto historicamente a “assimilação” do nativo à cultura europeia foi celebrada como parte de uma missão civilizatória, a assimilação oposta foi ridicularizada como uma reversão à selvageria. O hibridismo também é cooptável. Na América Latina, a identidade nacional muitas vezes foi articulada como híbrida e sincrética através de ideologias integracionistas hipócritas que sutilmente ignoravam certas hegemonias raciais.¹⁵¹

O sincretismo explorado por Gil em suas canções, entretanto, não é este ao qual a citação supracitada se refere, mas sim o sincretismo praticado pelo povo da Bahia em suas festas populares e no cotidiano diário e religioso. O fenômeno do sincretismo é retratado na poética de Gil no sentido que Leda Martins dá a ele: “África e Europa encontram-se, friccionam-se e atravessam-se, mas não necessariamente fundem-se ou perdem-se uma na outra”.¹⁵² Gil celebra não a sincretização violenta, já que não compactua com a opressão: trata-se de uma visão gregária, uma estética da relação na qual ele estabelece pontes ao invés de muros entre os dois universos. Analiso “Banda Um” como elogio à poética da relação, mas também a considero uma canção provocativa pois evoca o híbrido, no sentido subversivo que Bhabha atribui ao termo. Além disso, a “banda” explora um dos recursos de re-humanização dos corpos e almas negras em toda a história do Brasil: a festa pública, a dança, o canto. E mais: a sedução que este universo festivo afro exerce sob “louras blumenáuticas” e o poder de deslumbramento e encantamento que as formas culturais e cosmogonias negras possuem e que, a despeito do racismo, penetraram nos modos de ser e viver brasileiros.

Ainda assim, estas canções não deixam de obscurecer, de alisar uma superfície rugosa, plena de tensões e conflitos baseados em hierarquias raciais e socioculturais no bojo dos processos de sincretização ocorridos no Brasil através da violência física e simbólica, bem

¹⁵⁰ DAMATO, Diva. **Édouard Glissant**: poética e política. São Paulo: Annablume, 1996, p. 184.

¹⁵¹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica** – multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 81.

¹⁵² MARTINS, Leda. **Afrografias da memória**. Belo Horizonte: Mazza edições, 1997, p. 31.

como a manipulação do repertório negro-mestiço para a construção de uma identidade brasileira homogênea, além dos diversos tipos de branqueamento a que fora exposta.

Cabe questionar, contudo, no auge de uma militância política artística em que a maioria dos artistas utilizava-se de um certo essencialismo racial inerente à política da negritude, qual é o lugar da poética da relação num momento em que se afirmar enquanto grupo era objetivo central dos movimentos negros? Que significado tem esta poética da relação nesta conjuntura? Qual a posição de Gil na luta cultural, afinal?

Enquanto o objetivo das militâncias artística e política era negritar o que o negro possuía de exclusivo, único, que o ligava a um passado comum e a uma luta conjunta na atualidade utilizando-se de conceitos de raça advindos dos Estados Unidos, a *one-drop rule*. Enquanto construíam-se muros, Gil parecia construir pontes; enquanto era imperioso estabelecer barreiras identitárias entre bancos e negros, Gil as derrubava com uma canção. No interior dos movimentos de dessincretização do candomblé, uma música exaltando o valor gregário da umbanda produz um silenciamento, um obscurecimento da posição política das mais respeitadas casas de candomblé da Bahia e de suas líderes religiosas.

Esta particularidade do pensamento gilbertiano o coloca em tensão com os movimentos sociais já que eles estão fortemente baseados na construção da diferença. Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é através de sua história. Essas histórias são recuperadas, reconstruídas e reelaboradas de forma seletiva e nos revelam muito mais das concepções de mundo e ideologias políticas dos negros baianos dos anos 1970-80 do que de uma “verdade histórica”, ou um “passado autêntico” ao qual se possa reportar. Nesse sentido, é relevante destacar que, nas políticas identitárias, algumas diferenciações são ocultadas ou obscurecidas a fim de que outras possam se destacar. Para que a identidade racial negra se sobressaísse, as questões da mestiçagem e do sincretismo, embora evidentemente polêmicas, foram eclipsadas por estes projetos identitários. Investir em identidades essenciais ou bipolares no país da mestiçagem racial e cultural foi a opção feita pelo movimento negro naquele momento histórico, e também por outros artistas, tendo sobretudo como referencial a forma de identificação racial americana. A busca por uma identidade implica em tentar recuperar e reescrever a História, pois a afirmação política da identidade necessita pautar-se em uma narrativa que justifique a “autenticidade”. Gil parece acenar, de forma dissidente dentro do Movimento Negro – do qual fez parte desde a sua

fundação – para o “poder da tradição de ser reinscrita através das condições de contingência e contradição que correspondem às vidas daqueles que estão ‘em minoria’”.¹⁵³

Seu vínculo, sua profunda identificação e longo compromisso com o Gandhi explicita a perspectiva relacional e gregária. Apesar de ter expressado apoio aos blocos afro, inclusive ao Ilê Aiyê, que proibia o ingresso de brancos, a eleição do Gandhi como o bloco ao qual se associaria e chegaria a ser vice-presidente expressa a afinidade de Gil com expressões sincréticas da cultura. Na presente análise, o Gandhi, com seu perfil multirracial, sua estética fundada no candomblé com elementos do oriente próximo e longínquo parece representar o que Glissant pensava quando cunhou o termo “poética da diversidade”.

Capítulo 3

4. Negritude, antirracismo e controvérsia

4.1 2º FESTAC – Festival Mundial de Arte e Cultura Negra

No final de 1976, Gilberto Gil foi convidado a participar do 2º FESTAC – Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, que aconteceu entre 15 de janeiro e 17 de fevereiro em duas cidades da Nigéria: Lagos e Kaduna. O 2º FESTAC foi um evento de arte, cultura e políticas negras que agregou 50 mil negros de nacionalidades africanas e da diáspora a fim de compartilhar suas experiências dentro dessa rede. O projeto representava a emergência de uma nova afirmação negra diante do mundo, no bojo do pós-colonialismo e, ao mesmo tempo, na consolidação dos laços entre os países da África e da diáspora. O evento vinha amparado por uma ideologia descolonialista e pan-africanista, gestada principalmente na década de 1960. Contava principalmente com atividades de música, teatro, cinema, exposições, colóquios, dança, entre outros.¹⁵⁴

Os Festivais de Arte negra, desde a sua primeira edição, inseriram a África dentro do contexto ideológico já discutido, no circuito de festivais internacionais de música e artes que efervesciam nessa época. O Brasil participou enviando delegações para o FESTAC desde a sua primeira edição, realizada em Dakar, no Senegal. A delegação de 1966 era formada por

¹⁵³ COSTA, S. *Op. Cit.*, p. 93.

¹⁵⁴ NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. *Estud. av.* [online]. v.18, n. 50, p. 209-224, 2004.

grandes expoentes das artes de matriz africana no país, tais como Mestre Pastinha, mestre de capoeira baiano, que apresentou a sua capoeira. Essa participação ficou registrada na canção de Caetano Veloso “Triste Bahia”¹⁵⁵, em que canta um verso criado pelo próprio mestre, que também é cantado nas rodas de capoeira, “Pastinha já foi à África, pra mostrar capoeira do Brasil”¹⁵⁶. O artista plástico Heitor dos Prazeres também expôs suas telas no mesmo evento. Clementina de Jesus apresentou sambas de roda e de partido alto e Ataúfo Alves apresentou-se acompanhado de passistas da Escola de Samba Mangueira.

No II FESTAC, a delegação brasileira foi representada nas artes plásticas por Emanuel Araújo, Ruben Valentin e Wadeloir do Rego. Na música, destacaram-se Caetano Veloso e Gilberto Gil. Fizeram também parte da delegação brasileira a mãe de santo Olga de Alaketo, o grupo de dança da Universidade Federal da Bahia e o saxofonista Paulo Moura. Foram exibidos os documentários *Partido alto* (1976), de Leon Hirszman, *Artesanato do samba* (1974), de Zózimo Bubul e Vera de Figueiredo, e *Isto é Pelé* (1974), de Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto.

Gil montou uma banda especialmente para a apresentação no FESTAC: Perinho Santana na guitarra, Cidinho nos teclados, Rubão Sabino no baixo, Djalma Correa na percussão e Robertinho Silva na bateria: “Ensaíamos logo após o ano novo e fizemos um show de preparação no Teatro João Caetano”¹⁵⁷, lembra Gil. O show foi gravado e Gil entregou o registro da canção “Babá Alapalá” para o cineasta Nelson Pereira dos Santos, para que esta fosse trilha sonora de seu filme *Tenda dos Milagres*, adaptação da obra homônima de Jorge Amado que seria lançado ainda em 1977.

O II FESTAC foi um evento conturbado no sentido político-ideológico. O primeiro deles envolveu a delegação brasileira e a exclusão de Abdias do Nascimento. Nascimento residia então na Nigéria, lecionando na Universidade de Ilê Ifé, já que havia partido em exílio voluntário do Brasil em 1968. Convidado para o festival, a diplomacia brasileira conseguiu intervir no governo nigeriano, fazendo com que ele perdesse o status de delegado oficial do Brasil, subtraindo seu direito de apresentar propostas e de votar, podendo apenas manifestar-se na condição de observador do Colóquio Internacional que lá ocorreria. Nascimento tinha então como objetivo apresentar seu discurso chamado “Democracia racial no Brasil: Mito ou

¹⁵⁵ VELOSO, Caetano. “Triste Bahia”. *Transa*. Philips/Phonogram, 1977.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ FRÖES, Marcelo. Encarte da Caixa “Palco”. Junho, 2012. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=13&texto. Acesso em: 13 jun. 2014.

realidade?” no qual explicitava o problema racial no país e propunha o Quilombismo¹⁵⁸. A despeito da parcial censura lograda pela diplomacia brasileira e apoiada pelo governo nigeriano, Nascimento conseguiu discursar, ainda que na condição de observador.

Outro conflito teve como pivô o músico Fela Kuti, expondo os vários problemas internos da Nigéria. Gil teve a oportunidade de conhecer Kuti, e foi a uma de suas festas – na comunidade chamada “Kalakuta” – onde ele morava. Sobre o artista, Gil comentou em entrevista à autora:

O Fela Kuti estava naquele momento no auge da contestação que ele fazia ao sistema político nigeriano. Ele era um dissidente muito claro do sistema político implantado na Nigéria [...]. Ele tinha uma espécie de comunidade em Lagos com muitas esposas, vinte e tantas esposas, a mãe dele, muitos filhos, a família. A atividade musical dele, a militância política dele. Eu me lembro de que nós íamos muitas noites do mês inteiro que passamos em Lagos ao pagode dele e foi lá que eu conheci o Stevie Wonder e muitos outros artistas africanos.¹⁵⁹

Fela Kuti fazia uma crítica interna aos problemas na Nigéria, que vivia momentos de instabilidade e autoritarismo. Após a violentíssima guerra de Biafra (1966-70), o FESTAC emergia como uma possibilidade simbólica de unir o país, ainda fraturado pela conflito e por suas tensões étnicas, que o presidente do país, o General Obasanjo, buscava atenuar. No entanto, a estrutura descomunal do evento justifica sua reputação duvidosa: em um país praticamente debilitado, empobrecido e fragilizado pela guerra, em lenta recuperação econômica e social, o FESTAC é de uma opulência descomunal. Somente a estrutura construída para as festividades custou 144 milhões de Nairas, sem levar em conta o aparato de alta tecnologia utilizado no evento, bem como a construção da onerosa FESTAC Village com 5 mil unidades habitacionais construídas para receber os artistas e chefes de Estado que compareceram ao evento. Consoante Andrew Apter:

Seguindo esta linha é importante atentar para o poder simbólico do caráter monumental do Teatro Nacional, construído especialmente para o Festac. Visto externamente o teatro se assemelha com uma coroa saindo da terra, mas ao mesmo tempo podemos associá-lo a uma perspectiva militar, representando o chapéu utilizado pela alta oficialidade das forças armadas. Ocupa um terreno de 23 mil metros quadrados e tem 30 metros de altura. Por dentro, no espaço principal, conta com assentos para cinco mil pessoas, tendo em suas menores salas de conferências assentos para 1.500 participantes. Todos os assentos têm entrada para fones de ouvidos, de onde

¹⁵⁸ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 13.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 12-13.

era possível assistir a todas as palestras com tradução simultânea. Ao todo foram realizados mais de 250 trabalhos no local, que também servia como principal palco para as performances artísticas.¹⁶⁰

Após o trauma da guerra de Biafra, o FESTAC emergia para o General Olusegun Obasanjo, como a oportunidade de mostrar para o mundo uma Nigéria moderna e capitalista. Apter (1993) analisa que para o governo nigeriano o FESTAC 77 tinha como objetivo, através do espetáculo, divulgar uma “nova Nigéria” que desfrutava então de uma riqueza sem precedentes devido a uma economia baseada na extração de petróleo sob forte controle estatal. Além disso, o FESTAC foi um evento muito controverso internamente no país.

Kuti denunciava, ainda, a não participação do povo nigeriano, dos portadores da cultura nigeriana no evento. Sua crítica é corroborada por Apter (1993), que afirma que, embora o projeto original do FESTAC fosse demonstrar a diversidade das culturas do continente e da diáspora, havia a cooptação de artistas financiados pelo próprio governo. As reflexões de Apter nos dão algumas pistas sobre o fato de que Léopold Senghor, então presidente do Senegal e copatrons do FESTAC 66, rejeitara o convite de Obasanjo para ocupar o mesmo papel no FESTAC 77, boicotando o evento.

Kuti fazia forte oposição ao FESTAC e era um líder político que usava de seu prestígio para denunciar a repressão, a tirania e o desgoverno daqueles que estavam no poder. Não por coincidência, exatamente no mesmo dia do término do festival, o local onde morava foi cercado por cerca de mil militares nigerianos, que invadiram sua casa, espancando-o e prendendo os homens e violentando sexualmente as mulheres. Neste mesmo episódio a mãe de Fela Kuti, uma idosa de 77 anos, foi assassinada de modo brutal. Tampouco encontrei, durante o percurso da pesquisa, comentários sobre o ocorrido com Abdias do Nascimento, ainda que este tenha sido citado por Gil como um dos líderes negros com os quais ele tinha significativo contato.

A despeito destes acontecimentos, durante a pesquisa não foi encontrada nenhuma crítica de Gil ao FESTAC, nem à truculência do governo de Obasanjo. Na entrevista concedida à autora, o artista fez menção à Kuti e a sua oposição política, e às festas que

¹⁶⁰ APTER, Andrew. FESTAC for black people: oil capitalism and the spectacle of culture in Nigeria. In: **Program of African Studies, Northwestern University** n. 6, sem paginação, 1993. Disponível em: <http://quod.lib.umich.edu/p/passages/4761530.0006.002/--festac-for-black-people-oil-capitalism-and-the-spectacle?rgn=main;view=fulltext>. Acesso em: 1º jan. 2015.

frequentara na República de Kalakuta, omitindo os acontecimentos hediondos que se seguiram, embora certamente tenha ciência dos mesmos.

Essa zona cinzenta, essa ocultação pode ser interpretada em dois sentidos: do ponto de vista da produção de “memórias de si”, Gil se desvincula de um acontecimento dramático e violento, imiscuindo-se da responsabilidade de comentar o ocorrido, bem como responder a possíveis questionamentos da imprensa, ou da crítica da opinião pública, por sua participação em um festival promovido por um país sob uma opressiva ditadura escancarada pelos eventos em Kalakuta. Por outro lado pode revelar a sedução de Gil por discursos da negritude e do pan-africanismo, cuja produção de representações superpositivadas da África e dos africanos fazia parte de sua agenda política. Considero que, ao confrontar o legado eurocêntrico, construir uma África idílica é uma armadilha, implica em subtraí-la da contemporaneidade, é excluí-la – desta vez através de uma idealização – da humanidade defectível da qual todos fazemos parte.

A viagem à Nigéria aponta para uma nova onda de deslocamentos de artistas e intelectuais que redesenham o mapa da diáspora negra em novos sentidos. Artistas e militantes do movimento negro, bem como pais e mães de santo refizeram a *middle passage* no sentido contrário, desta vez de forma voluntária, a fim de conhecer a África, estabelecendo uma circulação de ideias e bens em circuitos Sul-Sul. Esta rota, não sendo de sobremaneira nova, pode-se dizer que é uma rota renovada, já que a emergente ideia de diáspora se via hidratada por políticas identitárias como o pan-africanismo e a negritude.

Este “retorno à África” representava, para alguns destes expoentes, a busca por uma essência perdida e a reabilitação de costumes e valores fundamentalmente africanos no Brasil. Entre eles, podemos destacar a importância, sobretudo em São Paulo, das viagens de mães de santo e pais de santo à África com a intenção de “dessincretizar” e “reafricanizar” as práticas religiosas de seus terreiros (RISERIO, 2007).

Historicamente, podemos considerar que o estabelecimento destas novas-velhas rotas transnacionais, motivadas por uma identidade étnica, surgem na modernidade tardia como formas de produzir fissuras na colonialidade do ser e do saber, já que tradicionalmente, as vanguardas artístico-intelectuais brasileiras viajaram para a Europa com a finalidade de ter acesso direto a saberes e práticas consagradas pela História da Arte.

4.2 Refavela

Gil relembra ter nomeado e concebido esteticamente o disco de *Refavela* ainda na Nigéria:

Em 77, eu fui participar do Festac, Festival de Arte e Cultura Negra, em Lagos, na Nigéria, onde reencontrei uma paisagem sub-urbana do tipo dos conjuntos habitacionais surgidos no Brasil a partir dos anos 50, quando Carlos Lacerda fez em Salvador a Vila Kennedy, tirando muitas pessoas das favelas e colocando-as em locais que, em tese, deveriam recuperar uma dignidade de habitação, mas que, por várias razões, acabaram se transformando em novas favelas. Para abrigar os 50 mil negros do mundo inteiro que para lá acorreram, tinha sido construída uma espécie de vila olímpica com pequenas casas feitas com material barato e um precário abastecimento de água e luz, que reavivou em mim a imagem física do grande conjunto habitacional pobre. *Refavela* foi estimulada por este reencontro, de cujas visões nasceu também a própria palavra, embora já houvesse o compromisso conceitual com o re para prefixar o título do novo trabalho, de motivação urbana, em contraposição a *Refazenda*, o anterior, de inspiração rural.¹⁶¹

Mergulhado na paisagem sonora, cultural e arquitetônica de Lagos, surge a ideia de fazer o disco *Refavela*, em homenagem à África. Essa viagem possibilitou um maior mergulho no universo musical de diversos pontos da diáspora e do continente africano, cujo reverberar pode ser sentido em sua obra. Em seu depoimento, Gil destaca a importância da descoberta de novos instrumentos para seu trabalho:

Em Angola eu já tinha visto pela primeira vez os berimbaus, os originais. Os berimbaus que se tornaram tão populares, tão visíveis e tão importantes na Bahia. Os quissanges, as kalimbas, os balafons, os tambores variados, os dum-duns, todos esses instrumentos eu já tive aproximação em Angola. Mas ali na Nigéria e com delegações vindas de todas as partes da África a presença dessa variedade de instrumentos era muito forte. Eu me lembro de que quando eu voltei, no disco *Refavela* eu fiz a música “Balafon” que fala desses instrumentos...¹⁶²

Foi desta viagem à Nigéria que Gil trouxe o balafon – instrumento do Golfo da Guiné – com o qual toca a música homônima, executada em *Refavela* ao modo de juju music,

¹⁶¹ Disponível em http://gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=13. Acesso em: 20 mai. 2014.

¹⁶² Depoimento de Gilberto Gil a Marcelo Fróes. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=13&texto. Acesso em: 31 de dez. 2014.

Gil contou, em entrevista para esta dissertação, que sua primeira viagem à África foi uma breve visita a Angola, feita em 1959, a convite do Itamaraty – cabe lembrar que o governo militar apoiou as independências africanas. Gil viajou acompanhado da cantora paulista Tuca, e de um trio de piano, contrabaixo e bateria para representar o Brasil em Angola. Sobre esta viagem, o artista não registrou impressões significativas, exceto pelo excerto destacado neste trabalho de investigação.

música popular nigeriana derivada da tradicional música iorubá de percussão que engloba também características do funk, do reggae e do afrobeat.

A experiência em Lagos fora de grande impulso criativo: as músicas “Refavela”, “Aqui e Agora” e “Balafon” foram compostas ainda durante a viagem. De volta ao Brasil, *Refavela*¹⁶³ foi gravado entre o final de março e o final de abril de 1977. O disco tinha nascido na Nigéria e Gil desejava manter a mesma banda que fez a apresentação no FESTAC para a gravação. No entanto, o retorno de Roberto Silva à banda de Milton Nascimento, da qual já fazia parte, acabou fazendo com que este gravasse apenas algumas músicas, sendo substituído na maioria das faixas do LP gravado nos estúdios da Phonogram.

A capa do disco, Gil mesmo se encarregou de conceber artisticamente: “Criei o jogo de puzzle, trouxe a estatueta de madeira africana e arranjei a toca muçulmana para a foto da capa”¹⁶⁴, conta o artista. Na capa de *Refavela*, múltiplas Áfricas são evocadas, formando um mapa que conecta Brasil, África e Jamaica. Gil traz em seu corpo outros signos hidratados por memórias d’África. Em seu pescoço há um colar de contas vermelhas intercaladas com contas brancas fazendo referência ao seu orixá protetor, Xangô, e ao candomblé. Seus cabelos estão penteados formando dreads, prática característicos dos rastafáris jamaicanos. O uso de *dreadlocks*¹⁶⁵ sugere a ligação de Gil com a Jamaica, mas também com a filosofia política do *reggae music*, dos quais os expoentes – sendo o maior deles Bob Marley – eram todos rastafári. A música reggae de Marley estava comprometida com o rastafarianismo (o uso religioso da maconha, a crença em Jah, a fé num retorno redentor à África) e com uma agenda política que apoiava a descolonização dos países africanos, o orgulho negro e a erradicação do racismo. O uso de dreads está ligado a uma estética descolonial, anti-higienista, que vai na contramão do eurocêntrico e que se popularizou na cultura jovem das Américas e na Europa

¹⁶³ Caetano, também muito impactado pela viagem e pela sua circulação no universo dos tambores baianos, dos novos blocos afro e do candomblé gravou o disco *Bicho*, lançado em 1977 – mesmo ano de lançamento de *Refavela*. O diálogo entre *Refavela* e *Bicho* é evidente. A canção “Two Naira Fifty Kobo” refere-se diretamente à experiência nigeriana. A delegação brasileira se deslocava de ônibus para os eventos do FESTAC, e “Two Naira Fifty Kobo” era o valor cobrado pelo seu motorista para levá-los e que ele “atribuía a tudo que se lhe encomendava e acabou virando seu apelido”, relembra Veloso. *Bicho* também incluía várias músicas alegres e dançantes como “Odara”, um termo iorubá comumente utilizado por praticantes do candomblé significando “bom” ou “positivo”. Caetano promoveu o álbum com uma série de apresentações da banda Black Rio, cuja referência era musicalidade emergente dos Bailes Black, muito populares nas principais capitais do país. A presença de musicalidades negras é emblemática na obra de Veloso. O disco *Bicho* refaz a teia da diáspora trazendo a vivência na Nigéria na canção “Two Naira fifty Kobo”, o universo do candomblé baiano em “Odara” e a homenagem aos Filhos de Gandhi na canção “Um índio” – e dialoga com a sonoridade da *black-music* americana ao executá-las com a Banda Black-Rio (n.a.).

¹⁶⁴ Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=13&texto. Acesso em: 31 dez. 2014.

¹⁶⁵ O nome *dreadlocks* tem a sua origem na palavra da língua inglesa “dreadful” que significa terrível. Os rastafáris eram marginalizados na sociedade jamaicana, sobretudo pelo uso, ainda que religioso, da maconha (n.a.).

com o sucesso sobretudo de Marley. A touca muçulmana simboliza a África letrada, a memória dos negros islamizados que para aqui vieram e na Bahia conjuraram a “Revolta dos Malês”, em 1835. A estátua da contracapa refere-se à África pré-colonial.

O LP foi lançado com dez faixas¹⁶⁶: “Refavela”, “Ilê Ayê”, “Aqui e agora”, “Norte da saudade”, “Babá Alapalá”, “Sandra”, “Samba do Avião”, “Era Nova”, “Balafon” e “Patuscada de Gandhi”. A música “Refavela” é a síntese do manifesto temático do disco. “Ilê Ayê” e “Patuscada de Gandhi” são dedicadas aos afoxés baianos Ilê Ayê e Filhos de Gandhi, com os quais o artista teve profundo envolvimento na década de 1970. “Babá Alapalá” é uma música sobre orixás e ancestralidade; “Norte da saudade”, um xote-reggae. “Samba do Avião” foi relida com arranjos que lembram o funk norte-americano e “Balafon”, ao modo de *juju music*. “Era época do movimento Black Rio, com o *funk* começando por aqui e eu quis gravar algo como aquela versão de ‘Samba do Avião’”, lembra Gil. “O disco era pra isso, para registrar os ‘*aforismos*’ que havia na época – como era a *juju music* de ‘Balafon’ e os blocos afro-baianos de ‘Ilê Ayê’”.¹⁶⁷ Durante a turnê *Refavela*, além das músicas do disco, também foram executadas outras canções como “A Gaivota”, “Um Sonho”, “Chiquinho Azevedo”, “Queremos Saber”, “Balada do Lado sem Luz”, e “De Onde Vem o Baião”.

Fiz o *Refavela*, um disco para falar disso: para falar da favela, para falar das várias dimensões da vida negra no Brasil e na África e no mundo. Essa consciência do aspecto civilizatório que a cultura negra tem, do negro civilizando o Brasil, uma civilização fundada, fundamentada na coisa negra. Tudo isso. O discurso apologético, o discurso de louvação, digamos assim, da negritude, passa tudo isso a se tornar elemento básico da minha expressão musical.¹⁶⁸

As canções do disco *Refavela* apontam para uma militância voltada para a ressignificação da representação do negro, para uma celebração ou, nas palavras do artista, uma “louvação da negritude”¹⁶⁹ e para o enfrentamento do racismo e da política do embranquecimento. Neste disco, já podemos perceber claramente o que o artista chamará de

¹⁶⁶ As músicas “É”, “Músico simples” e “Sala do Som” foram registradas durante as sessões de gravação de *Refavela* e ficaram arquivadas até serem lançadas mais de vinte anos depois no CD *Satisfação – raras e inéditas* (Universal, 1999). A canção “É” foi gravada por Sandra de Sá em seu LP de estreia *Demônio colorido*, em 1978 (n.a.).

¹⁶⁷ FRÓES, Marcelo. Encarte da caixa “Palco”. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=13&texto. Acesso em: 13 jun. 2014.

¹⁶⁸ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 9.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

militância artística, explicitando seu compromisso com a recuperação da autoestima do negro brasileiro e com uma reescrita da história.

Nesse sentido, *Refavela* se insere num contexto de transformação simbólica do que é ser negro, através de uma estética da diferença que valoriza a criação de um território e uma linguagem próprias desses sujeitos no campo da cultura por meio de uma política cultural da diferença.

4.2.1 A recepção de *Refavela*: crítica e público

Embora muitas músicas de *Refavela* tenham se revelado grandes sucessos de público, a crítica especializada aponta que os jornalistas de música tiveram uma recepção que oscila entre a indiferença e o desprezo sobre os aspectos musicais e um destaque negativo para as questões identitárias implícitas na poética de Gil.

Antes mesmo do lançamento, alguns acontecimentos já antecipavam esta certa “impopularidade” do artista em determinados círculos. Como avalia de forma pertinente a jornalista Ana Maria Bahiana em seu artigo “A paz doméstica de Gilberto Gil”, de 1977:

Os recortes mais recentes de revista davam conta de que, ultimamente, Gil não vinha sido inquirido sobre os problemas e qualidades de sua música, mas sobre posições existenciais e políticas. E que o saldo não era nada favorável para o criador de “Refazenda” (e, agora, “Refavela”); Conformista, alienado, escapista, ditador e nazista foram alguns de seus novos epítetos.¹⁷⁰

De acordo com as fontes estudadas, havia dois tipos de críticas principais feitas ao artista neste momento de sua carreira. A primeira é a de alienado: a crítica musical caíra ferozmente sobre o aspecto festivo afro-baiano e contracultural ao qual Gil se dedicou durante a década de 1970 quase que exclusivamente, chegando ao seu auge em *Refavela*, frustrando expectativas em relação à produção de música considerada “de protesto” contra a ditadura. Havia, de fato, um desencontro entre o que as camadas intelectualizadas esperavam dos tropicalistas que deixaram o Brasil por conta da Ditadura e o que, de fato, Gil e Caetano

¹⁷⁰ GIL, Gilberto. A paz doméstica de Gilberto Gil. Rio de Janeiro: 1977. **Jornal O Globo**. Entrevista concedida a Ana Maria Bahiana. In: BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes** – MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2006, p. 83.

produziram musicalmente e ideologicamente após o seu retorno. Este tipo de crítica também emergia de um público de uma esquerda conservadora: os epítetos de conformista, alienado, escapista, ditador e nazista a que Ana Maria Bahiana se refere foram-lhe direcionados aos gritos por alunos do politizado Colégio Equipe, de São Paulo. Durante uma apresentação do artista na instituição, os alunos interromperam a música pedindo a ele que se manifestasse politicamente, e ele pediu a continuidade do show, recusando-se a discutir com os alunos. Parece estar implícita uma expectativa frustrada de uma postura mais evidente de militância de esquerda, de um confronto mais frontal diante da realidade do país. A acusação de “esquerda festiva” partia de maneira ainda mais feroz de determinadas camadas mais conservadoras da esquerda do país. Ao mesmo tempo que Gil – e também Caetano – investiam nas emergentes políticas identitárias negras, apoiando os novos movimentos sociais do ponto de vista simbólico e real, eram cobrados para investir na militância política tradicional.

O segundo grupo é o de críticos que expressavam claramente uma rejeição ao mergulho de Gil na cultura negra, suas alianças simbólicas e concretas com o movimento Black, os blocos afro de Salvador e o Movimento Negro. Outro aspecto que causou muita polêmica foi a forma como o artista emergia na cena pública: vestindo-se de batas africanas (*dashikis*), colares de contas, búzios, utilizando tranças ou dreads frequentemente ornamentados por conchas, entre outros adereços. Na visão de Gil, a assunção pública de sua negritude e a performance da identidade negra, atestada por sua aparência, geraram tal polêmica que eclipsou o impacto do disco *Refavela*:

E lembro que a única pessoa que fez uma crítica ao meu disco *Refavela* fui eu, numa entrevista que dei a Ana Maria Bahiana, para *O Globo*. Fui o único que falou que a mixagem do disco estava ruim, que havia certos níveis de ajustameto de timbre que não estavam legais, que não aparecia no disco uma certa habilidade de manipular o estúdio, etc. e tal. Então fazia uma crítica, comparava aos outros existentes na praça. Uma crítica técnica, verdadeira, abalizada. Os outros ficavam falando que Gil está de tranças, que Gil está fazendo declarações políticas chocantes, que Gil está querendo é...¹⁷¹

Como aponta Dunn, “outros críticos ridicularizavam a nova estética pessoal de Gil, quando ele começou a usar tranças com conchas e *dashikis* da África”. Lélia Gonzales, do

¹⁷¹ GIL, Gilberto. Eu quero é mel. São Paulo: jan. 1979. Entrevista concedida a Décio Bar e Regina Echeverria. In: COHN, Sergio (org.). **Encontros**: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, p. 165.

MNU, observou na época que Gilberto Gil “é um cara que incomoda” por atuar no nível “simbólico”¹⁷². Em entrevista de 1979, dois anos após o lançamento de *Refavela*, Gil reflete:

Refavela provocou controvérsia na imprensa popular sugerindo que esse tipo de gesto de afirmação racial impunha algumas dificuldades a certos setores da classe dominante brasileira. Dois anos mais tarde, em entrevista ao *Jornegro*, Gil esboçou uma análise das reações desfavoráveis a *Refavela*, salientando a tensão entre articulação nacional e a diaspórica de identidade racial implícita nas denominações “negro” e “black” respectivamente.¹⁷³

A análise de Gil para o *Jornegro*¹⁷⁴, dois anos depois do lançamento do disco, é muito coerente. Havia uma rejeição das classes dominantes e da Ditadura Militar ao Movimento Black e o projeto de identidade racial que a ele estava atrelado desde seu início.¹⁷⁵

Tárik de Souza demonstra grande despreço pelo disco *Refavela*¹⁷⁶ em sua crítica. Na conjuntura de seu lançamento, em um artigo intitulado agressivamente de “Rebobagem” publicado na conservadora *Revista Veja*, descreveu o álbum como “ritmicamente luminoso, embora de letras confusas, que não chegam a explicar suas declarações e atitudes estapafúrdia.”¹⁷⁷ Seu ranço recai especialmente sobre a canção “Samba do Avião”,

¹⁷² DUNN, Richard. **A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 210.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 214.

¹⁷⁴ Nos anos 1970, em paralelo ao surgimento das entidades políticas negras, houve um ressurgimento de uma imprensa negra em diversas localidades do país. Neste bojo surgiu o *Jornegro*, fundado em 1978 no Bairro do Bexiga. Era produzido pelo CECAN – Centro de Cultura e Arte Negra. Entre esses periódicos, destacam-se *SINBA* (1977), *Africus* (1982) e *Nizinga* (1984), no Rio de Janeiro; 41 *O Saci* (1978), *Abertura* (1978) e *Vissungo* (1979), em São Paulo; *Pixaim* (1979), em São José dos Campos/SP; *Quilombo* (1980), em Piracicaba/SP; *Nêgo* (1981), em Salvador; *Tição* (1977), no Rio Grande do Sul, além da revista *Ébano* (1980), em São Paulo (n.a.).

¹⁷⁵ Enquanto Gil e Caetano estavam no exílio, a música soul fez muito sucesso no país, abrindo caminhos para os movimentos “Black Rio”, “Black Sampa”, “Black uai” – de Belo Horizonte – e o movimento black baiano, que acabou se desdobrando nos blocos afro. Embora o soul fosse sucesso de público, encarava uma crítica musical ferrenha por conta de ser um ritmo “importado” dos Estados Unidos e uma reação desconfiada das camadas mais conservadoras da sociedade, que os associavam a música soul à agenda político-racial norte-americana. O Governo Ditatorial também colaborava com a opressão deste gênero, justamente por sua associação com o conflito racial americano. A Ditadura reprimiu em plena televisão duas manifestações deste tipo no início dos anos 1970. No V Festival da Música Brasileira (1970), na TV Globo, a *performance* de Erlon Chaves desafiou definitivamente os limites de tolerância da sociedade brasileira ao defender a música “Eu quero Mocotó” com a Banda Veneno. Durante a apresentação beijou duas garotas loiras na boca sob o palco o que ocasionou sua prisão e tortura no DOPS, em São Paulo. Em 1971, no VI FIC, mais uma música transgressora dentro da mesma temática foi executada: “Black is beautiful”, dos irmãos do Valle, interpretada por Elis Regina e Toni Tornado. Durante a canção, Tornado cerrou os punhos, fazendo o gesto que caracteriza os Black Panthers, o que ocasionou sua prisão ainda no palco, do qual saiu algemado.

¹⁷⁶ No mesmo ano, Tárik fez crítica igualmente ferrenha ao disco *Bicho*, produção intensamente afro-mestiça de Caetano Veloso que fora gravada com a banda Black Rio.

¹⁷⁷ SOUZA, Tárik de. *Rebobagem. Veja*, São Paulo, 20 de julho de 1977. In: DE SOUZA, Tárik; ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da música popular brasileira**. L&PM Editores, 1979, p. 227-228.

demonstrando-se “particularmente irado por ter ‘reduzido ao mero soul’ a canônica composição da bossa-nova de Tom Jobim”.¹⁷⁸

“Samba do avião” desvela a potência da “versão” musical de interrogar uma realidade já estabelecida (a versão original) provocando neste caso apenas a mudança do ritmo uma profunda ressignificação da obra. Entendendo a bossa-nova enquanto o ápice do branqueamento do samba, esta música representa uma revolução, uma quebra no cânone do que era então considerado “bom gosto” na música brasileira. Em *Refavela* a canção de Tom Jobim é regravada com arranjos instrumentais que remetem ao funk e ao soul norte-americano. Assim, Gil “desbranqueia”, ou melhor, enegrece simbolicamente o samba, revelando suas origens incontestavelmente negras – ainda que utilizando-se de rítmicas afro-americanas. Ao escovar a história da bossa-nova a contrapelo (BENJAMIN, 2012), sobrepondo a narrativa rítmica dos “vencidos” sobre a dos “vencedores”, “enegrece” a obra jobiniana.

4.2.2 “Refavela” – a faixa título

O uso do prefixo “re” no disco *Refavela* aponta para a inovação, para a reinvenção, para a transformação. A significação remete a “de novo”, a “refazer”; é um modo sintético de dizer “fazer de novo”. Analisando a letra da música “Refavela” torna-se evidente que esse “refazer” a que se propõe não implica na mera repetição, mas na interrogação de regimes de verdade construídos sobre um espaço social: a favela.

a fisionomia das metrópoles brasileiras reflete as marcas da diferença colonial; uma geopolítica do conhecimento que permite pensar a favela como “terceiro mundo interior”. [...] A refavela emerge como signo poético-musical que concede visibilidade a uma população silenciada nas tomadas de decisão e compartilhamento de poder; vem denunciar, ao mesmo tempo, a racialização do terceiro mundo interior.¹⁷⁹

No Brasil, um país com desigualdades raciais e sociais combinadas tão profundamente, é essencial pensar neste terceiro mundo interior¹⁸⁰ – mundo este em que vive

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, p. 217.

¹⁸⁰ Para Boaventura Santos, a dicotomia Norte e Sul geográficos não dá conta das complexidades do mundo contemporâneo. O Norte geográfico tem o seu “terceiro mundo interior” (os trabalhadores migrantes, os ciganos

a maior parte da população negro-mestiça das cidades. A favela reflete a antinomia da modernidade, a antítese do projeto de cidade. É um espaço profundamente estereotipado, sob o signo da ausência: de beleza, de educação, de cultura, de riqueza, de capacidade de autogerenciamento, de criatividade, de bom-gosto. Gil traz à cena aqueles contabilizados pelo Ocidente como periferia, margem, como os incapazes, os analfabetos, ou seja, os considerados sua sombra, o “outro” da modernidade. A música “Refavela” permite construir outras formas de representação e existências no campo social como, por exemplo, a quebra do estereótipo de que a vida na favela se resume à criminalidade. A “Refavela” de Gil faz intensas trocas com a cidade, emergindo festivamente dela; além de ser bela, criativa, inovadora, capaz de produzir o samba e a escola de samba, é também cosmopolita e politizada, em intenso diálogo político com a militância negra norte-americana através da cultura de massas, e pela frequência aos bailes black em que um antirracismo popular brasileiro convive em tensão com a agenda americana de política racial.

São os sujeitos racializados, que em sua maioria fazem parte deste “terceiro mundo interior” que emergem no disco *Refavela* sob a interpretação de Gil: as músicas “Patuscada de Gandhi” e “Que bloco é esse” são de autoria, respectivamente, do Filhos de Gandhi e de Paulinho Camafeu e comunicam a atmosfera de criatividade, reinvenção, auto-consciência e ativismo em que os jovens negros estão envolvidos neste momento. Em “Refavela”, o artista tematiza outro importante movimento artístico negro, o “Black-Rio”:

A refavela
 Revela a escola
 De samba paradoxal
 Brasileirinho
 Pelo sotaque
 Mas de língua internacional
 A refavela
 Revela o passo
 Com que caminha a geração
 Do black jovem
 Do black-Rio
 Da nova dança no salão¹⁸¹

e outras minorias), bem como o Sul geográfico, que sempre teve as suas, além das suas “pequenas Europas”, ilhotas de desenvolvimento compostas por elites predominantemente brancas que se beneficiam dos regimes de exploração do trabalho e de racialização deste Sul interior (n.a.).

¹⁸¹ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=r. Acesso em: 2 fev. 2015.

Em meados dos anos 1970, o Rio de Janeiro vivia a gênese dos bailes black, imensas aglomerações populares em torno da soul music, do funk e do orgulho negro. Os jovens negro-mestiços engajados se reuniam nos Bailes da Pesada, organizados na periferia da cidade do Rio. Eles eram animados por lançamentos musicais estrangeiros ou por canções compostas e interpretadas em inglês por brasileiros. Eram anos de grande mobilização suburbana em torno da estética negra, com o surgimento de diversos nomes do movimento black nacional, como Toni Tornado, Gerson King Combo, Tim Maia, Tony Frankie, Banda Black Rio, Cassiano, Hildon e equipes de som como a Paulista, Chic Show e a carioca Soul Grand Prix.¹⁸²

Os responsáveis pela movimentação eram os DJs Ademir Lemos (vindo da boate Le Bateau, citada por Simonal na música “Carango”) e Nilton Duarte, conhecido como “Big boy”. Entre 1970 e 1973, os dois amigos comandaram os Bailes da Pesada pelo Brasil inteiro. Originalmente concebidos como eventos para as periferias, os bailes chegavam a colocar 10 mil pessoas em pleno Canecão (casa noturna do Rio de Janeiro).¹⁸³

Os negromestiços brasileiros estavam concretamente engajados numa luta para negritar sua “very real cultural specificity”. Isto é o que vislumbramos no espaço para o qual convergiram os novos afoxés, os blocos afro, o black soul, a campanha contra o sincretismo religioso, a disposição pan-africanista, as batalhas do Movimento Negro Unificado, com a sua tentativa de aplicação do padrão racial dicotômico à realidade brasileira, etc. Tudo isso, como se viu, integra um mesmo movimento. Configura um momento “racialista” ou “afrocentrista” radical, na trajetória dos segmentos mais vivos e combativos da população negromestiça (e seus aliados) no Brasil. Foi por esse caminho que os negromestiços conseguiram ampliar, numa escala até então inédita, seus mecanismos de voice na vida do país.¹⁸⁴

Outro aspecto relevante da canção é a caracterização do povo da “Refavela” como “chocolate e mel”. Na canção, entre os membros da “Refavela”, estão sua filha com Sandra Gadelha, Preta Maria (1974) e Maria (1976) (o nome composto de Preta poeticamente inclui na canção o nome da irmã). As crianças, então com respectivamente três e um ano de idade,

¹⁸² ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem** – a vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Editora Globo, 2009, p. 228.

¹⁸³ NACKED, Rafaela Capelossa. Identidades em diáspora: o movimento black no Brasil. **Revista Desenredos**, Teresina-PI, 2012, p. 5. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/12-artigo-Rafaela-BlackMusic.pdf>.

¹⁸⁴ RISERIO, A. *Op. Cit.*, p. 105.

representam o povo “chocolate e mel”, já que são frutos de um enlace interracial¹⁸⁵ como tantos outros brasileiros: “Minha gente/ Minha semente/ Preta Maria, Zé, João”¹⁸⁶.

Para o Movimento Negro, a raça é um fator determinante para a sua estruturação. Seu projeto de afirmação é dependente da assunção da negritude e da organização em torno da luta contra sua opressão específica: o racismo e seus perversos desdobramentos, como a discriminação no acesso ao mercado de trabalho e o tratamento diferenciado nos serviços públicos como a educação, a saúde, a justiça; as violências reais e simbólicas na manifestação de sua identidade e religiosidade, bem como a opressão policial. A identidade negra emerge então como elemento de mobilização do grupo e como meio de reivindicação política.

A mestiçagem era considerada por parte da militância uma estratégia histórica da classe dominante para o branqueamento do país. De fato, o Estado brasileiro, no bojo da obra de Gilberto Freyre, apropriou-se da imagem de “país mestiço” e do “mestiço” enquanto símbolo para ocultar a iniquidade que aqui se revelava e a pluralidade de grupos e cosmogonias aqui existentes sob a máscara do nacional. A cultura negro-indígena também fora violentada, uma vez que o carnaval, o candomblé e a feijoada foram adotados como símbolos nacionais, sendo expropriados de sua origem negro-mestiça. O trecho aqui transcrito revela justamente esta perspectiva:

No nosso entender, o modelo sincrético, não democrático, construído pela pressão política e psicológica exercida pela elite dirigente foi assimilacionista. Ele tentou assimilar as diversas identidades existentes na identidade nacional em construção, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica. Embora houvesse uma resistência cultural tanto dos povos indígenas como dos alienígenas que aqui vieram ou foram trazidos à força, suas identidades foram inibidas de manifestar-se em oposição à chamada cultura nacional. Esta, inteligentemente, acabou por integrar as diversas resistências como símbolos da identidade nacional. Por outro lado, o processo de construção dessa identidade brasileira, na cabeça da elite pensante e política, deveria obedecer a uma política baseada no ideal do branqueamento. Ideal esse perseguido individualmente pelos negros e seus descendentes mestiços para escapar aos efeitos da discriminação racial, o que teve como consequência a falta de unidade, de solidariedade e de tomada de uma consciência coletiva, enquanto seguimentos politicamente excluídos da participação política e da distribuição equitativa do produto social.¹⁸⁷

¹⁸⁵ No contexto da discussão aqui desenvolvida, considero importante fazer a ressalva de que a escolha de parceiras afetivo-sexuais de Gil nunca seguiu critérios de raça ou cor, seus envolvimento demonstraram sempre ser livres de tais conotações (n.a.).

¹⁸⁶ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=r. Acesso em: 2 fev. 2015.

¹⁸⁷ MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2013, p. 444-454, (p. 446).

Observa Domingues (2007) que alguns militantes mais radicais do Movimento Negro iam além desse discurso crítico: penetravam no delicado campo das relações afetivo-sexuais incentivando casamentos endogâmicos e a “preservação da família negra”. Nesse contexto, formas de identificação eram vistas como entrave para a disseminação da consciência racial.

Para Woodward, os novos movimentos sociais estão fortemente baseados na construção da diferença, que é “marcada” tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto através de formas de exclusão social.¹⁸⁸ Para que a identidade racial negra se destacasse, a questão da mestiçagem foi obscurecida por este projeto identitário. Investir em identidades essenciais no país da mestiçagem racial e cultural foi a opção feita por setores do Movimento Negro naquele momento histórico, e também por outros artistas, tendo sobretudo como referência a experiência racial americana. O Movimento Negro Brasileiro foi significativamente influenciado pelo americano. Tal radicalização identitária se dá em tensão com as trocas entre essas militâncias. A penetração do modelo racial americano no Movimento negro se deu em tensão com a realidade brasileira de então. Os negros do movimento eram incentivados a assumir serem negros, com o objetivo de reunir o maior número de identidades raciais possíveis sob o guarda-chuva da categoria negro e combater o embranquecimento social. Contudo, tal proposta revelou-se problemática, pois diferente dos Estados Unidos, o Brasil não tinha uma sociedade com fronteiras claras entre os dois grupos, pelo contrário: a mestiçagem de nosso povo e a classificação por cor e traços fenotípicos que caracteriza nossas relações raciais torna a classificação das pessoas fluida e negociável. Para Schwarcz,

cores aqui representam uma forma de linguagem privilegiada, que repercute cultural, econômica e socialmente. Definir a cor do outro ou a sua é mais que um gesto aleatório, o ato vincula outros marcadores fundamentais para a conformação do jogo de identidade.¹⁸⁹

Desse modo, definir a sua cor possibilita uma série de estratégias dos sujeitos a fim de promover sua inclusão ou a exclusão de determinado grupo de acordo com seus interesses no momento e com as possibilidades de negociação apresentadas. Além disso, o quesito cor varia do ponto de vista regional e da posição social. Nesse sentido, cor se afirma como uma categoria interna, subjetiva, da ordem do costume. Assim como o nosso racismo,

¹⁸⁸ WOODWARD, K. In: SILVA, T. T. *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁸⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem branco nem preto, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012, p. 102.

consequentemente, se expressa de maneira distinta: em seu estudo clássico “Tanto preto quanto branco: estudo de relações raciais”, Oracy Nogueira (1983) caracterizou o Brasil como possuidor de um “preconceito de marca” (aparência), ou seja, que determina distinções através das características físicas do sujeito (cor da pele, textura dos cabelos, tamanho da boca e do nariz) em contraposição ao “preconceito de origem” (ascendência), como nos Estados Unidos.

De fato, “chocolate e mel” se aproxima muito mais das formas pelas quais a população brasileira se autoconceitua do que a dicotomia negro/branco. O censo de 1976, contemporâneo ao período estudado, demonstra a complexidade da classificação racial brasileira. Os pesquisadores perguntaram aos brasileiros qual era a sua cor, sem oferecer opções, de forma que a população de declarou de maneira espontânea. Foram dadas 136 diferentes respostas, entre elas estão as seguintes:

acastanhada, agalegada, alva, alva-escura, alvarenta, alvarinte, alva-rosada, alvinha, amarela, amarelada, amarela-queimada, amarelosa, amorenada, avermelhada, azul, azul-marinho, bahiano, bem branca, bem clara, bem morena, branca, branca-avermelhada, branca-melada, branca-morena, branca-pálida, branca-queimada, branca-sardenta, branca-suja, branquiça, branquinha, bronze, bronzeada, bugrezinha-escura, burro-quando-foge, cabocla, cabo-verde, café-com-leite, canela, canelada, cardão, castanha, castanha-clara, castanha-escura, chocolate, clara, clarinha, cobre, corada, cor-de-café, cor-de-canela, cor-de-cuia, cor-de-leite, cor-de-ouro, cor-de-rosa, cor firme, crioula, encerada, enxofrada, esbranquecimento, escura, escurinha, fogoio, galega, galegada, jambo, laranja, lilás, loira, loira-clara, loura, lourinha, malaia, marinheira, marrom, meio-amarela, meio-branca, meio-morena, meio-preta, meio-melada, mestiça, miscigenação, mista, morena, morena-bem-chegada, morena-bronzeada, morena-canelada, morena-castanha, morena-clara, morena-cor-de-canela, morena-jambo, morenada, morena escura, morena-fechada, morenã, morena parda, morena-roxa, morena-ruiva, morena-trigueira, moreninha, mulata, mulatinha, negra, negota, pálida, paraíba, parda, parda-clara, parda-morena, parda-preta, polaca, pouco-clara, pouco-morena, pretinha, puxa-pra-branca, quase-negra, queimada, queimada-de-praia, queimada-de-sol, regular, retinha, rosa, rosada, rosa-queimada, roxa, ruiva, russo, sapecada, sarará, saraúba, tostada, trigo, trigueira, turva, verde, vermelha.¹⁹⁰

Se, por um lado, não se assumir negro indica a cooptação pela política do branqueamento, por outro lado, sugere também uma forma de escapar das construções sociais atribuídas a cada raça, situando-se num entre-lugar criativamente elaborado. Lida a contrapelo, essa indeterminação da cor indica mais do que a negação da negrura: assinala

¹⁹⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. O país das cores e nomes. In: QUEIROZ, Renato Silva (org.). **O corpo do brasileiro**: estudos de estética e beleza. São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 95-131.

estratégias, resistências elaboradas nas brechas, nas dobras, identidades que podem ser assumidas em momentos diferentes de modo a beneficiar o sujeito afrodescendente. Aponta para a própria criatividade do povo brasileiro que sob as barbas do poder cria e recria maneiras de driblar a discriminação cultivando a indeterminação e a insubordinação às classificações vindas de cima.

A despeito da política identitária do Movimento Negro – em franco combate à política do branqueamento – Gil não abre mão de uma poética mestiça que explora na música “Refavela”. A mestiçagem exaltada na caracterização da população da “Refavela” como “chocolate e mel” não se refere ao nefasto discurso do branqueamento, mas sim à diversidade e à beleza das características fenotípicas dos brasileiros. Questionado sobre esta divergência na entrevista a mim concedida, o artista justifica-se:

Então, a radicalização de todos esses que você citou, do Movimento Black Panther americano, desses artistas americanos e brasileiros que assumiam a negritude como a sua ilha, a sua fortaleza, seu território próprio, era compreensível, tudo isso era compreensível. E, em certa medida, apoiávamos todos, em alguma forma, em alguma medida, essas atitudes, essas posturas. Mas, ao mesmo tempo, no caso brasileiro eu sempre acreditei na mestiçagem, no amálgama. Eu vim da Bahia. Por ser eu mesmo negro-mestiço, filho da terra de branco mulato e de preto doutor e todas essas coisas... Eu trabalhei sempre na perspectiva da mestiçagem. Nunca me entregando plenamente a essa radicalização, nunca me contentando com esse isolamento, com esse isolamento (sic.) nessa dimensão de negritude seletiva. Eu era contribuinte dos movimentos negros nesse sentido, mas eu trabalhava no movimento negro amplo brasileiro, sob a perspectiva da mestiçagem, sob a perspectiva do amálgama. E, portanto, era um pouco diferente alguns desses, entre eles esses que você cita.¹⁹¹

A própria história de vida de Gil, à qual ele evoca no excerto da entrevista: “Eu vim da Bahia. Por ser eu mesmo negro-mestiço, filho da terra de branco mulato e de preto doutor e todas essas coisas... Eu trabalhei sempre na perspectiva da mestiçagem”, sem dúvida colabora para essa postura. Estando sempre numa perspectiva mais favorecida do que a predominante fatia do grupo negro, Gil sempre pôde pensar esta questão de um ponto de vista muito privilegiado – primeiro como filho de doutor e depois como artista –, transitando entre a expressão radical da identidade negra ou da mestiçagem com liberdade. A perspectiva do amálgama, assim como o sincretismo presentes na obra de Gil compõem esta aparente

¹⁹¹ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p. 16

divergência entre o sujeito que faz shows para o MNU, sendo lembrado como a grande figura da reafirmação do Carnaval de Salvador, entre outras, apoiando-o, e, ao mesmo tempo, em seu fazer poético não totalmente seduzido pela rejeição à mestiçagem – embora empregue um discurso essencialista em “Sará Miolo”, por exemplo.¹⁹²

A postura de Gil não impediu de fato que participasse ativamente do Movimento Negro Unificado, fazendo inclusive shows para eles. No início de 1980, Gil fez shows para o MNU (Movimento Negro Unificado) num momento histórico em que pouquíssimos artistas queriam ter sua imagem ligada ao movimento, que era visto como segregatório e violento – muito associado à visão que se tinha no Brasil dos *Black Panthers* norte-americanos. Lélia Gonzales, uma das fundadoras do movimento, confirma a parceria de Gil: “Ele deu um grande impulso à organização ao se apresentar em eventos patrocinados pelo MNU quando outros artistas se recusavam a fazer o mesmo, temendo ser associados a um movimento percebido como radical e desagregador”.¹⁹³ Participava também de reuniões em várias regiões do país:

Eu cheguei a participar de algumas reuniões aqui em São Paulo, em Salvador, no Rio.[...] Eu era chamado, e falava, e conversava, e contribuía. Eu participei muito naquela época. Especialmente em São Paulo, Salvador, no Rio, mas também em Recife, em São Luiz do Maranhão, com as pequenas lideranças do Rio Grande do Sul, em muitos lugares.¹⁹⁴

Entre as lideranças negras que lhe despertaram memórias destacou Joel Rufino, Carlos Moura e Abdias do Nascimento. Citou também relações com a militância acadêmica americana “(...) o pessoal do Caribbean Institute de Nova York e os *scholars* americanos das universidades que eram brasilianistas especialmente ligados à coisa negra”¹⁹⁵ Durante a entrevista, questionado sobre a possibilidade de conflitos ideológicos entre suas ideias e a agenda do movimento negro, Gil contemporiza:

Eu era sempre chamado, havia uma compreensão geral nas lideranças todas e nos contextos militantes todos de que eu era tolerante, que eu era compreensivo, de que eu compreendia a coisa toda. E que eu ainda estivesse um pouco à deriva, um pouco em minha própria forma dissidente de trabalhar, mas que eu, na verdade, pertencia ao Movimento Unificado. Então

¹⁹² Estas questões serão discutidas com maior profundidade no subcapítulo “Análise das músicas ‘Que bloco é esse’ e ‘Sará Miolo’”, neste mesmo capítulo.

¹⁹³ DUNN, Richard. *Op. Cit.*, p. 208.

¹⁹⁴ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p.17.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

toda a vez que o Movimento Unificado falava em nome de todos, eu também era, eu também fazia parte.¹⁹⁶

Nesta declaração, tudo indica que Gil omitiu alguns dos possíveis conflitos, sobretudo com setores mais radicais do movimento. Esta ocultação de memória parece visar a construção de uma “memória de si” para a posteridade, caracterizada por uma certa habilidade diplomática e uma personalidade compreensiva – talvez até compassiva –, mas, que ao atento olhar do historiador, parece omitir alguns fatos. A construção de memória de Gil relacionada à opinião pública e ao movimento negro na entrevista não parecem corresponder à realidade, uma vez que as relações se dão em tensão e os embates dessa época sobre a questão racial no Brasil eram acalorados, tanto do lado da opinião pública conservadora quanto dos movimentos negros mais ou menos radicais.

4.3 Lutando por uma política cultural da diferença

Neste subcapítulo, pretendo explorar sua produção artística em diálogo com a política identitária e as lutas culturais e políticas que estavam ocorrendo então. Para tal, foram eleitas as canções: “Que Bloco é esse” (*Refavela*, 1977) “Sará Miolo” (*Realce*, 1978), “A mão da limpeza” (*Raça Humana*, 1982) e “Oração pela libertação da África do Sul” (*Dia Dorim Noite Neon*, 1985). Trata-se de músicas em que a militância negra e antirracista de Gil emergem de forma mais marcante, explicitando seu diálogo com o Movimento Negro no Brasil e com as políticas negras da diáspora, nos quais a luta contra os estereótipos construídos sobre os negros, o antirracismo e a denúncia do racismo se imprimem.

Nessas canções o artista encontra-se em profundo contato com o momento pós-colonial: a poética da negritude. Para Domingues (2005) e Munanga (2012), o movimento da negritude surgiu nos Estados Unidos, passou pelas Antilhas até chegar à Europa, onde adquiriu corpo e foi sistematizado para depois expandir-se para a África negra e as Américas. Para Oliveira (2001) e Domingues (2005), a essência da negritude teria nascido nos Estados

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Unidos no Movimento *New Negro*, no bojo do *Harlem Reinassance*¹⁹⁷. No entanto, em geral, Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor são considerados os grandes intelectuais do movimento da negritude¹⁹⁸, devido aos desdobramentos históricos de suas obras. Ambos estudantes, sendo Senghor senegalês e Césaire martiniquenho, se conheceram em Paris, nos efervescentes anos de 1930. O ano de 1933 é tradicionalmente considerado a data de surgimento do grupo da Negritude, pois marca o início da Revista *L'étudiant Noir*¹⁹⁹. O grupo da *L'étudiant Noir* era composto por Césaire, Senghor, pelo guianense Leon Damas entre outros intelectuais como os irmãos Achille, Leonard Sainville, Aristide Maugée, Ousmane Soce, Birago Diop.

Contudo, Senghor e Césaire atribuíam diferentes significados políticos à palavra negritude. No terceiro número da Revista *L'Etudiant Noir*, Aimé Césaire entendia a negritude como: “nada além da consciência de ser negro. Simples reconhecimento de um fato que implica na aceitação, um assumir do próprio destino, de sua história, de sua cultura.”²⁰⁰ Mais tarde, ele acrescentaria a essa concepção três aspectos: identidade, fidelidade e solidariedade:

A identidade consiste em ter orgulho da condição racial, expressando-se, por exemplo, a atitude de proferir com altivez: sou negro! A fidelidade é a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana, a solidariedade é o sentimento que une, involuntariamente, todos os

¹⁹⁷ O movimento literário e artístico *New Negro*, também conhecido como *Negro Reinassance* visava combater estereótipos e preconceitos antinegro no imaginário racial. Suas obras artísticas se caracterizam por uma atitude de enfrentamento político, autoconsciência e orgulho raciais. Artistas do movimento como Langston Hughes, Countee, Jean Toomer e Claude McKay exerceram significativa influência sobre os francófonos Aimé Césaire e León-Gontran Damás. Os anos 1920-1930 foram muito ricos na história cultural negra. Assim como o The New Negro Movement, ocorreu também o negrismo cubano, cujo principal expoente foi Nicolas Guillén e o movimento indigenista no Haiti, liderado por Jean Price-Mars e outros intelectuais que visavam valorizar as línguas crioulas e a religião vodu, promovendo um movimento de resistência à intervenção norte-americana na ilha por meio da valorização da história africana. Para Mongá (2010), a negritude francesa deve ao Harlem Reinassance, esta ideia de *blackness*, prossegue, já estava em voga entre Hughes, Wright e outros intelectuais. Oliveira (2001) considera ainda W.E.B Du Bois o pai simbólico da negritude, por ter sido uma das primeiras lideranças a adotar um discurso de orgulho racial e retorno às raízes. Para ele, seu livro *The souls of black folk* (traduzido para o português como *As almas da gente negra*) teria exercido fundamental influência sobre os escritores do *Harlem Reinassance* (n.a.).

¹⁹⁸ A palavra *négritude* tem uma peculiaridade que se perde na tradução para o português: ela deriva do termo *négre*, considerado na cultura francesa um modo pejorativo de referir-se ao negro, em vez da palavra *noir*, esta sim isenta de conotações negativas. A escolha revela uma postura de enfrentamento em relação aos estereótipos atribuídos aos negros, através de uma nova palavra que desafia os significados naquele contexto à palavra *négre* (n.a.).

¹⁹⁹ Além de Senghor, Césaire e Damas, participaram da revista: Ousmane Socé, Birago Diop, Leonard Sainville e Aristide Maugé, entre outros.

²⁰⁰ NUNES, Danilo de Lima. As trajetórias sociais e políticas de Aimé Césaire (1913-2008), Léopold Sédar Senghor (1906-2001) e Frantz Fanon (1925-1961) e a negritude. Rio de Janeiro: **Revista eletrônica Boletim do tempo**, Ano 4, n. 28, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5191:as-trajetorias-sociais-e-politicas-de-cesaire-sedar-e-fanon-e-a-negritude&catid=40&Itemid=127. Acesso em: 15 dez. 2014.

“irmãos de cor” do mundo; é o sentimento de solidariedade e de preservação de uma identidade comum.²⁰¹

Senghor acreditava na existência de uma alma negra, uma espécie de essência racial que seria emotiva, em oposição à racionalidade do branco. É de Senghor a frase “a emoção é negra como a razão é grega”, colocação que foi muito criticada desde aquela época, pois reforça a construção de estereótipos baseados na raça. Divergências ideológicas como essa contribuíram para o distanciamento de Césaire e Senghor. Nas palavras do primeiro: “Senghor e eu inventamos e demos conteúdo ao conceito e ao movimento da negritude. Mas Senghor e eu não estamos mais de acordo sobre sua noção e sua prática. Ele parece ter feito dela uma metafísica”²⁰².

O conceito do poeta senegalês Léopold Senghor se alicerça sobre a existência de uma *alma negra*. Tentando definir essa “alma negra”, isto é, a psicologia do negro africano, Senghor afirma que ela é essencialmente emotiva, em contraposição à racionalidade do branco. À civilização materialista europeia, Senghor contrapõe os valores negros fundados na vida, na emoção e no amor, que para ele são privilégios do negro.²⁰³

A proposta original da negritude tinha como ênfase a valorização do legado negro-africano, a crítica e a rejeição aos valores ocidentais – sobretudo franceses – impostos pela política de assimilação. Para Domingues, a negritude era naquele momento:

[...] uma resposta a esse sentimento de marginalização racial e frustração existencial que a pequena-burguesia negra resolveu revalorizar sua identidade no “mundo dos brancos”, empreendendo um discurso de afirmação racial e volta às raízes da cultura africana. Preterida na Europa, a pequena-burguesia intelectual negra encontra como saída a negação do *embranquecimento* de seus “corpos” e “mentes”; a aceitação simbólica de sua herança étnica, a qual deixaria de ser considerada inferior. Negritude, nesse sentido, tratou-se de uma reação à *branquitude* reinante na cultura ocidental.²⁰⁴

Para os críticos da negritude, o movimento era um gesto de intelectuais africanos no sentido da aceitação e da aprovação do “outro”. O fato é que a negritude exerce na diáspora

²⁰¹ MUNANGA, K. *Op. Cit.*, p. 44.

²⁰² CARNEIRO, João. Negritude na América Latina. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol. 24, p. 75-84, 1984, p. 82.

²⁰³ BERND, Zilá. **O que é negritude?** São Paulo: Brasiliense, 1984, p.19.

²⁰⁴ DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações Revista de Ciências Sociais**, v. 10, n. 1, p. 25-40, 2005, p. 34.

grande fascinação, pois vem ao encontro de questões pertencentes à experiência do sujeito diaspórico: o sofrimento diante de uma cultura racista, a desvalorização de seu corpo e cultura e o turbilhão identitário que o envolve. Assim como outros artistas no momento pós-colonial, as premissas discutidas por Senghor e Césaire tomam conta do Atlântico Negro, sobretudo nas Américas, na forma de discursos políticos e expressões artísticas anticoloniais e antirracistas. Nas canções analisadas, Gil entra em contato profundo com o discurso da negritude, da afirmação do negro e de sua valorização, aproximando-se da longa narrativa da negritude, como podemos atestar no trecho a seguir:

Fomos tratados... Quem inventou que somos negros, quem estabeleceu essa diferença não fomos nós, quem estabeleceu essa diferença foram os brancos, os colonizadores, por razões de interesse deles no sentido de exploração da escravidão, da força negra, da riqueza negra, da riqueza dos territórios africanos. [...] Negro, nesse sentido, é uma invenção, a invenção social da raça é uma invenção branca. Então era preciso, naquele momento, assumir, se apropriar dessa invenção no sentido de investir contra ela, contra o inventor dessa invenção que foi o branco. Para destruir, desconstruir essa construção branca era preciso assumi-la para entendê-la em suas próprias forças, em seu próprio valor, entendê-la em sua própria condição, em manifestar-se contra essa diferença no sentido de abolir essa diferença e criar a igualdade com o branco.²⁰⁵

Na sua fase inicial, o movimento da negritude tinha, sobretudo, um caráter cultural, no entanto, depois do final da Segunda Guerra Mundial, suas fronteiras extrapolaram os limites pela literatura. Para Domingues, depois disso, o movimento da negritude entrou numa nova fase, denominada por ele de “militante”. No bojo da luta contra o colonialismo para libertação dos países africanos, a negritude assume, para além do campo cultural, um caráter de luta contra o colonialismo enquanto regime político e contra o racismo. Como se sabe, após o sucesso da luta anticolonial a negritude transformou-se em instrumento ideológico e projeto político de muitos países africanos. O auge do movimento da negritude se deu nos anos 1960, quando suas ideias se internacionalizaram para além dos países africanos, penetrando nas aspirações políticas e artísticas dos negros da diáspora africana.

A poética de Gil nas músicas escolhidas está pautada nesses valores afinados com as demandas das políticas raciais brasileiras: solidariedade racial transnacional, um investimento corajoso contra a política do branqueamento, o questionamento dos privilégios da

²⁰⁵ GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado, p 16.

branquitude, a desqualificação do discurso racista e a valorização do corpo, da estética, dos valores e da cultura negra.

O essencialismo estratégico emerge como um dos recursos utilizados pelo artista para acionar esta identidade negra. Gayatri Spivak (2010), ao refletir sobre a ação dos grupos subalternos, acena para o restrito uso que denomina como “essencialismo estratégico”. A autora, apesar de reconhecer a transitoriedade das identificações e a pertinência de concepções antiessencialistas da identidade para o ofício intelectual, considera necessária uma dose de essencialismo estratégico dentro dos grupos subalternos para combater o essencialismo com o qual são representados de forma predominante pela cultura mainstream. No cenário das lutas políticas dos anos 60, a identidade essencial foi um recurso fundamental para as lutas negras. Embora as ideias do essencialismo revelem uma teoria fragilíssima, foi indispensável enquanto instrumento ideológico nas décadas de 1960-1970 nas lutas por igualdade racial.

Tenho a impressão de que, historicamente, nada poderia ter sido feito para intervir no campo dominado da cultura popular mainstream, para tentar conquistar algum espaço sem o uso de estratégias através das quais aquelas dimensões fossem condensadas no signifiante negro. Onde estaríamos, conforme Bell Hooks comentou certa vez, sem um toque de essencialismo ou sem o que Gayatri Spivak chama de essencialismo estratégico, um momento necessário?²⁰⁶

O essencialismo estratégico foi um mecanismo fundamental dos movimentos sociais, da militância política e artística para a concepção do que hoje entendemos como “identidade negra”. A perspectiva unificadora do essencialismo estratégico atuou como ferramenta de luta, para que o subalterno, a partir de referências identitárias tenha a possibilidade de construir uma contrarrepresentação diante de anos de representações degradantes produzidas pelo “outro”. Assim, luta-se por manter seu espaço dentro de uma política cultural da diferença no espaço da cultura popular, no sentido que Hall dá a ela:

[uma luta] contínua que ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação que transformam o campo da cultura num campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas.²⁰⁷

Nessas canções, destaco o papel marcante nas políticas culturais da diferença empreendido por Gil – entre outros músicos e intelectuais no campo da cultura. Nas músicas

²⁰⁶ HALL, S., *Op. Cit.*, p. 382.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 255.

de Gil, a diferença surge de forma positivada, celebratória. Por intermédio de estratégias variadas, elas abrem espaço para a contestação de regimes de verdade consolidados, descentrando hierarquias e intervindo nos sistemas de significação da cultura popular em contato com o que Gilroy aponta como: a linguagem inevitavelmente política da cidadania, justiça racial e igualdade²⁰⁸ que caracteriza a cultura do Atlântico Negro.

4.3.1 Análise das músicas “Que bloco é esse” e “Sará Miolo”

As músicas “Que bloco é esse”, gravada no disco *Refavela*, e “Sará²⁰⁹ Miolo”, do LP *Realce*, serão aqui analisadas em conjunto devido ao diálogo existente entre elas. A primeira canção – embora não tenha sido composta por Gil – opera no mesmo sentido de “Sará Miolo”, na resignificação do que é ser “preto” no Brasil, em conexão com o antirracismo popular protagonizado pelos blocos afros na Bahia, assim como o discurso de valorização do fenótipo negro defendido pelos movimentos negros.

A música “Sará Miolo” foi um grande sucesso de público, destacadamente nos Bailes Black, onde era muito apreciada entre os jovens. É uma música dançante, contagiante que em nada espelha a seriedade de sua temática e a crítica frontal que Gil faz à política de branqueamento e assimilação.

Sara, sara, sara, sarará
Sara, sara, sara, sarará
Sará miolo

Sara, sara, sara cura
Dessa doença de branco
Sara, sara, sara cura
Dessa doença de branco
De querer cabelo liso
Já tendo cabelo louro
Cabelo duro é preciso
Que é para ser você, crioulo²¹⁰

²⁰⁸ GILROY, P. *Op. Cit.*, p. 175.

²⁰⁹ Sarará é uma expressão utilizada para designar um indivíduo de pele branca ou mestiça que tem o cabelo crespo loiro ou ruivo de textura cacheada ou crespa. (n.a).

²¹⁰ Disponível em: http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=s. Acesso em: 21fev. 2015.

Para Schwarcz, especialista no tema, o Brasil promoveu uma leitura muito particular das teorias científicas do século XIX: ao mesmo tempo em que se reconhecia na raça sua essencialidade, negou-se que a mestiçagem representasse uma degeneração – como previa o darwinismo social –, e apostou-se em uma *miscigenação positiva*, ou seja, naquela em que o resultado fosse cada vez mais branco. Segundo a antropóloga, havia uma franca crença de que no futuro o Brasil teria uma população branca. De acordo com este ideário, foi promovida uma política de imigração europeia para o país, tendo em vista branquear a nossa população no período pós-abolição. Nesse momento histórico, a ideia de modernidade e de progresso econômico e social se relaciona, necessariamente, com a raça branca. Assim, o projeto de branqueamento pode ser entendido como um projeto nacional voltado a inserir o país entre as nações civilizadas e modernas.

Por outro lado, embora houvesse um projeto de branqueamento no cerne de uma ideologia racista, o próprio racismo sempre fora negado. Desde finais do império houve um grande investimento na imagem do Brasil como *paraíso racial*, na construção de uma história em que a miscigenação aparece como uma herança portuguesa de tolerância racial, e que a escravidão teria sido mais branda. A mestiçagem, dentro desse paradigma de *paraíso racial* – aprofundado ainda mais pela obra de Gilberto Freyre nos anos 1930 – é vista então como fator que impede classificações raciais bipolares, que caracterizem as pessoas apenas como negro ou branco. Este elogio a uma “mestiçagem positivada” construiu um ideal de beleza mestiço “puxado” para o branco, no qual o desejável seria ter tons de pele e cabelo o mais claros possível e com a textura menos ondulada, assim como nariz e boca mais afilados e a pele, acastanhada.

As representações negativas do negro produzidas durante a escravidão e após esse período causaram feridas profundas na subjetividade desses sujeitos, assim como na forma como são representados socialmente. Aliados da representação do que é belo, lugar reservado aos mestiços-claros de uma maneira ainda marginal em relação aos brancos, e de destaque das pessoas de características fenotípicas brancas. A música de Gil toca justamente nessa questão: o desejo de branqueamento por um sujeito que já se encontra muito próximo do grupo branco por sua cor de pele, mas possui cabelo crespo, o que “denuncia” sua ancestralidade negra. Nas palavras do autor da canção:

Por que essa doença de branco, essa doença infantil da hegemonização, essa necessidade de anular qualquer traço do negro possível, de se submeter inteiramente ao valor da raça branca, desvalorizando completamente a raça

negra? Esse é o sentido de “Sará miolo”, em que me valho da ideia de que se trata de um mestiço por acaso louro, de um mestiço no qual a cor prevalecente é a branca, um sarará alvíssimo, quase albino, que tem o cabelo crespo. O que nele caracteriza o negro são os traços fisionômicos, pois o cabelo é carapinha, no entanto louro. Então eu faço essa brincadeira com ele: “deixa essa doença de branco, essa hipertrofia do branco em você, você não precisa disso. Você já tem uma parte branca, aceite então sua parte negra, admita que você tem uma coisa negra”.²¹¹

No Brasil há, como denominado por Oracy Nogueira (1983), um racismo de “marca”, ou seja, um racismo que leva em conta os traços físicos (cor da pele, cabelo, tamanho da boca e do nariz) para se manifestar. Nesse sentido, manipular e alterar seus sinais diacríticos, como o alisamento de cabelos, foram artifícios encontrados pelos negros como estratégias de embranquecimento, de aproximação à figura do mestiço, cultuado pelo mito da democracia racial. A manipulação do cabelo tornando-o liso acena para possibilidade de realocação do sujeito, afastando-o do grupo negro e aproximando-o do grupo branco. Para Gomes:

este processo insidioso [o racismo] é muitas vezes incorporado pelas suas próprias vítimas, que passam a acreditar na existência de algo natural nesse distanciamento. Os negros, que são social e psicologicamente convencidos dessa suposta realidade, desenvolvem estratégias que acreditam aproximá-los da posição socialmente mais desejável. Manipular e alterar os símbolos ideologicamente vistos como expressões de seu suposto afastamento social e biológico do polo de poder, do padrão de beleza e de humanidade são tarefas implementadas pelos sujeitos que caem nessa armadilha.²¹²

Quando o eu-lírico da canção propõe “Sara, sara, sara cura/ Dessa doença de branco/ De querer cabelo liso/ Já tendo cabelo louro”, ele propõe que o sujeito se cure do desejo de branqueamento. Busca reverter o enredo da história oficial, pois a rejeição do corpo e dos cabelos dos negros não aponta apenas a introjeção do racismo, mas também a rejeição à história que está inscrita em seu corpo, objeto de tantas violências simbólicas e reais. Propõe o enfrentamento do modelo assimilacionista que havia até então pautado os movimentos negros em direção a uma política da diferença na qual o cabelo aparece como símbolo deste engajamento político em torno dessa luta social.

²¹¹ RENNÓ, C. *Op. Cit.*, p. 381.

²¹² GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz** – Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 126.

Seguindo essa linha de análise, a música inverte os parâmetros normativos de belo e feio definidos pelo eurocentrismo, valorizando a aparência “natural” ou “original” do cabelo do negro. Kobena Mercer explicita melhor essa questão no trecho a seguir:

Se o racismo é uma ideologia em que os atributos biológicos são investidos de valores sociais e significados é por isso que o nosso cabelo é percebido dentro deste quadro sobrecarregado com uma gama de conotações “negativas”. Ideologias clássicas da raça estabeleceram um sistema simbólico classificatório de cor com “preto” e “branco” como significantes de uma fundamental polarização do valor humano – “superioridade/inferioridade”. Distinções de estética, como “belo/feio”, sempre foram fundamentais para a forma como o racismo divide o mundo em oposições binárias em seu julgamento de valor humano.²¹³

As músicas “Sará Miolo” e “Que bloco é esse?” desvelam e denunciam a hierarquização dos sujeitos por meio da violência simbólica feita em direção ao corpo e ao cabelo do negro produzidas histórica e socialmente, apontando suas consequências não só no plano das representações e da política, mas também – como nos mostram as músicas interpretadas por Gil – para o delicado campo da autoestima. Para Munanga:

A recuperação dessa identidade [negra] começa pela aceitação dos atributos físicos de sua negritude antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade.²¹⁴

Nessa direção, como nos sugere Lopes (2012), a saracura de Gil nos aponta para a possibilidade da música popular brasileira ser “de uma força capaz de transformar a doença em uma forma de pensar e produzir a saúde social brasileira”²¹⁵. Na perspectiva da inversão da “imitação do branco” em que as práticas de alisamento dos cabelos podem ser entendidas, o movimento negro, os blocos afro, Gil enquanto um militante vão apelar pra a manutenção das suas características fenotípicas como meio de manter, renovar e preservar o que entendiam como identidade negra.

²¹³ Original em inglês: “If racism is conceived as an ideological code in which biological attributes are invested with societal values and meanings, then it is because our hair is perceived within this framework that it is burdened with a range of ‘negative’ connotations. Classical ideologies of race established a classificatory symbolic system of colour with ‘black’ and ‘white’ as signifiers of a fundamental polarization of human worth – ‘superiority/inferiority’. Distinctions of aesthetic value, ‘beautiful/ugly’, have always been central to the way racism divides the world into binary oppositions in its adjudication of human worth.” In: MERCER, Kobena. Black hair/style politics. **New Formations**, Londres: Lawrence & Wishart, n. 3. p. 33-54, 1987, p. 35.

²¹⁴ MUNANGA, K. *Op. Cit.*, p. 17.

²¹⁵ LOPES, C. *Op. Cit.*, p. 22.

A versão de Gilberto Gil para a música de Paulinho Camafeu²¹⁶ “Que bloco é esse” é uma versão “punk-pop”²¹⁷ da música carnavalesca cantada pelos integrantes do Bloco afro Ilê Aiyê²¹⁸ em seus ensaios e carnavais. Foi com essa canção que o bloco desfilou pela primeira vez no carnaval baiano, em 1974.

Foi uma atitude ousada de Gil acrescentar ao repertório de *Refavela* (1977) a música “Que bloco é esse é”, símbolo do Ilê Aiyê, possivelmente o bloco afro mais controverso da cidade, por conta da proibição que fazia da entrada de brancos na agremiação. Além disso, o Ilê tinha uma posição política explicitamente comprometida com uma agenda política da negritude vista como radical, o que causava uma repulsa acentuada da classe média alta baiana e da crítica jornalística em relação ao bloco. Pode-se inferir, com alguma certeza, que, entre os aspectos que causaram uma certa rejeição de *Refavela* por parte da crítica, está a inclusão desta música no repertório do disco, que contribuiu, de forma significativa, para esta reação.

Gil, entretanto, frequentador do Ilê Aiyê, entusiasta da reafricanização do carnaval de Salvador e agitador cultural, a despeito das críticas, regravou a música de Camafeu, fazendo com que o bloco se tornasse conhecido fora do circuito carnavalesco soteropolitano, alcançando sobretudo o público do Sudeste do país²¹⁹.

Que bloco é esse? Eu quero saber.
É o mundo negro que viemo mostrar pra você
Que bloco é esse? Eu quero saber.
É o mundo negro que viemo mostrar pra você

²¹⁶ Paulinho Camafeu é um importante compositor do carnaval baiano. Autor de dezenas de músicas regravadas por famosos como Gilberto Gil, Caetano Veloso e o Grupo Ilê Aiyê, Luiz Caldas e Daniela Mercury. Entre suas principais canções está “Que bloco é esse”, mas seu principal sucesso foi a canção racista e machista “Fricote”, popularmente conhecida como “Nega do cabelo duro”, grande sucesso na voz de Luiz Caldas. Continuou fazendo sucesso na era do axé music, realizando parcerias com diversos cantores, entre eles Carlinhos Brown e o Grupo Timbalada (n.a.).

²¹⁷ DUNN, R. *Op. Cit.*, p. 212.

²¹⁸ No bojo da “reafricanização” do carnaval de Salvador, o Ilê Aiyê foi fundado, em 1974, no bairro da Liberdade, o maior bairro negro da América Latina, mais especificamente na região do Curuzu, pelos jovens Apolônio de Jesus e Antônio Carlos dos Santos, conhecido como Vovô. Inaugurou uma nova categoria de agremiação carnavalesca: o bloco afro. Ao denominar-se dessa forma, o Ilê Aiyê já se posicionava de um modo diferenciado, afirmando seu projeto marcado pela construção de uma identidade negra que está presente desde a sua fundação. O investimento em uma política cultural da diferença é a grande contribuição do Ilê, que irá se disseminar pelos demais blocos afro que irão surgir nos anos seguintes. O bloco busca, na mítica de uma África tradicional, antes das independências dos anos 1970, suas temáticas carnavalescas e seus laços de identificação. Para Risério, a criação do Ilê Aiyê foi um gesto estético-político com o objetivo de celebrar o que consideravam valores da raça e da cultura negra. Dedicado a demonstrar o orgulho negro e a consciência da negritude, esse bloco se comprometeu a reabilitar a consciência racial e a autoestima do negro baiano através da valorização da sua cultura e características fenotípicas (n.a.).

²¹⁹ A pesquisa da antropóloga Goli Guerreiro, “A trama dos tambores”, descreve, de forma densa, o processo de inserção dos blocos afro na cultura de massas, avançando até a década de 1990 (n.a.).

Somo crioulo doido somo bem legal.
 Temos cabelo duro somo black power.
 Somo crioulo doido somo bem legal.
 Temos cabelo duro somo black power.

Que bloco é esse? Eu quero saber.
 É o mundo negro que viemos mostrar pra você
 Que bloco é esse? Eu quero saber.
 É o mundo negro que viemos mostrar pra você

Branco, se você soubesse o valor que o preto tem.
 Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também.
 E não te ensino a minha malandragem.
 Nem tão pouco minha filosofia, por quê?
 Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia²²⁰

A música contribui, de maneira simbólica, para a produção de fissuras na colonialidade do poder subvertendo hierarquias raciais construídas no período colonial sob o privilégio da branquitude. Explícita, ainda, a proposta descolonizadora do Ilê Aiyê – da qual Gil compartilha ao gravar a canção. Tratava-se de uma luta política em torno de vários direitos, entre eles o direito à beleza, que desloca a branquitude do seu lugar não só de sujeito universal da cultura, mas de exclusivo detentor do padrão de beleza.

A canção, ao ousadamente incluir o branco em seu enredo, retira-o do lugar de sujeito neutro “Branco, se você soubesse o valor que o preto tem /Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também”. Ora, se o imaginário negativo sobre o negro fora construído pelas elites brancas durante e após a escravidão, elas logicamente se beneficiaram do imaginário positivo que, em oposição ao grupo negro, se fazia sobre elas. Como aponta Bento (2002), “considerando (ou inventando) seu grupo como padrão de beleza de toda uma espécie, a elite fez uma elaboração simbólica crucial que vem fortalecendo a autoestima e o autoconceito do grupo branco em detrimento aos demais”²²¹ e é este autoconceito excessivamente positivado que a canção enfrenta irônica e provocativamente, sugerindo ao branco que tome banho de piche para “tornar-se” negro. A inversão provocativa de Camafeu, cantada por Gil, acena para um deslocamento: o negro torna-se digno de admiração e até de imitação, invertendo a lógica do branqueamento e enfrentando o privilégio branco.

²²⁰ GIL, Gilberto. “Que bloco é esse?” *Refavela*. Warner Music, 1977.

²²¹ BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO, Maria Aparecida. CARONE, Iray (orgs.). **Psicologia social do racismo**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 15-58 (p. 25).

Ambas músicas usam estratégias de *transcoding*. Termo criado por Hall, refere-se ao uso de palavras antes utilizadas de maneira pejorativa ou ofensiva pelos grupos dominantes e esvaziadas, contudo, deste significado. As estratégias de *transcoding* foram utilizadas largamente desde os anos 1960 pelos movimentos negros – e também pelo movimento feminista – com o objetivo de lutar contra representações negativas de si. Isto é possível porque, como aponta Hall, o significante é sempre flutuante, sendo concebível negociar os sentidos atribuídos ao outro. Ou seja: pode-se lutar de forma simbólica contra o regime de representação racializado em que os sujeitos estão inseridos, ainda que esta luta seja complexa e árdua.

Assim, as palavras “cabelo duro”, “criolo doido”, “preto” e “criolo” emergem num contexto positivado: possuir essas características traduz-se numa ação afirmativa, o que diverge de determinados contextos nos quais elas podem ser consideradas constrangedoras ou utilizadas como ofensa racista. Aqui, são ressignificadas, usadas de maneira afirmativa e positivada, abalando significados racistas a elas atribuídos.

Outro aspecto interessante que emerge nas duas canções é a questão do cabelo. No caso da música “Que bloco é esse”, essa ideologia vem ao encontro do projeto fundador do bloco afro:

O discurso inicial que ainda sustenta o ideário do Ilê Aiyê, traçado pelo seu núcleo fundador, pauta-se numa preocupação do resgate das culturas africanas como forma de autoconhecimento histórico que permita a elevação da autoestima dos negros do bairro, libertando-os do processo de imitação dos brancos, a partir do abandono dos alisamentos de cabelos, apontando para a construção de uma identidade coletiva estética e pelo comportamento sem prejuízo das suas características naturais.²²²

O ideário do bloco conjugava-se ao do Movimento Black Power, que desde os anos 1960, nos Estados Unidos, propagava esse tipo de cabelo como símbolo da luta por Direitos Civis no país:

Em meados dos anos sessenta, o cabelo negro sofreu a maior mudança desde que os africanos chegaram na América. A percepção do cabelo deixou de ser um estilo e se tornou uma afirmação. E, com ou sem razão, negros e brancos passaram a crer que a maneira como os negros apresentavam seu cabelo dizia alguma coisa sobre sua posição política. O cabelo passou a simbolizar ou um movimento contínuo em direção à integração no sistema político

²²² MENDES, Bartolomeu de Jesus. **Entre blocos afros e afoxés: Liberdade Salvador/BA no último quartel do século XX (Identidade e diferença na intersubjetividade)**. 2008. 200 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008, p.117.

americano ou um clamor crescente pelo poder negro e pelo nacionalismo negro [...] Foi uma época em que o cabelo assumiu uma posição central – tal como os cartazes, emendas constitucionais e passeatas – na definição de uma identidade negra frente ao mundo exterior.²²³

Nessa conjuntura, “ter o cabelo duro”, ou seja, ter o cabelo livre de alisamentos, é um discurso que podemos encontrar nas duas músicas analisadas neste capítulo, e se revela uma prática de grande relevância para esses sujeitos. Politicamente, acenava para a descolonização do corpo do padrão eurocêntrico de beleza, aderindo simbolicamente à assunção de sua própria negritude. De acordo com Risério, foram os integrantes do Ilê que popularizaram o uso de trancinhas em Salvador nos tempos da soul music e das discotecas, em que o penteado mais comum em meio à juventude negromestiça era o chamado “cabelo Black Power”, tipo Cassius Clay ou Toni Tornado, como o citado na canção. Referindo-se ao Ilê Aiyê, Vadeloír do Rego declarou à Folha de São Paulo: “o Ilê foi uma revolução no comportamento do negro baiano. Foi quando o negro deixou de alisar o cabelo, assumiu sua beleza e começou a retomar sua tradição rítmica”.²²⁴

“Que bloco é esse” e “Sará Miolo” acenam para uma sutura nas feridas históricas construídas pela violência simbólica que o racismo inflige e tem infligido aos corpos negros durante e depois da escravidão através da revalorização de seus corpos e práticas culturais. Ao regravá-las, Gil investe em uma concepção essencialista da identidade e da negritude por intermédio de uma estética e uma ética que ressaltam os aspectos fenotípicos dos sujeitos negros, no qual o modo de tratar dos cabelos está conectado a um compromisso com a identidade do grupo e com práticas culturais dentro de uma tradição viva.

Gil foi um dos entusiastas deste movimento. Na maioria das capas de disco analisadas, ele está com penteado e corte de cabelo arredondado estilo black power – sem aparentemente fazer o uso do pente, fazendo uso do próprio volume característico de seu cabelo. São elas: *Refazenda* (1975), *Nightingale* (1979), *A gente precisa ver o luar* (1981) e *Extra* (1983). No LP *Luar*, há um destaque especial para o seu cabelo e rosto que estão em primeiro plano e centralizados na capa do disco: seu rosto levemente inclinado para trás e o penteado arredondado remetem à circularidade da lua, fazendo do poeta o próprio objeto da poesia.

²²³ BIRD, Tharps. Hair story: untangling the roots of black hair in America. In: GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa** – família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube. Belo Horizonte: Ed AFMG; Rio de Janeiro: Ed. IUPERJ, 2006, p. 202-203, (p. 51).

²²⁴ GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 49.

Já na capa do disco *Refavela* (1977), como já analisado, Gil aparece de dreads ao estilo dos rastafári jamaicanos sob uma touca muçulmana. Em *Realce* (1978) e *Refestança* (1977) está de tranças: na capa do primeiro, sorri alegremente utilizando trancinhas ornamentadas com contas coloridas sob uma touca; no segundo, figura irreverente e jovial cantando ao lado de Rita Lee. No quadro, a fotografia capta o movimento dos artistas flagrando suas tranças ornamentadas com uma série de búzios em pleno movimento remetendo à ideia de liberdade. Em *Dia Dorim Noite Neon* (1982), o cantor aparece sério, com um corte de cabelo comum entre os negros no início do ano de 1985, aparado lateralmente mas com o volume preservado no topo da cabeça.²²⁵

No contexto do orgulho negro, os sinais diacríticos da negritude – o corpo negro e o cabelo crespo – deixam de ser simples marcas corporais, tornando-se sinais de pertencimento comunitário e identificação étnica pela qual o grupo constitui e fortalece seus laços. Para Gomes, os estilos de cabelo nesse momento são “cultivados” e politicamente construídos: o apelo para a África como essência da negritude e da unificação racial, os movimentos negros das décadas passadas construíram o discurso da naturalidade da estética negra e de todos os atributos físicos que julgavam aproximar o negro da diáspora dos seus ancestrais africanos.²²⁶

4.3.2 Análise da música “A mão da limpeza”

“A mão da limpeza”, música gravada por Gil no disco *Raça humana*, apesar de descontraída e alegre em sua estrutura musical, entre o conjunto das canções de política antirracista do artista, é a mais categórica, contundente e mordaz, por motivos a serem explorados a seguir.

Uma das características desse racismo “silencioso”, ou à brasileira, é sua explicitação na linguagem corriqueira. Essa expressão – racismo à brasileira – iguala-se a outras de uso popular, como por exemplo: “serviço de preto”, “dia de branco” ou “cabelo bombril” inseridas frequentemente numa linguagem informal, espontânea e despoliciada, muitas vezes

²²⁵ Nos demais discos, Gil não aparece na capa, exceto em *Um Banda Um* (Warner Music – 1982). Contudo está escondido atrás do que aparenta ser uma folhagem, tornando-se inviável analisar seu corte de cabelo. Nos discos *Barra 69* (Universal – 1972) e *Ao vivo em Montreux* (Warner Music – 1978), apesar do tamanho reduzido das imagens, seu cabelo parece estar cortado a poucos centímetros do couro cabeludo.

²²⁶ GOMES, N. L. *Op. Cit.*, p. 199.

transitando sem contestação. O mesmo acontece com as piadas, protegidas pelo subterfúgio do humor, e com os ditados populares, sob a justificativa da tradição ou do senso comum, que atuam como discursos naturalizadores do racismo. Tudo isso chama a atenção para o poder da raça como *marcador social da diferença* que, ao lado de categorias como gênero, classe, região e idade se relacionam e se retroalimentam ao construir hierarquias sociais que se reiteram no cotidiano social. Tais expressões contribuem para representações sociais racializadas e racistas que, através das fantasias, dos mitos e das ideologias que produzem exercem poderosa influência sobre as relações raciais.

O esteriótipo sustenta práticas de representação racializadas, que, para Hall, reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a diferença, constituindo parte da manutenção da ordem social e da ordem simbólica. Para ele, o estereótipo tende a ser construído em sociedades nas quais há uma distribuição desigual de poder, em que a parte dominante produz representações estereotipadas do “outro”. Ou seja, enquanto representação, trata-se de uma forma de manter a hierarquia e o privilégio nas relações raciais já que encerra o “outro” numa miríade de representações negativas de si que afetam a sua maneira de se ver, de ser e estar no mundo, bem como a visão dos outros sobre ele.

No caso, a sujeira implícita no ditado “negro quando não suja na entrada, suja na saída” refere-se também a estereótipos que encerram o negro primeiramente no trabalho braçal, em que frequentemente a sujeira e o suor são partes do ofício, mas também num investimento na desumanização desses sujeitos, como se a “sujeira”, de fato, pertencesse a eles, como se a negrura fosse condicionada à sujeira. Os significados de sujeira não se limitam a seu sentido objetivo. No dicionário *Houaiss*, sentidos figurativos e sinônimos têm desdobramentos morais são muito reveladores da perversidade do termo:

1. ato ou efeito de sujar, imundície, porcária, sujidade. 2. Mancha, nódoa, poeira, barro, graxa ou qualquer substância grudenta. 3. Acúmulo de dejetos, poeira, restos. **Figurativo:** ação incorreta, procedimento vil, bandalheira, tratantada, suja, palavra obscena, matéria fecal. **Sinônimos:** desasseio, expurcícia, imundície, lixo, mascarra, nódoa, porcária, porqueira, porquisse, porquidade, porquidão, sedetice, sordícia, sordície, sordidez, sujidade, surro, vernizeira, sinomia de monturo. **Antônimos:** alinho, apuro, asseio, decência, demundação, higiene, limpeza, mundícia, mundície, mitidade, mitidez.²²⁷

Em “A mão da limpeza”, Gil se utiliza do sentido literal do ditado popular racista “negro quando não suja na entrada, suja na saída” para escarafunhar os significados e a falsidade da construção elaborada pelo dito popular, a fim de desconstruí-lo. A canção é complexa e muito crítica. Primeiramente, pode-se destacar a desconstrução do estereótipo do negro sujo:

O branco inventou que o negro
Quando não suja na entrada
Vai sujar na saída, ê
Imagina só
Vai sujar na saída, ê
Imagina só
Que mentira danada, ê²²⁸

A variedade histórica em que a população negra se viu envolvida em trabalhos ligados à limpeza é impressionante. Desde a sua chegada, as escravas domésticas, mulheres dedicadas aos trabalhos na casa-grande relacionados à limpeza e aos afazeres domésticos, tinham contato com o que se considera sujo ou abjeto: a roupa manchada, o trato com os animais, os dejetos, as fezes, o asseio dos bebês, enfim, os meandros mais incômodos e desagradáveis dos trabalhos domésticos. Nos centros urbanos coloniais, os “escravos tigrados” eram os responsáveis pelo despejo das fezes de seus senhores. Os faxineiros e faxineiras, quase sempre negros, bem como os homens negros que constituem a maioria dos garis das cidades brasileiras. O mais triste legado desta continuidade é o “quarto de empregada”, espaço comumente minúsculo e com pouca ou nenhuma circulação de ar, construído ao lado da cozinha e destinado à empregada doméstica. A relação empregada doméstica e patroa é ainda muito reveladora do racismo à brasileira, pois desvela a explícita

²²⁷ SUJEIRA. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001, p. 2635.

²²⁸ GIL, Gilberto. “A mão da limpeza”. *Raça humana*. Warner Music, 1984.

continuidade entre os primeiros trabalhos das mulheres negras ao chegar ao Brasil e os exercidos atualmente, como também as hierarquias raciais aqui estabelecidas.

Na verdade a mão escrava
 Passava a vida limpando
 O que o branco sujava, ê
 Imagina só
 O que o branco sujava, ê
 Imagina só
 O que o negro penava, ê

Mesmo depois de abolida a escravidão
 Negra é a mão
 De quem faz a limpeza
 Lavando a roupa encardida, esfregando o chão
 Negra é a mão
 É a mão da pureza

Negra é a vida consumida ao pé do fogão
 Negra é a mão
 Nos preparando a mesa
 Limpando as manchas do mundo com água e sabão
 Negra é a mão
 De imaculada nobreza²²⁹

Para Quijano (2010), a distribuição de cor que começou durante a implementação do sistema colonial nas Américas foi mundialmente imposta. A partir da episteme europeia, as populações do mundo foram classificadas primeiramente entre europeus (superiores/dominantes) e não europeus (inferiores/dominados). A cor da pele, então definida como “marca racial”, justificou a exploração colonial. Para o autor, o colonial não se encerra durante o período colonial, mas o extravasa, estabelecendo a colonialidade do poder para temporalidades além do pós-colonial.

A racialização das relações de poder entre as novas identidades sociais foi o sustento e a força legitimadora fundamental do caráter eurocentrado do padrão de poder, material e intersubjetivo. Converteu-se, assim, no mais específico dos elementos do padrão mundial do poder capitalista eurocentrado e colonial/moderno e atravessou – invadindo – cada uma das áreas da existência social do padrão de poder mundial, eurocentrado, colonial/moderno.²³⁰

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 85-130, (p. 121).

Assim, no Brasil, por força do legado escravista e da persistência da colonialidade do poder, que tem em seus fundamentos básicos a ideia de raça como padrão de exploração social e do trabalho, privilegiou-se a imigração de europeus para o trabalho fabril ou mais qualificado, deixando aos negros os trabalhos menos valorizados. Como diz a canção, as mesmas mãos negras continuaram antes e depois da escravidão: “Negra é a mão / De quem faz a limpeza/ Lavando a roupa encardida, esfregando o chão/ Negra é a vida consumida ao pé do fogão/ Negra é a mão/ Nos preparando a mesa”²³¹.

A vinculação do negro com trabalhos braçais contribuiu para a construção do esteriótipo do negro enquanto sujeito sujo, de pouca higiene, e a ideia de que o “cheiro de corpo”, isto é, o cheiro de suor mais intenso seja uma característica inerente ao grupo (e não ao esforço físico ligado ao seu labor).

Mas de onde vem essas representações negativas que, entre outras coisas, associam a aparência do negro à sujeira? Elas vêm de uma longa data. Apesar de estarmos em pleno século XXI, a falta de integração do negro na sociedade resulta em ampla gama de pessoas expostas a situações indignas de vida, pertencentes às camadas mais baixas da população, expostas ao desemprego, aos “bicos”, aos empregos mal-remunerados. Empregos que exigem atividade braçal, esforço físico. Diante de tal realidade, no senso-comum, ainda continuam associações entre negro e sujeira que, ao serem descontextualizadas das condições de trabalho e socioeconômicas, reforçam o pensamento racista de que o cheiro de suor é um odor natural dos pretos e dos pobres.²³²

Para Gil, a mão da limpeza é a mão negra, “É a mão da pureza/ Limpando as manchas do mundo com água e sabão/ Negra é a mão/ De imaculada nobreza”²³³. Finalizando a canção utilizando as palavras pureza, imaculada e fazendo uma avaliação moral dos negros como aqueles que limpam as manchas do mundo com água e sabão, o artista atribui o sentido oposto ao que o ditado concede à população negra. Desse modo, realiza um esforço para abalar regimes de verdade, esteriótipos há muito arraigados na cultura brasileira.

A segunda estratégia de contestação do regime racializado de representação é a tentativa de substituir uma série de “imagens positivas” dos negros, da vida e da cultura negra por imagens negativas que continuam a dominar a representação popular. Esta abordagem tem a vantagem de corrigir o equilíbrio [entre essas representações]. É sustentada por uma aceitação – na verdade, uma celebração – da diferença. Ele inverte a oposição binária, privilegiando o termo subordinado, ao lê-lo positivamente: “Black is beautiful”. [Esta estratégia] tenta construir uma identificação positiva com o

²³¹ GIL, Gilberto. “A mão da limpeza”. *Raça humana*. Warner Music, 1984.

²³² GOMES, N. L. *Op. Cit.*, p. 141.

²³³ GIL, Gilberto. “A mão da limpeza”. *Raça humana*. Warner Music, 1984.

que fora socialmente rejeitado. Ele expande o leque de representações raciais e a complexidade do que “significa” ser negro, desafiando assim o reducionismo de estereótipos anteriores.²³⁴

No conjunto das músicas analisadas, no entanto, “A mão da limpeza” se destaca pois é a mais explicitamente antirracista e a que enfrenta mais diretamente discursos perversos da branquitude acrítica em direção aos negros. É uma canção que não se limita a positivar a imagem do negro, mas a apontar para aqueles que construíram este regime de representação negativo sobre os mesmos. No final da música, irreverente e escarnecedor, contemporiza: “Êta branco sujão!”²³⁵. Gil investe na ideia contrária, de que sujo é o branco e quem limpava era o negro, no sentido literal e histórico, mas também no sentido figurado: Gil lava com água e sabão a história, pois quando canta “Êta branco sujão!”²³⁶ – ainda que soe de forma irreverente na canção – está referindo-se ao passado racista e à permanência do racismo entre a branquitude acrítica até então. Assim, atinge a moralidade da branquitude acrítica e seus ancestrais escravocratas.

A representação do branco na música é acentuadamente negativa: ele figura como mentiroso e sujo, ideias reiteradas diversas vezes na canção, de maneira contundente. Os versos que caracterizam o branco como sujão “O que o branco sujava” e “Êta branco sujão”²³⁷! são repetidos respectivamente 4 e 1 vez. As frases que o colocam como mentiroso “O branco inventou”, “Êta mentira danada, ê!”²³⁸ são repetidas respectivamente 3 e 4 vezes. Através de sua poética, Gil inverte o vetor do julgamento moral: se no ditado que originou a música a sujeira e seus plurissignificados se destinam aos negros, na música de Gil estes são atribuídos aos brancos.

Considero este procedimento muito ousado, pois muitos artistas que celebravam a negritude não criticavam os produtores dos discursos racistas, a branquitude acrítica, em suas

²³⁴ Original em língua inglesa: “The second strategy for contesting the racialized regime of representation is the attempt to substitute a range of ‘positive’ images of black people, black life and culture for ‘negative’ imagery that continues to dominate popular representation. This approach has the advantage of righting the balance. It is underpinned by an acceptance – indeed, a celebration – of difference. It inverts the binary opposition, privileging the subordinated term, sometimes reading it positively: ‘Black is beautiful’. It tries to construct a positive identification with what has been abjected. It greatly expands the range of racial representations and the complexity of what means to be black, thus challenging the reductionism of earlier stereotypes”. In: HALL, Stuart. *The spectacle of the other*. In: HALL, Stuart (org.). **Representation, cultural practices and signifying practices**. London: Thousand Oaks, 2000, p. 223-283, (p.272-273).

²³⁵ GIL, Gilberto. “A mão da limpeza”. *Raça humana*. Warner Music, 1984.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*.

canções, muito embora o racismo antinegro na modernidade/colonialidade seja uma invenção do grupo branco, da qual este grupo se beneficia sistematicamente.²³⁹ Para Piza (2002) a identidade branca caracteriza-se pela invisibilidade, por não ser vista como ser racializado. A neutralidade do branco é vista como “natural”, pois ele fora construído como “modelo paradigmático de aparência e de condição humana”²⁴⁰. A branquitude foi elaborada sócio-historicamente como uma posição de superioridade moral e intelectual. Entendo que esta naturalização seja um dos efeitos mais perversos desta lógica, pois faz com que os privilégios sociais e econômicos dos brancos tenham uma aura de normalidade.

Gil rompe com o privilégio da invisibilidade de forma radical quando faz um “ajuste de contas” histórico em relação ao ditado popular aqui discutido. Ao desvelar o lugar do branco enquanto produtor do falacioso discurso racista, Gil o retira da sua confortável neutralidade para colocar em xeque seu lugar nas relações raciais.

4.3.3 Análise da música “Oração pela libertação da África do Sul”

Gravada em ritmo reggae e acompanhada pelo leve e alegre tom com que Gil a canta, a canção “Oração pela libertação da África do Sul” remete ao politizado ritmo jamaicano, diretamente ligado à religiosidade dos rastafári, criadores deste gênero musical. Muitas músicas do estilo reggae podem ser consideradas orações, preces já que são plenas em referências religiosas e histórias bíblicas. Além do nome da canção, pode-se notar o tom de oração que se dá a ela pela forma como Gil opta pelo tempo verbal imperativo, em segunda pessoa do plural (“tornai”, “fazei”, “varrei” etc.), costumeiramente utilizados nas práticas de oração cristã ao referir-se a Deus. Interessante observar que, a despeito de se tratar de um tema grave, a luta pelo fim do *apartheid* na África do Sul, o tom da música é alegre, característica da reggae music que imprime leveza ao tratar de temas frequentemente espinhosos com astuta graça:

Se o rei Zulu já não pode andar nu
Se o rei Zulu já não pode andar nu
Salve a batina do bispo Tutu
Salve a batina do bispo Tutu

²³⁹ Aqui entendo ser importante considerar que, evidentemente, nem todo branco é racista ou deseja ser privilegiado pelo simples fato de assim ter nascido, entretanto, numa sociedade racista, a branquitude crítica ou acrítica (CARDOSO, 2008) se beneficia igualmente dos privilégios de sua condição fenotípica (n.a.).

²⁴⁰ PIZA, E. Porta de vidro: uma entrada para branquitude. In: BENTO, Maria Aparecida; CARONE, Iracy (orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, p. 59-90, (p. 37).

Ó, Deus do céu da África do Sul
 Do céu azul da África do Sul
 Tornai vermelho todo sangue azul
 Tornai vermelho todo sangue azul

Já que vermelho tem sido todo sangue derramado
 Todo corpo, todo irmão chicoteado – iô
 Senhor da selva africana, irmã da selva americana
 Nossa selva brasileira de Tupã

Senhor, irmão de Tupã, fazei
 Com que o chicote seja por fim pendurado
 Revogai da intolerância a lei
 Devolvi o chão a quem no chão foi criado

Ó, Cristo Rei, branco de Oxalufã
 Ó, Cristo Rei, branco de Oxalufã
 Zelai por nossa negra flor pagã
 Zelai por nossa negra flor pagã

Sabei que o papa já pediu perdão
 Sabei que o papa já pediu perdão
 Varrei do mapa toda escravidão
 Varrei do mapa toda escravidão²⁴¹

O *apartheid* foi um regime de segregação racial entre negros e brancos vigente na África do Sul entre 1948 e 1994, sob sucessivos governos do Partido Nacional. Embora a segregação tenha sido uma prática desde o período colonial, a partir das eleições gerais de 1948, as leis do *apartheid* foram impostas visando a segregação de áreas residenciais. Posteriormente, foram segregadas a saúde, a educação e outros serviços públicos sendo oferecidos serviços de qualidade inferior aos negros. Na década de 1970 a situação se agravou, pois os negros foram privados de sua cidadania toando-se legalmente cidadãos dos “bantustões” ou *homelands* – territórios independentes formados exclusivamente por negros, cujos líderes eram escolhidos pelo Governo da África do Sul. O processo de expulsão para os bantustões, já iniciado em 1948, visava completar seu projeto por meio da privação da cidadania, possibilitando que os negros trabalhassem na África do Sul apenas na condição de imigrantes, portando passaportes. No entanto, a política dos bantustões fracassou, já que uma parcela da população continuou morando nos bairros periféricos das grandes cidades, ainda que sob precárias condições de vida.

²⁴¹ GIL, Gilberto. “Oração pela libertação da África do Sul”. *Dia Dorim Noite Neon*. Warner Music, 1985.

Em meados dos anos 1980, a África do Sul começava a ficar gravemente isolada dos demais países, que lhes impuseram sanções diante das violações de direitos humanos praticadas pelo regime do *apartheid*. Um movimento internacional de boicote pressionara os investidores internacionais a suspenderem seus negócios com o país, os times sul-africanos foram excluídos de eventos internacionais, o turismo e os produtos vindos da África do Sul foram barrados por pessoas em todo o mundo. Ainda que enfraquecido, o regime persistia, e foi neste contexto que a música foi composta e gravada.

Nos versos “Revogai da intolerância a lei/ Devolvi o chão a quem no chão foi criado”²⁴², Gil refere-se às leis que desde 1948 expulsavam os negros de suas casas caso estas estivessem em áreas residenciais destinadas aos brancos e à radicalização dessa política, com a implementação dos bantustões.

No refrão, o reconhecimento de que o colonialismo já havia deixado a sua impressão profunda na sociedade sul-africana, tornando-se impossível que os colonizados, que já eram sujeitos transculturais, voltassem ao seu passado pré-colonial: “Se o rei Zulu já não pode andar nu/ Se o rei Zulu já não pode andar nu/ Salve a batina do bispo Tutu/ Salve a batina do bispo Tutu”²⁴³. O trecho enfatiza o realismo que impede fantasias nativistas sobre um retorno a uma África ancestral, embora o uso do “se” indicando condição sugira pesar diante da penetração de religiosidades bem como de sistemas de poder exógenos às formas de organização do território correspondente à África do Sul pré-colonial.

Desmond Mpilo Tutu (1931), bispo anglicano negro sul-africano, foi um dos principais protagonistas da luta contra o *apartheid* no país. Lutou pela igualdade de direitos entre negros e brancos, pela instituição de um sistema de educação único, contra a deportação de negros do país, bem como contra a abolição do sistema de passaportes. Depois da revolta dos estudantes de Soweto²⁴⁴ ser violentamente reprimida pela polícia, Tutu decidiu apoiar o boicote econômico ao seu país, sem deixar de promover a reconciliação. Por seu esforço, no

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ O “Levante de Soweto” é como ficou conhecido o protesto de estudantes contra a política educacional desigual da África da Sul: enquanto os brancos desfrutavam de educação gratuita e de qualidade, as escolas destinadas à população negra eram pagas, possuindo classes superlotadas e professores de qualificação inferior. Além disso, em 1975, o governo decretou a obrigatoriedade do ensino no idioma africâner para as matérias acadêmicas nas escolas secundárias negras, promovendo uma desigualdade brutal, já que para obter trabalhos qualificados era necessário ser fluente em africâner e em inglês. A manifestação pacífica no bairro negro de Johannesburg foi reprimida pela polícia a tiros, e as estatísticas de mortos circulam entre 75 a 700 jovens negros.

ano anterior ao lançamento do disco de Gil (1984), Tutu foi laureado com o Prêmio Nobel da Paz pelos seus esforços pelo fim do *apartheid*.

A música tem um apelo transnacional evidente, já que estabelece paralelos entre Brasil/ África do Sul e América/ África do Sul. Ao aproximar a selva africana das selvas americana e brasileira, bem como os sofrimentos dos negros sul-africanos e brasileiros por intermédio da alegoria da escravidão e do derramamento de sangue, o artista constrói uma ponte poética entre Brasil e África do Sul, propondo formas de solidariedade entre os sul-africanos e os negro-mestiços brasileiros, com base nas suas experiências históricas comuns de opressão e racismo. Nesse sentido, o uso recorrente das palavras “irmã” e “irmão” atesta a solidariedade subjacente ao texto poético.

A solidariedade transnacional evocada entre os negros pela canção de Gil nos remete ao papel central que as ideias de negritude e do pan-africanismo exerceram nas décadas de 1960 e 1980 entre os intelectuais da diáspora e da África. Após o sucesso da luta anticolonial a negritude transformou-se em instrumento ideológico e projeto político de muitos países africanos. O auge do movimento da negritude se deu nos anos 1960, quando suas ideias se internacionalizaram, entre países africanos e da diáspora, no bojo de suas lutas internas contra o racismo (a luta contra o *apartheid* na África do Sul, o Movimento por Direitos Civis nos Estados Unidos, as guerrilhas africanas por independência política, entre outros).

Considerando Gil portador de uma poética que se volta frequentemente às premissas da negritude, podemos notar, nesta canção, a presença de elementos como a solidariedade racial e a aceitação de sua identidade racial. Outro dado fundamental é a crítica ao privilégio da branquitude e a contestação do racismo que emergem no trecho “Ó, Deus do céu da África do Sul/ Do céu azul da África do Sul/ Tornai vermelho todo sangue azul/ Tornai vermelho todo sangue azul/ Já que vermelho tem sido todo sangue derramado”²⁴⁵. Neste trecho, o eu-lírico roga ao “Deus da África do Sul” para que se extingam as diferenças socialmente construídas sobre os fenótipos e com elas os privilégios e os flagelos justificados pela cor da pele. O racismo, ou seja, a falsa ideia de superioridade biológica de uma raça sobre a outra, é alegoricamente representado por sangues de diferentes cores. Quando roga “tornai vermelho todo sangue azul/ tornai vermelho todo sangue azul”²⁴⁶ o artista remete ao rompimento do pacto racista e à necessidade do reconhecimento pleno da humanidade dos negros.

²⁴⁵ GIL, Gilberto. “Oração pela libertação da África do Sul”. *Dia Dorim Noite Neon*. Warner Music, 1985.

²⁴⁶ *Ibidem*.

5. Considerações Finais

Tem, tem, tem, tem dois neguinhos
 Tem, tem, tem, tem dois neguinhos
 Tem, tem, tem, tem dois neguinhos
 Tem, tem, tem, tem dois neguinhos

Um morava na Jamaica
 Outro mora no Brasil
 Um se chamava Bob Marley
 Outro é Gilberto Gil
 Eu falei pra vocês

Um morava na Jamaica
 O outro mora no Brasil
 Um se chamava Bob Marley
 O outro é Gilberto Gil

Mas Bob Marley foi embora
 E se foi para o além
 Mas deixou Gilberto Gil
 Que está indo muito bem (...) ²⁴⁷

A poética de Gil possuía, no período analisado, um compromisso selado com a vida cotidiana e com a população negra, no bojo da emergência de um antirracismo popular e na classe artística. Estava em diálogo com as novas demandas da sociedade brasileira que, à medida que a abertura política se aproximava, se organizava em movimentos sociais exigindo direitos para as minorias do país, entre eles o Movimento Negro Unificado, fundado em São Paulo em 1978. Além disso, dialogava com o momento constitutivo no qual as políticas negras se expressaram no Atlântico Negro.

Assim como Pierre Verger, Mario Cravo, Jorge Amado, Carybé e Dorival Caymmi compuseram determinadas imagens da Bahia, Gilberto Gil foi um dos atores que contribuiu para a construção de uma paisagem específica desse lugar. Diferente daqueles que conheceram a Bahia através da poética sensual de Caymmi ou Jorge Amado, o público brasileiro que entra em contato com a produção dos blocos afro conhece uma Salvador moderna e conflituosa, em diálogo com redes transnacionais, que celebra a sua negritude e investe numa autocrítica interna profunda, contribuindo para a desconstrução da imagem da “boa terra”.

²⁴⁷ Música “Dois neguinhos”, de Celso Bahia. Disponível em: <http://letras.mus.br/celso-bahia/1884992/>. Acesso em: 25 fev. 2015.

Sua poética negra denuncia a mácula da nossa origem: o racismo e a violência por intermédio dos quais, sob o signo da escravidão, nosso país viveu durante tantos séculos e perante o qual prosperou. Suas narrativas escovam a história a contrapelo, trazendo à tona a barbárie da escravidão, do racismo, das políticas de branqueamento e das injustiças do cotidiano. Experiências de luta e reivindicações, retratadas pela poética negra de Gil, colocam à prova a hegemonia da memória histórica legitimada pelos discursos oficiais, produzindo fissuras nesses velhos discursos por meio de dribles, gingados, ironias e chistes, assim como tem feito a população negra desde a sua chegada no Brasil, lançando mão de todas as artimanhas possíveis para preservar suas cosmogonias. Ao mesmo tempo, celebra a pulsante beleza dessas mesmas cosmogonias afro, da dimensão festiva, carnavalesca e também religiosa da população negro-mestiça brasileira, cenário onde a sedução deste universo desafia a moral racista por intermédio do encantamento que produz.

O apoio que Gilberto Gil deu aos blocos afro de Salvador contribui sobremaneira para o seu sucesso. A gravação de canções sobre os blocos os tornaram conhecidos fora do restrito circuito em que as músicas, tambores e ideias dos artistas negros baianos circulavam, sobretudo no Sudeste do país. Consoante Risério (1981), outros artistas foram importantes nesse processo, como: Jorge Ben, Pepeu Gomes, Gilberto Gil, Jorge Alfredo, Charles Negrita, Moraes Moreira, Chico Evangelista, entre outros. Esta atuação foi fundamental para a divulgação dos blocos, pois, além de alguns serem diretamente criticados por suas posturas políticas, havia também a questão da reprodução das músicas: Goli (2000) aponta que até o ano de 1987 o *mainstream* era praticamente indiferente ao estupendo sucesso das agremiações negras entre os jovens negros de Salvador. O sucesso de seus repertórios dependia, segundo a mesma autora, fundamentalmente de sua aceitação e reprodução entre esses jovens negros da cidade através do boca a boca, do “correio nagô”, da gíria baiana. A gravação de “Que bloco é esse” divulgou, por meio da figura de Gil e para muito além de Salvador, a nova perspectiva étnica que surgia entre os negros da cidade.

A emergência de uma identidade negra e a luta antirracista tomaram, através de sua figura – como também pela de outros artistas – espaços nos meios de comunicação de massa sem precedentes. Assim, o papel da militância artística de Gil – um dos focos da presente investigação – foi fundamental para popularizar debates sobre as temáticas investigadas na canção, para apoiar as lutas negras e para desmistificar preconceitos e mitos atrelados a essa população.

Como diria Gil, “Está na cara/ está na cura”²⁴⁸ o poder da música popular em atuar como remédio para os males da nossa sociedade²⁴⁹, bem como o papel insurgente dos artistas que, enquanto produtores de representações possuem não só a capacidade de acompanhar ou retratar as transformações de uma sociedade, como também de lutar simbólica e ativamente para que elas aconteçam, muitas vezes antecipando-se a tais mudanças.

Novos desafios emergem diante de uma biografia e obra tão complexas e ricas como a de Gilberto Gil. Lamentavelmente, por conta do tempo escasso das exigências formais para a produção de uma dissertação de mestrado, foi necessário abrir mão de outras temáticas relevantes entre a produção musical selecionada. Um dos aspectos que, infelizmente, foi subtraído pelos motivos supracitados, foi o complexo âmbito da performance.

Outras temáticas foram obscurecidas para que discussões fundamentais no cerne do escopo da dissertação pudessem ser destacadas. Dessa maneira, não foi possível analisar a fundo a parceria de Gilberto Gil e Jorge Ben no disco *Gil Jorge Ogum Xangô*. Embora tenha sido feita a análise de uma música do disco que os dois compuseram juntos, bem como uma análise geral do LP, infelizmente esta discussão não pôde ser aprofundada. O mesmo ocorreu com os shows em parceria com Jimmy Cliff que Gil fez nos anos 1980 – um deles, no Estádio da Fonte Nova com um público de 50 mil pessoas, adiantando a explosão do sucesso do *reggae* no país em meados desta década. Tampouco foi possível analisar com densidade, igualmente, a viagem que Gil fez a Nova York para gravar o disco *Nightingale*, suas turnês e o compacto com o grupo *Doces Bárbaros*. Da mesma forma, merece uma investigação aprofundada o disco *Quilombo* (1984), trilha sonora que Gil compôs para o filme homônimo do cineasta brasileiro Cacá Diegues.

Considero que a abrangência da obra e a pluralidade das experiências vividas por Gil entre 1972 e 1985 justifiquem a escritura de uma tese de Doutorado sobre o tema, ampliando o corpo da discussão, aprofundando-o, e incluindo um estudo mais detido sobre a recepção e a apropriação das obras de Gil pela juventude de Salvador, que carinhosamente se refere ao artista como “Bob Marley” da Bahia, como mencionado na canção popular “Dois neguinhos”, assim como entre o público dos bailes Black, entre os quais suas músicas faziam muito sucesso.

²⁴⁸ “Está na cara, está na cura”. In: GIL, Gilberto. **Expresso 2222**, Universal, 1972.

²⁴⁹ Aqui recorro ao argumento de Wisnik em seu texto “Está cheio de inferno e céu”. In: RISERIO, Antonio (org.). **Gilberto Gil: Expresso 2222**. Salvador: Corrupio, 1982.

Outro desafio que infelizmente não foi abordado neste trabalho, mas que sem dúvida revela-se fundamental num próximo, é a análise da presença contraditória do racismo e do machismo contra a mulher negra na obra de Gilberto Gil. As músicas “Escurinho”, de Geraldo Pereira, e “A situação do escurinho”, de Aldacyr Louro e Pandeirinho, gravadas no disco *Realce* (1979), confirmam estereótipos que caracterizam o homem negro como violento, bandido e incapaz de controlar suas emoções. A música “Minha nega na janela”, de autoria de Germano Mathias e Doca, gravada no *Cidade do Salvador* (1973) por Gil é violenta e misógina, composta por um eu-lírico masculino que se refere à sua parceira afetiva negra como “feia que nem macaquinha” e, no final da canção, relata dar um soco nesta mulher que cai sobre a pia da cozinha, comentando perversamente: “e não é que essa nêga não cabia?”. Ou ainda músicas que confirmam esteriótipos hiperssexualizados da mulher negra, como “Lady Neide”²⁵⁰, composta em parceria com Antonio Risério. Estas canções representam novos desafios para a análise da produção da poética negra de Gil na época e amplificam a questão aberta nesta dissertação sobre as controvérsias internas em seu conjunto de canções.

²⁵⁰ GIL, Gilberto. *Extra*. Warner Music, 1983.

6. Bibliografia

Geral

ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem** – a vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Editora Globo, 2009.

ALMADA, Sandra. **Abdias do Nascimento**. São Paulo: Editora Selo Negro, 2009.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano de oposição de classe média ao Regime Militar. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). **História da vida privada no Brasil** – contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 319-410.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2013.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai** – A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

APTER, Andrew. FESTAC for black people: oil capitalism and the spectacle of culture in Nigeria. In: **Program of African Studies, Northwestern University**. n. 6, sem paginação, 1993. Disponível em: <http://quod.lib.umich.edu/p/passages/4761530.0006.002/--festac-for-black-people-oil-capitalism-and-the-spectacle?rgn=main;view=fulltext>. Acesso em: 1º jan. 2015.

AZEVEDO, Amailton Magno. Gilberto Gil e Caetano Veloso: ser jovem nos alegres tristes trópicos. **Revista Brasileira do Caribe**, v. XIII, nº 25, p. 277-312, jul-dez. 2012.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes** – MPB anos 70 – 30 anos depois. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e política, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2012.

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO, Maria Aparecida. CARONE, Iray (orgs.). **Psicologia social do racismo**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 15-58.

BERND, Zilá. **O que é negritude?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (Coleção Humanitas)

BIASIN, Olivia. Olhares estrangeiros – impressões dos viajantes acerca da Bahia no transcurso do oitocentos. In: MOURA, Milton (org.). **A larga barra da baía**: essa província no contexto do mundo. Salvador: Edufba, 2011, p. 18-55.

BIRD, Tharps. Hair story: untangling the roots of black hair in America. In: GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa** – família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube. Belo Horizonte: Ed AFMG; Rio de Janeiro: Ed. IUPERJ, 2006, p. 202-203.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). **Cidadania, um projeto em construção**: minorias, justiça e direitos. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CALADO, Carlos. **Tropicália** – a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CARDOSO, Lourenço da Conceição. **O branco “invisível”: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (período: 1957-2007)**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

CARNEIRO, Edison. **Religiões negras**: notas de etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

CARNEIRO, João. Negritude na América Latina. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol. 24, p. 75-84, 1984.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Porto: Editora Poveira, 1971.

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

COHN, Sergio (org.). **Encontros**: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DAMATO, Diva. **Édouard Glissant**: poética e política. São Paulo: Annablume, 1996.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações Revista de Ciências Sociais**, v. 10, n. 1, p. 25-40, 2005.

_____. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Revista Tempo**, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.

_____. Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo. **Estudos afro-asiáticos**, v. 24, n. 3, p. 563-599, 2002.

DUNN, Richard. **A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FERRAZ, Eucanaã (org.). **Sobre as letras** – Caetano Veloso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FIGUEIREDO, Angela. **Novas elites de cor: estudo sobre os profissionais negros de Salvador**. São Paulo: Annablume, 2002.

FONTELES, Bené. **GiLminoso** – a pó.ética do Ser. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

FREITAS, Joseania Miranda. **Movimento Negro em Salvador: algumas memórias**. In: Maria de Lourdes Siqueira. (Org.). **Imagens Negras: ancestralidade, diversidade e educação**. 1ed. Belo Horizonte: Mazza, 2006, v. , p. 113-136.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa** – família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube. Belo Horizonte: Ed UFMG; Rio de Janeiro: Ed. IUPERJ: 2006.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. **Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'água editores, 1997.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFRJ, 2005.

GODI, Antônio Jorge Victor. De índio a negro, ou o reverso. **Caderno CRH**, v. 4, 1991, p. 51-70.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 492-518.

_____. **Sem perder a raiz** – Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GUERREIRO, GOLI. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUIMARÃES, Antonio Sergio. As elites de cor e os estudos de relações raciais. **Tempo social**, v. 8, n. 2, 1996, p. 67-82.

_____. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

_____. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. The spectacle of the other. In: HALL, Stuart (org.). **Representation, cultural practices and signifying practices**. London: Thousand Oaks, 2000, p. 223-283.

HAMPATÊ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (org). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

IROBI, Esiaba. O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. In: **Projeto História (44)**. São Paulo: EDUC, 2012, p. 273-294.

LODY, Raul. **Cabelos de axé: identidade e resistência**. Rio de Janeiro: Editora SENAC Nacional, 2004.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural**. São Paulo: EDUC, 2004.

LOPES, Nei. **Enciclopédia da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória**. Belo Horizonte: Mazza edições, 1997.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais – uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELO, Aislan Vieira. Reafricanização e dessincretização do candomblé: movimentos de um mesmo processo. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, v. 19, n. 2, p. 157-182, 2011.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MENDES, Bartolomeu de Jesus. **Entre blocos afros e afoxés: Liberdade Salvador/BA no último quartel do século XX (Identidade e diferença na intersubjetividade)**. 2008. 200 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

MERCER, Kobena. Black hair/style politics. **New Formations**, Londres: Lawrence & Wishart, n. 3, p. 33-54, 1987.

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura Souza (org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Editora Cortez, 2006, p. 667-709.

MINTZ, Sidney W; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana – uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Ed. Palals, Universidade Cândido Mendes, 2003.

MONGA, Célestin. **Niilismo e negritude**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MORAES, Jonas Rodrigues. **Polifonia e hibridismos musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto**. 2014. 358 folhas. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014, suporte digital.

MORALES, Anamaria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. **Caderno CRH**, v. 4, p. 72-92, 1991.

MOURA, Milton. O Oriente é aqui – o cortejo de referências fantásticas de outros mundos no carnaval de Salvador. In: MOURA, Milton (org.) **A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 86-129.

MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2013, p. 444-454.

_____. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NACKED, Rafaela Capelossa. Identidades em diáspora: o movimento black no Brasil. **Revista Desenredos**, Teresina-PI, 2012, p. 5. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/12-artigo-Rafaela-BlackMusic.pdf>.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

_____. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro**: trajetória e reflexões. *Estud. av.* [online]. v.18, n. 50, p. 209-224, 2004.

NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto, quanto branco**: estudos de relações raciais no Brasil. São Paulo: T.A. Queiróz, 1983.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

NUNES, Danilo de Lima. As trajetórias sociais e políticas de Aimé Césaire (1913-2008), Léopold Sédar Senghor (1906-2001) e Frantz Fanon (1925-1961) e a negritude. Rio de Janeiro: **Revista Eletrônica Boletim do Tempo**, Ano 4, n. 28, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5191:as-trajetorias-sociais-e-politicas-de-cesaire-sedar-e-fanon-e-a-negritude&catid=40&Itemid=127. Acesso em: 15 dez. 2014.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Leopold Sedar Senghor e a Negritude. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, v. 25, n. 26, p. 409-410, 2001.

PELEGRINI, Sandra C. A.; ALVES, Amanda Palomo. Eu quero um homem de cor – Inspirada nas lutas sociais dos negros norte-americanos, a soul music conquistou o Brasil nos anos 1970. Toni Tornado levantou esta bandeira. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, p. 54-48, São Paulo, abr-2011.

PEREIRA, Amílcar Araújo. O **mundo negro**: relações raciais e constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

PIZA, E. Porta de vidro: uma entrada para branquitude. In: BENTO, Maria Aparecida; CARONE, Iracy (orgs.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, p. 59-90.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados**: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 85-130.

RENNÓ, Carlos (org). **Gilberto Gil** – todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si ou... . **Revista Estudos Históricos**, São Paulo v. 11, n. 21, p. 35-42, 1998.

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

RISERIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

- _____. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____. Carnaval: As cores da Mudança. **Revista do CEAQ**, nº 16. EDUFBA, Salvador-Ba. 1995, p. 90-109.
- _____. **Carnaval Ijexá**. Notas sobre o afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.
- _____. **Caymmi** – Uma utopia de lugar. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- _____. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antonio (org.). **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras-Itaú Cultural, 2005.
- _____. (org.). **Gilberto Gil: Expresso 2222**. Salvador: Corrupio, 1982.
- _____. **Uma história da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- RISÉRIO, Antonio; GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- ROJO, Antonio Benitez. **La isla que se repite**. Barcelona: Casiopea, 1998.
- SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção da cultura negra no Brasil**. Salvador: EDFBA/Pallas, 2007.
- SANTOS, Antonio Carlos dos. Vovô do Ilê fala ao Correio sobre resistência à ditadura. Depoimento 25/11/ 2012. Brasília: Correio Brasiliense. Entrevista concedida a Maíra de Deus Brito. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-arte/2012/11/25/interna_diversao_arte,335671/vovo-do-ile-fala-ao-correio-sobre-resistencia-a-ditadura.shtml. Acesso em: abr. 2014.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado**. Cortez, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Cortez, 2010.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. Menininha do Gantois: a sacralização do poder. In: SILVA, Vagner Gonçalves. **Memória afro-brasileira: caminhos da alma**. São Paulo: Selo Negro, 2002.
- SANTOS, Nívea Alves dos. Estudo etnográfico. Desfile de Afoxés. **Cadernos do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia – 4**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010, p. 31-59.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Companhia das Letras, 2007.

SCHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem branco nem preto, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012.

_____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. O país das cores e nomes. In: QUEIROZ, Renato Silva (org.). **O corpo do brasileiro**: estudos de estética e beleza. São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 95-131.

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: RISÉRIO, Antonio (org.). **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras-Itaú Cultural, 2005, p. 13-24.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol.1 – 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica** – multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes (org.). **Imagens negras**: ancestralidade, diversidade e educação. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

SILVA, Marlon de Souza. Saravá, Bethânia! – A valorização das religiões afro-brasileiras na obra da cantora Maria Bethânia (1965-1978). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXV ANPUH, 2009 Fortaleza. Anais, Fortaleza: Associação Nacional de História, 2009. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1019.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Caminhos da alma**: memória afro-brasileira. Selo Negro, 2002.

_____. **Candomblé e umbanda**: caminhos da devoção brasileira. Selo Negro, 2005.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes (org.). **Imagens negras**: ancestralidade, diversidade e educação. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Bahia: Prosa e Poesia. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo/IMAGO, 2002.

SOUZA, Tárík de. Rebobagem. **Veja**, São Paulo, 20 de julho de 1977. In: SOUZA, Tárík de; ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da música popular brasileira**. L&PM Editores, 1979, p. 227-228.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STARLING, Heloisa. SCHWARCZ, Lilia. Lendo canções e arriscando um refrão. **Revista da USP**. São Paulo, p. 210-233, 2005-2006.

TROTTA, Felipe da Costa; SANTOS, Kywza JFP dos. Respeitem meus cabelos, brancos: música, política e identidade negra. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 19, n. 1, p. 225-248, 2012.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VELOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. São Paulo: Moderna, 2002.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: Novaes, Adauto (org.). **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

_____. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Audiovisual

CULINÁRIA. **Bela cozinha**. Rio de Janeiro GNT, 16 de setembro de 2014. Programa de TV apresentado por Bela Gil que contou com a participação de Gilberto Gil.

HOLLANDA, Lula Buarque de. **Filhos de Gandhi**. Documentário. Brasil, 2000.

HOLLANDA, Lula Buarque de. **Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos**. Documentário. Brasil, 1998.

LEE, Spike. (diretor) WORTH, Marvin (produtor). Filme. **Malcolm X**. EUA, 40 Acres & Mule Filmworks, 1992. Drama, 250 min. Som.

MACHADO, Marcelo. (diretor) GOMES, Denise; COSENZA, Paula. (produtoras) **Tropicália**. Filme. Brasil, Bossa Nova Filmes, Mojo 2012. Documentário, colorido, 82 min. Som.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. (diretores) **Uma noite em 67**. Videofilmes. Documentário. Brasil, 2010. Som.

TICKELL, Paul. **Racism, a history – a savage legacy**. Minissérie de TV. Produzido pela BBC – London. Reino Unido, BBC. 2007. Documentário. Som. 3 episódios.

_____. **Racism, a history – fatal impacts**. Minissérie de TV. Produzido pela BBC – London. Reino Unido, BBC. 2007. Documentário. Som. 3 episódios.

_____. **Racism, a history – the colour of money**. Minissérie de TV. Produzido pela BBC – London. Reino Unido, BBC. 2007. Documentário. Som. 3 episódios.

VAN PEEBLES, Mario. (diretor) HOLMES, Preston L.; VAN PEEBLES, Mario; VAN PEEBLES, Melvin Van; DE NIRO, Robert. **Panteras Negras**. Filme. EUA, Gramercy Pictures / Tribeca Productions / Working Title Films / MVPFilms / Polygram, 1995, 123 min. Drama. Som.

WADDDINGTON, Andrucha. **Gilberto Gil – Tempo rei**. Filme. Brasil, Conspiração Filmes, Ravina Filmes, Gegê Produções, 1996, 107 min. Documentário. Som.

Entrevista

GIL, Gilberto. São Paulo: abril de 2013. Entrevista concedida a Rafaela Capelossa Naked. Não publicado.

GIL, Gilberto. A paz doméstica de Gilberto Gil. Rio de Janeiro: 1977. **Jornal O Globo**. Entrevista concedida a Ana Maria Bahiana. In: BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes** – MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2006.

GIL, Gilberto. Eu quero é mel. São Paulo: jan./1979. Entrevista concedida a Décio Bar e Regina Echeverria. In: COHN, Sergio (org.). **Encontros: Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

Discografia

COSTA, Gal; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Temporada de verão** – ao vivo na Bahia. Polygram/Phillips, 1974.

Doces Bárbaros. **Doces Bárbaros ao vivo**. Philips, 1976.

GIL, Gilberto. **A gente precisa ver o luar**. Warner Music, 1981

_____. **Cidade do Salvador**. Universal, 1973.

_____. **Dia Dorim Noite Neon**. Warner Music, 1985.

_____. **Expresso 2222**. Universal, 1972.

_____. **Extra**. Warner Music, 1983.

_____. **Gilberto Gil**. Universal, 1971.

_____. **Gilberto Gil ao vivo em Montreux**. Warner Music, 1978.

_____. **Gil Jorge Ogum Xangô**. Universal, 1975.

_____. **Nightingale**. Warner Music, 1979.

_____. **Raça humana**. Warner Music, 1984.

_____. **Realce**. Warner Music, 1979.

_____. **Refazenda**. Warner Music, 1975.

_____. **Refavela**. Warner Music, 1977.

_____. **Um Banda Um**. Warner Music, 1982.

GIL, Gilberto; LEE, Rita. **Refeitança**. Som Livre, 1978.

VELOSO, Caetano. **Araçá Azul**. Polygram, 1973.

_____. **Bicho**. Universal, 1977.

_____. **Caetano Veloso**. Universal, 1968.

_____. **Jóia**. Phillips, 1975.

_____. **Muitos Carnavais**. Philips, 1977.

_____. **Outras palavras**. Philips/Phonogram, 1981.

_____. **Qualquer coisa**. Phillips, 1975.

_____. **Pipoca Moderna**. Universal, 1975.

_____. **Transa**. Philips/Phonogram, 1977.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Barra 69**. Philips, 1972.

Internet

gilbertogil.com.br

caetanoveloso.com.br

www.dicionariompb.com.br

tropicalia.com.br

FRÓES, Marcelo. Encarte da Caixa “Palco”. Junho, 2012. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=13&texto. Acesso em: 13 jun. 2014.

Hotsite do livro *Panis et Circensis*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/avant-garde-na-bahia>. Acesso em: 10 ago. 2014.