



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS**

ANA BÁRBARA BORGES DE MATOS SOUSA

**GILBERTO GIL ENTRE A RÉGUA E A RUA:
Um passeio pela “cidade cantada” e outros “expressos”.**

Salvador
2016

ANA BÁRBARA BORGES DE MATOS SOUSA

**GILBERTO GIL ENTRE A RÉGUA E A RUA:
Um passeio pela “cidade cantada” e outros “expressos”.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia – UNEB –, como um dos requisitos para a obtenção do grau de mestre em Estudo de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Magalhães.

Salvador
2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Bibliotecária: Jocélia Salmeiro Gomes – CRB:5/1111

Sousa, Ana Barbara Borges de Matos

Gilberto Gil entre a régua e a rua : um passeio pela “cidade cantada” e outros “expressos” / Ana Barbara Borges de Matos Sousa –. Salvador, 2016.

77 f.

Orientador: Carlos Augusto Magalhães

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens.

Contém referências.

1. Gil, Gilberto, 1942- - Critica e interpretação. 2. Salvador (BA). I. Magalhães, Carlos Augusto. II. Universidade do Estado da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens.

CDD 780.08

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA BÁRBARA BORGES DE MATOS SOUSA

GILBERTO GIL ENTRE A RÉGUA E A RUA: Um passeio pela “cidade cantada” e outros “expressos”

Dissertação aprovada para a obtenção do título de mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Salvador, 2 de maio de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Magalhães
Instituto de Letras
Universidade do Estado da Bahia

Profa. Dra. Ligia Guimarães Telles
Instituto de Letras
Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Licia Soares de Souza
Faculdade de Comunicação
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

“Sou a amiga dos ventos, sou amante dos mares, sou bem-vinda nos lugares onde eu vou”
(Gilberto Gil, 1981).

A Deus e a Santa Bárbara, que é a santa que me ilumina, por me terem dado serenidade para concluir este trabalho.

A minha Inquice, *Bamburucema*, dona do meu *ori* e sempre na minha frente. Sem Ela não se anda.

A meu pai, Lindival de Souza Borges, e a minha mãe, Julinda Macedo Borges (in memoriam).

A minha família, especialmente ao meu esposo, Marcelo, que esteve ao meu lado, me aguentando na dolorosa missão de encontrar palavras.

A meus filhos: Júlia, por segurar as pontas; Marcelinho, por cuidar de mim o tempo todo. Mariana, por ter me ensinado que posso me superar.

A meus filhos-netos Pedro e Alice, por todo amor que aprendo a cada dia.

A meus fiéis escudeiros Kátia Borges e Jobber Pascoal, amigos e companheiros de uma vida.

A meu orientador e amigo Carlos Augusto Magalhães, pois sua tranquilidade e dedicação foram fundamentais na minha escrita.

A minha eterna mestra Lígia Guimarães Telles, uma honra na minha banca.

A Lícia Soares, pois seu estímulo foi muito importante, ao apontar acertos no meu trabalho.

A todos os companheiros de turma no PPGEL e aos professores e funcionários que contribuíram para a minha formação acadêmica.

A meus sogros, Ary Sousa e Berenildes Maria Sousa, corações generosos e amigos.

A Tânia Teixeira, Carla Maria Ferreira, Silvia Santana e a Flávia Nascimento, por me ouvirem centenas de vezes falando sobre Gilberto Gil.

A Renato Fernandes, pai de meus netos, por me ter ajudado, ficando com as crianças para que eu pudesse escrever.

*A Bahia já me deu régua e compasso
(Gilberto Gil, "Aquele abraço")*

Eu sabia que havia um movimento na história, uma superação de fases, que a coisa urbana de repente era concreta, se caracterizava no mundo em termos de realidade, em termos de um novo valor, de uma mudança qualitativa. Havia uma mudança qualitativa exterior a mim, então isso exigia uma mudança qualitativa no meu íntimo, no meu interior. (Gilberto Gil, 2007).

RESUMO

Este texto focaliza o espaço urbano, como uma importante via temática que nos servirá de conduto e de acesso à “cidade cantada” de Gilberto Gil. Suas canções, memórias, entrevistas imprimem em nós uma espécie de passeio cultural por becos e ruelas, espaços físicos e simbólicos de uma cidade que é sempre “obra do espírito ou do acaso”. Nesta perspectiva, somos levados a considerar o percurso e o exercício de composição, produzidos em compasso com diversos movimentos que operaram como forças motrizes na formação do artista. O estudo será dividido em três seções. A primeira, “A cidade como ponto de partida”, trata da “cidade” enquanto arena de uma abundante teia discursiva, a qual se estende por diversos investimentos teóricos, dentre os quais destacamos as análises produzidas por Ítalo Calvino e Renato Cordeiro Gomes, em diálogo com o cancionista do baiano. A segunda, “A cidade íntima”, aborda o compositor no “expresso” das memórias, cujos ecos alargam a miragem de uma infância sempre atravessada pela fantasia do cantor, do compositor, do viajante. Se o “sertão está em toda parte”, como diz Guimarães Rosa, igualmente podemos aventar que “a Bahia está em toda parte” na produção musical de Gil, e é nesta perspectiva que adotaremos como título da terceira seção “A cidade que mora dentro e fora de nós”, pretendendo dar significado ao “olhar” sobre a “cidade da Bahia”. Por fim, chegaremos ao subtítulo, “É proibido proibir”, com vistas a analisar o cosmopolitismo do cantor, bem como suas relações com a “cidade-mundi”.

Palavras-chave: Gilberto Gil, Cidade, Memória, Salvador, Bahia.

RESUMÉ

Ce texte met l'accent sur l'espace urbain comme un moyen important de servir le thème de la conduite et de l'accès à «ville chantée» par Gilberto Gil. Ses chansons, des mémoires, des interviews empreinte en nous une sorte de promenade culturelle à travers les ruelles et les rues latérales, des espaces physiques et symboliques d'une ville qui est toujours «l'esprit de l'œuvre ou la chance." Dans cette perspective, nous sommes amenés à considérer la trajectoire et la composition exercice, produite en tandem avec divers mouvements qui opéraient comme forces motrices dans la formation de l'artiste. L'étude sera divisée en trois sections. La première, «La ville comme un point de départ", traite de la «ville» comme arène abondante web discursive, qui se prolonge pendant plusieurs investissements théoriques, parmi lesquels les analyses produites par Italo Calvino et Renato Gomes Cordeiro dans dialogue avec le songbook de Bahia. Le second, «La ville intérieure" aborde le compositeur en «express» de souvenirs, dont les échos s'étendent le mirage d'un fantasme d'enfance toujours traversé par le chanteur, compositeur, voyageur. Si le «arrière-pays est partout», comme Guimarães Rosa, peut aussi deviner que «Bahia est partout» dans la production musicale de Gil, et il est dans cette perspective que nous allons adopter comme le titre de la troisième section "La ville qui vit à l'intérieur et hors de nous », destiné à donner un sens au« look »de la« ville de Bahia ". Enfin, nous atteindrons sous-titrée, «Il est interdit d'interdire", afin d'analyser le cosmopolitisme de la chanteuse, ainsi que ses relations avec la «ville-mundi."

Mots-clés: Gilberto Gil, Ville, Mémoire, Salvador, Bahia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. A CIDADE COMO PONTO DE PARTIDA	4
1.1 “ENTRA EM BECO, SAI EM BECO”	6
1.2 IMAGENS E ESPAÇOS DA BAHIA CANTADA.....	11
1.3 A CULTURA E A CIDADE (VANGUARDA)	20
2. A CIDADE ÍNTIMA	24
2.1 A MUDANÇA PARA A BAHIA	32
2.2 A “CIDADE DA BAHIA” E ITUAÇU.....	36
2.3 A BANDEIRA BRANCA	39
3. A CIDADE QUE MORA DENTRO E FORA DE NÓS	43
3.1 POESIA E ALEGORIA	46
3.2 SOBRE AS CANÇÕES.....	47
3.3 É PROIBIDO PROIBIR	57
3.4 A CIDADE E O SERTÃO	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo é focalizar o espaço urbano como uma temática que nos servirá de acesso à “cidade cantada” de Gilberto Gil. Suas canções, memórias e entrevistas nos conduzem a uma espécie de passeio cultural por becos e ruelas, espaços físicos e simbólicos da cidade. Nessa perspectiva, somos levados a considerar todos os elementos físicos que, produzidos por inspiração ou lógica, formam diversos movimentos e operam como forças motrizes na formação do artista.

O estudo que ora se apresenta está dividido em três seções. A primeira – A CIDADE COMO PONTO DE PARTIDA – trata da cidade como palco de uma abundante teia discursiva, a qual se estende em diversos investimentos teóricos, entre os quais destacamos, principalmente, as análises produzidas por Walter Benjamin (1980), Ítalo Calvino (2008) e Renato Cordeiro Gomes (2008), em diálogo com o cancionista do baiano Gilberto Gil. Usamos as canções para contar sobre a história dos bairros da “Cidade da Bahia”. Para este estudo, trabalhamos com os críticos Antônio Risério (2000; 2004) e Antônio Canelas Rubim, Simone Coutinho e P.H. Alcântara (1990), Carlos Augusto Magalhães (2011, 2012a, 2012b).

Gilberto Gil elabora imagens poéticas sobre a cidade, que mais parecem crônicas de um viajante que traz nas mãos uma câmera cinematográfica. Ora aproxima, e detalhes são revelados, ora apenas passeia pela urbe. Desse modo, o espaço citadino apresentado pelo compositor vai delineando as ruas, os bairros, suas histórias e o povo baiano.

Os “relatos” presentes nas canções remetem-nos ao narrador clássico referenciado por Walter Benjamin (1987), filósofo cuja experiência se transforma em história, o marinheiro, viajante, que traz o mar nas mãos e, como um griô, conta suas histórias. A primeira seção tem por objetivo caracterizar a cidade, dando forma ao conceito a partir das canções de Gilberto Gil: “Tradição”, “Água de Meninos”, “Ladeira da Preguiça” e “Domingo no Parque”. Esta última tornou o cantor conhecido no Brasil inteiro.

Nas primeiras canções, Gil procurou levar a sua cidade para todos os cantos, pois, mesmo estando em São Paulo, trabalhando na Gessy Lever, os lugares que eram mencionados em suas letras traziam como palco a Bahia: a casa, a rua, a cidade e as pessoas se entrelaçam como numa dança, numa ciranda sem fim. A canção

“Domingo no Parque”, por exemplo, foi criada em São Paulo, mas a história retrata um parque da “Cidade da Bahia”, lembrando a tradição de passar o dia com a família.

A segunda seção – A CIDADE ÍNTIMA – versa sobre o compositor no “expresso” das memórias cujos ecos alargam a miragem de uma infância que é sempre atravessada pela fantasia do cantor, do compositor, do viajante.

Nessa seção, são comentadas as emoções que integrariam um feixe de memórias e que, por toda a vida, acompanharam o compositor. Em uma das suas entrevistas, Gil (1996 b) diz que uma canção que o caracteriza bem é “Lamento sertanejo”¹, música de Dominginhos e letra de Gil, regravada por ele diversas vezes ao longo de sua carreira. Gil e suas lembranças e suas intimidades estão em desvendamento nessa seção.

Da seção, constam ainda suas primeiras canções: “A Rua”, “Louvação”, “Procissão”, e outras que falam do interior da Bahia ou que caracterizam tal região, como “Jeca total”, “Cada Macaco no seu Galho”, “Madalena” e outras canções que guardam suas memórias interioranas e, ao mesmo tempo, marcam características da cidade – Ituaçu – urbe em que viveu parte de sua vida. A cidade é íntima, porque todos nós temos uma cidade invisível e particular onde habitam nossas memórias. Todas as canções são analisadas na seção, mas serão retomadas para análise na seção 3.

O Sertão, o cheiro do mato, da caatinga, do roçado, a cultura do gado, a carne do sol secando no quintal da primeira casa, assim como os jogos e as primeiras descobertas estão expostos nessa seção. Abordam-se também comparações entre a cidade de Ituaçu e a “Cidade da Bahia”. A cidade de Ituaçu, desenhada por Gil, conta sobre as emoções da infância, perspectiva aqui descrita valendo-se do suporte de Bachelard (1974), com seu livro *A poética do espaço*, texto que nos ajuda a pensar no sentimento de pertencer ao lugar em que vivemos a infância. Gil, no documentário *Tempo Rei* (1999), diz que levou quarenta e seis anos sonhando com Ituaçu. Bachelard (1974, p.211) ressalta: “Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material”.

As narrações de Gil sobre tal cidade localizada no interior da Caatinga denotam a saudade e a sensação de pertencimento àquele espaço. Nessa seção, tratamos da

¹A fala de Gilberto Gil é resgatada do documentário *Tempo Rei* (1996 b). Esse documentário será invocado toda vez que houver referência à fala de Gil.

sociedade local, do tipo de vida e da questão espacial da comunidade. A cidade imaginada se concretiza em suas imagens.

Desse modo, se o “sertão está em toda parte”, como diz Guimarães Rosa (2001), igualmente podemos aventar que “a Bahia está em toda parte” na produção musical de Gil, e é nessa perspectiva que adotamos como título da terceira seção A CIDADE QUE MORA DENTRO E FORA DE NÓS, pretendendo dar significado ao “olhar” sobre a “Cidade da Bahia”, recorrendo, para tanto, às canções que trazem a cultura da terra: “Bahia de todas as contas”, que, como metáfora, acaba por personificá-lo quando em seus versos afirma que se quebrou a ‘guia’ e “foi Bahia para todos os cantos”, pois o próprio compositor seria essa guia encantada, que leva a Bahia para todos os lugares; “Eu vim da Bahia cantar”, escrita em 1967, trata de uma saudade que ainda está por vir, e “Back in Bahia” expõe reminiscências do exílio em Londres.

O objetivo das seções é tomar, como fio condutor, as canções de Gil, servindo-nos delas para mostrar a Cidade da Bahia, assim como entender o desenvolvimento da cidade a partir dos espaços citados nas composições do autor.

Além de análise, o trabalho apresenta-se também como pesquisa bibliográfica, através de consulta a revistas e livros que contam a biografia do artista e nos fornece o suporte conceitual de teóricos e críticos, além das entrevistas com profissionais especializados na análise da música popular brasileira.

O compositor Gilberto Gil, desde seu primeiro disco, *Louvação*, de 1967, fala da ‘Cidade da Bahia’, expressão com que Jorge Amado e Antônio Risério costumam se referir à Cidade do Salvador. Gil aborda a cultura da cidade, misturando os diversos ritmos existentes no Brasil, somando a eles ritmos os sons que surgem de suas pesquisas no continente africano.

A ideia do conjunto das seções alimenta a pretensão de que elas façam o leitor viajar nas errâncias de Gilberto Gil pela urbe; a experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de captação da cidade afirma Paola Berenstein Jacques, em seu livro *O Elogio aos Errantes* (2012, p.22). Desse modo, o trabalho mostrará os bairros, ruas, ladeiras e becos por onde Gil passou para a história cantada da cidade e a história pessoal.

1. A CIDADE COMO PONTO DE PARTIDA

A cidade configura-se como um palco, ou uma teia de elementos que ora confluem, ora divergem, mas que, sucessivamente, se repete como diz o viajante aventureiro Marco Polo, personagem central de *As cidades invisíveis*, ([1972] 2008). Ítalo Calvino afirma que uma cidade é redundante, repete-se sempre para ficar fixada na mente.

Ainda segundo Calvino, a extensão da cidade, às vezes, parece promover alguma imagem harmônica, através de seu próprio desconcerto. Podemos afirmar que nessa obra, o autor se vale das cidades para fazer uma metáfora da identidade, da cultura. No sentido, ele trataria do espaço e, como o espaço citadino estabelece relações afetivas, afirmaríamos que Calvino usa nomes de mulheres e as características extravagantes atribuídas a elas. O afeto sujeito/cidade aparece em toda a trajetória do viajante. Marco Polo que vai descrever as cidades que seu imperador, Kublai Kan, não conhece, passando a conhecê-las através das imagens afetuosas elaboradas pelo navegador.

As cidades descritas acabam sendo metáforas da experiência humana, pois a relação com a urbe sempre vai estabelecer ligação estreita com as vivências do povo que habita tal espaço, deixando marcas, travando uma relação de troca entre a cidade e as pessoas. Do mesmo modo, na poética de Gilberto Gil há uma projeção sobre o espaço, pois a cidade influencia a sua música ao mesmo tempo em que é influenciada pelos ritmos e cantares do artista. Há uma marca e um traço que são simultâneos, pois, ao escrever sobre espaço, Gilberto Gil vai interferindo e marcando essa categoria existencial.

O afeto em relação a cidade fica muito claro no cancionário de Gilberto Gil; certos lugares são personalizados pela afetividade. As canções nos levam a pensar que nesse relacionamento pessoa e cidade porque marcamos o espaço com a experiência positiva ou negativa que levamos ao longo da vida.

A partir da noção de tempo e espaço, conclui-se que uma cidade é algo que se ordena ao mesmo tempo em que se preserva um acervo material da história. É o que se efetiva através de topônimos e antropônimos e das inúmeras simbologias materiais, tais como frontispícios, estátuas e efígies daquilo e daqueles que deveriam ser lembrados e/ou esquecidos. Igualmente se projeta para um futuro quase previsível, mas desordenado, pois o crescimento é inevitável, embora não haja

preocupação com ele. Dentro desse mosaico urbano, vai aparecer Gilberto Gil, incorporando a figura do errante, aquele que vai ao encontro da alteridade tão presente na cidade. Ele acredita no espaço urbano como um terreno de jogos e de experiências. A proposta do viajante narrador clássico de Benjamin se assemelha à do errante, pois ambos querem viver e contar as próprias narrativas e os encontros e desencontros com a cidade.

O futuro das cidades parece apontar para o avanço de grandes populações em áreas cada vez menores, e esse adensamento demográfico culmina no alargamento das metrópoles, o que acarreta um índice de desenvolvimento humano insatisfatório. As desvantagens desse crescimento sem planejamento são inúmeras, desde a ocupação de áreas preservadas até a desapropriação de grupos que não dispõem de poder aquisitivo para a compra de uma moradia digna.

Desse modo, parece ser impossível pensar o tempo-espaço nas suas interações com as cidades, uma vez que há uma desproporção do tamanho das dinâmicas e demandas tempo-espaciais do habitante urbano ao longo de um dia. Esse descompasso identificado com o pensar o presente ou ser contemporâneo das transformações nos faz refletir sobre o que sugere, a partir de Nietzsche, Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009), texto em que a noção de contemporâneo é tida como algo “intempestivo”, pois somos devorados “pela febre da história”.

Por isso, é necessário, segundo esse filósofo, manter a atualidade e a reflexão em relação ao presente, através de uma espécie de “desconexão e dissociação”, ou seja, pertence mais ao seu tempo aquele que não coincide com ele e que está sempre “inatural”. E é através desses deslocamentos e anacronismos que o indivíduo é capaz de perceber e apreender o seu tempo.

Também não é suficiente, segundo Agamben (2009), viver em outra época, ser hoje um nostálgico que se sente como um indivíduo da Grécia antiga e não pertencente à cidade ou não imerso no tempo em que lhe foi dado viver. Aproveitando essa digressão filosófica, nos aproximamos de uma leitura da cidade, a partir da perspectiva de Gilberto Gil, a qual estabelece em nós uma relação de “não coincidência” e de “discronia” com essa contemporaneidade e nos faz, como sugerido pelo filósofo, buscar não as luzes, mas as “trevas do presente”, e perceber o escuro em meio ao lampadário da história.

1.1 “ENTRA EM BECO, SAI EM BECO: HÁ UM RECURSO”

Analisando o cancionário, as memórias e recordações de Gilberto Gil, somos levados a considerar a maneira como o espaço citadino é entrevisto, fora da urgência com que a história oficial produz seus vultos e fatos. Em canções como “Tradição”, assistimos à força com que a Cidade do Salvador se desarranja da moldura social desejada, pois o autor nos coloca diante de um casal estranho e expõe o caráter mais burlesco dos personagens e dos cidadãos baianos, ao descrever o rapaz “muito diferente”, habilidoso e muito inteligente, que tem um estilo peculiar de “pongar no bonde” e de se vestir – “camisa aberta e calça americana, arranjada a contrabando”. A narração² e a descrição da “garota do Barbalho”, ou “do barulho”, por quem esse “rapaz diferente” é enamorado, obedecem a uma lógica em que a “cidade” e o “bairro” se distinguem significativamente. O compositor está falando do Barbalho, ponto de saída (bairro) do casal e da ‘cidade’, no entorno do considerado centro da cidade da Bahia.

Os bairros da Liberdade e do Barbalho, citados na canção, bem como “a cidade”, recortada metonimicamente a partir da menção à região central, revelam o modo de enxergar a urbe, como se verá abaixo, ao mostrar que o “lotação de Liberdade” passava pelo ponto dos “Quinze Mistérios”, “indo do bairro para cidade”. O tom jocoso da canção encontra uma espécie de eco e de ênfase a partir do verso “pra cidade, quer dizer, pro Largo do Terreiro”³. Essa descrição parece denunciar a forma como a sociedade baiana organizava então noções de cidadania, lazer e cultura, promovendo o usufruto da cidade a partir de fronteiras bastante rígidas, como se vê em “no tempo em que governava Antônio Balbino”, “no tempo que a turma ia procurar pancada / na base da vã valentia / no tempo que preto não entrava no Bahiano / nem pela porta da cozinha”.

²Entende-se narração aqui na perspectiva de um afastamento do sentido limitante e aprisionador do gênero como termo a ser empregado unicamente no que se refere a fenômenos próprios da literatura de ficção ou expressamente relativos a tal conceito. Cf Barthes, Roland em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, p. 19-20.

³Todas as composições reproduzidas neste trabalho estão contidas no livro *Todas as letras: Gilberto Gil* (RENNÓ, 2003).

No verso acima, observamos como o autor põe em relevo o racismo, que agride não só por ser velado, mas por estar presente, normatizado, no dia a dia da urbe mais negra do país, depois das cidades da África. Havia, pois, a tradição de segregar, de uma elite que fingia aceitar a diversidade e, no entanto, rechaçava as pessoas, selecionando-as pela cor, pela religião e pela classe social.

No filme-documentário *Tempo Rei* (1996), conversando com Caetano Veloso, Gil confessa que, até 1971, a ideia de preconceito racial e as lutas e posições sobre a negritude no Brasil não lhe eram próximas, mas que a atitude de defesa de valores afro-brasileiros, colocada nas canções, de Jorge Ben Jor (na época, apenas Jorge Ben), despertara nele a consciência em relação à necessidade de colocar-se nesse mesmo lugar de fala.

Esse “lugar de fala” espacialmente justifica a opção do compositor pela ambientação de “Tradição” no centro da cidade e, especificamente, no Barbalho. Esse bairro, que faz fronteira com o Santo Antônio Além do Carmo, ganhou esse nome em homenagem ao mestre de campo Luiz Barbalho Bezerra. O forte foi construído em 1636, sendo um dos 19 fortes criados com a função de defender a cidade, e fazia par com o forte do Santo Antônio Além do Carmo. O bairro se estabeleceu em seu entorno. O compositor morou no Santo Antônio logo que chegou a Salvador vindo de Ituaçu, como faz menção em entrevista dada a Regina Zappa (2013), no livro produzido por ele em coautoria com ela, *Gilberto bem perto*.

A importância desse bairro na geografia da cidade pode ser dimensionada por sua localização. Para chegar ao Barbalho, existem vários acessos: pela Ladeira da Água Brusca, pela Ladeira do Arco ou pela Ladeira do Funil. O outro bairro citado na canção de Gilberto Gil, a Liberdade, é outra referência espacial importante. Considerado o espaço mais negro da cidade, sua história está ligada às narrativas das lutas pela liberdade da Bahia, pois os combatentes que lutavam pela independência passavam pela estrada das boiadas, que era uma trilha usada pelos vaqueiros e suas boiadas. Após a independência, a trilha, pequena estrada de terra, ganha o nome de Estrada da Liberdade.

O bairro da Liberdade começa a se formar a partir do século XIX, com a chegada dos escravos libertos. É um bairro periférico de Salvador, e, no final de semana, na década de 30, sua população, predominantemente de classe média baixa, ia passear no Terreiro de Jesus, lugar destinado às pessoas menos abastadas, que encontravam ali o seu espaço “permitido” de lazer no centro da cidade. Isso nos leva a perceber um

universo lírico atravessado pela oposição Bairro *versus* Cidade, e a examinar as categorias sociais e culturais na “Cidade da Bahia”, como era comumente chamada Salvador, em meados do século XX.

No entanto, para entender esse contexto, precisamos voltar ao século XIX, especialmente a seus últimos anos, quando a modernização inquietante da vida nas urbes fez com que a tradição literária se adequasse ao estudo de uma nova sensibilidade. A cidade agora era o lugar onde estava sendo gerada uma nova arte, com novos intelectuais e espaços para confluir ideias ou delas divergir. No início, os intelectuais se apavoraram com a pressa, os vícios e a proporção física da cidade; aos poucos, porém, foram circundando-a e se aproximando dessa nova ordem.

Os espaços abertos nas cidades contribuíam para dar-lhes uma nova visibilidade. Segundo Carlos Augusto Magalhães (2012 a), o centro de Salvador, como de resto de toda capital brasileira em meados do século XX, torna-se o local de encontro. A região central, especialmente, das capitais brasileiras “[...] vem a ser o local de confluência de jovens [...] integrantes de camadas médias e médias altas”. A ênfase nessa região ilustra e realça uma prática comum naquele momento – o passeio a pé pelas ruas do centro.

Pode-se dizer que se estabelece um doce e saboroso binômio: passeio a pé e centro da cidade (MAGALHÃES, 2012 b, p.15). No texto sobre a capital baiana dos meados do século passado, Magalhães fala da força e importância, por exemplo, da Rua Chile na “Cidade da Bahia”, a Salvador dos anos 1960. Esse logradouro é cantado por Caetano Veloso em “Clever boy samba”, canção (não gravada) em que se dá ênfase também a uma emblemática loja do Centro da cidade, O Adamastor (MAGALHÃES, 2012 a, p.291-292)⁴.

Outro estabelecimento se destaca nessa mesma rua, a filial baiana da Sloper, loja a que João Bosco se refere na canção “Bijuterias”. A loja é usada pelo compositor mineiro como importante referência urbana, em especial do centro das cidades. Como se vê, a referência de João Bosco retrataria uma relação entre determinados estabelecimentos comerciais com espaços subjetivos do homem urbano. Trata-se de um exemplo marcante da relação criativa que se estabeleceu com os espaços

⁴Esta loja ganhou relevância histórica por ter pertencido à família do cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981), segundo Caetano Veloso em entrevista num programa da Rede Manchete, em sua homenagem por ocasião da comemoração de seus 50 anos de idade.

urbanos, e que se pode observar também no cancionário de Gilberto Gil, especialmente no início de sua carreira.

A presença dos bairros de Salvador em suas canções – Campo Grande, Canela, Garcia e Santo Antônio Além do Carmo –, traduzem o percurso do menino negro que veio do interior do Estado para estudar nos Maristas, um dos colégios mais tradicionais da Capital, frequentado pelas classes mais abastadas. A Capital que Gilberto Gil vai encontrar é, então, bastante provinciana. Ele veio para Salvador em 1951, e pôde, portanto, acompanhar e observar todas as transformações daqueles espaços. Naquele momento, Salvador já apresenta certos índices de modernização, seguindo os modelos arquitetônicos do Rio de Janeiro, que por sua vez se inspira nas cidades europeias, especialmente, Paris.

A urbanização só chegará com maior força à Bahia no final da década de 1960 (RUBIN; COUTINHO; ANCÂNTARA, 1990) e se processará lentamente, durante toda a década de 1970. A cidade moderna era tida, então, como símbolo da própria modernidade. E esta modernidade influenciava fortemente a criação artística, atuando, muitas vezes, no ritmo de suas temáticas e abordagens.

É o caso da São Paulo do Movimento Modernista, que tem seu marco inicial em 1922, mas que se estenderá e se fortalecerá ao longo dos anos de 1930. Sobre essa cidade na década de 1960, Gil vai dizer na entrevista que “São Paulo sim, tinha modernidade” (ZAPPA; GIL, 2013, p.26). A cartografia, na qual se entrelaçam o imaginário, a memória e a história da cidade, arremata um espaço como discurso, uma linguagem, pois nos traz a fala de seus cidadãos, revelando a dupla face desse todo (GOMES, 2008).

Um dos exemplos mais importantes da interação entre o criador e a cidade talvez seja Charles Baudelaire, poeta francês do século XVIII e XIX, que produz a sua lírica urbana centrada em Paris. Urbanizada no Segundo Império, Paris foi considerada desde o início o centro de produção cultural. Contudo, a cidade revelada pelo poeta é outra, caótica, apresentando aspectos dicotômicos. O olhar de Baudelaire empenha-se em desnudar, no espaço urbano ainda emergente, o submundo, a prostituição, as cores fortes, o choque entre as palavras e os símbolos (BENJAMIN, 1994), desconstruindo olhares e sentidos deslumbrados, ufanistas e enaltecidos.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no

numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito. (Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, original de 1863, publicado no jornal *Le Figaro*) (JACQUES, 2012, p. 40)

Para entender a rua precisamos sair do espaço fechado das casas e buscar os espaços abertos, onde, andando, possamos sentir o vento e o sol no rosto. O observador está sozinho no meio da multidão. A figura de Baudelaire foi importante para a temática da errância, na verdade, ele foi um grande *flâneur*, como observa um escritor contemporâneo, Amílcar Bettega Barbosa (2004, p. 88), em um de seus contos: “as caminhadas diárias [...] são muito benéficas. [...] Lima Barreto também dizia que ao caminhar pensava melhor: Baudelaire foi um grande *flâneur*”. Esse poeta francês desvela Paris, mostrando a luxúria, a miséria das ruas, no século XIX. Assim, ele trouxe para a literatura o tom prosaico também necessário para o entendimento da modernidade.

Segundo Paola Berenstein Jacques, em *Elogio aos errantes*, outros escritores também falaram sobre errância, entre eles destacam-se, Honoré de Balzac, em *La fille aux yeux d’or ou La comédie humaine*, 1841; Victor Hugo, com *Notre Dame de Paris*, de 1831 e *Les Misérables*, de 1862; ou ainda Emile Zola, em *Le ventre de Paris*, em *Les Rougon-Macquart*, de 1873. De fato, a importância de Baudelaire entre os errantes urbanos reside na recriação da figura mítica do *flâneur*, personagem alegórico já ventilado acima e brilhantemente analisado e atualizado no século XX, por Walter Benjamin (JACQUES, 2012, p. 41).

O jornalista e escritor João Paulo Emílio Coelho Barreto, conhecido como João do Rio (1881-1921), foi um representante da belle époque carioca. Afrodescendente e homossexual, numa época em que assumir essa condição seria certamente muito mais complicado do que hoje, teve de usar de toda a sua sabedoria para adaptar-se às situações adversas que enfrentou no plano pessoal e profissional.

João do Rio parece ter tomado o Rio de Janeiro como extensão de si próprio, e a demonstração mais cabal do seu amor pela cidade foi transformá-la em personagem principal de seus contos, crônicas e reportagens. A cidade do Rio de Janeiro, de João do Rio, era uma urbe povoada por tipos singulares que, combinados, simbolizavam, na sua visão, a alma e o sentimento cariocas.

O movimento o encantava, a paisagem urbana o deliciava. O cronista vai retirar das ruas todas as novidades que alimentavam seus textos, mostrando o formidável contraste entre o velho Rio e o Rio da modernidade que o prefeito Pereira Passos buscava erigir, com a abertura da antiga Avenida Central, hoje Rio Branco, e outras belas avenidas. Trata-se de um *flâneur* brasileiro que contribuiu para o entendimento do que é flunar.

“Flunar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. Do alto de uma janela, como Paul Adam, admira o calidoscópio da vida no építrope delirante que é a rua; a porta do café, como Poe em *Homem das Multidões*, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes (João do Rio, 1997)

Dessa mesma forma, Gil descreve o cotidiano da cidade por meio de canções como “Domingo no parque”, narrando de fora da cena, ou retrata a vida na “Feira de água de meninos”, ou passeia pelos bairros tradicionais da Bahia para falar de certa menina do barulho ou do Barbalho. O *flâneur* mora em Gil e o leva a caminhar no meio da multidão. Através de suas letras ele traz para si a Bahia, como João do Rio fez com sua prosa sobre o Rio de Janeiro ou Baudelaire com a sua literatura sobre Paris⁵.

1.2 IMAGENS E ESPAÇOS DA BAHIA CANTADA

Até meados do século XX, a “Cidade da Bahia” e o Recôncavo constituem um espaço coeso e interdependente. A partir da década de 60, estruturam-se e qualificam-se estradas e inícios de distritos industriais, avenidas, trevos e túneis. Salvador explode geograficamente para todos os lados, e os bairros ganham características específicas, identidades também. Por exemplo, os bairros da Baixa dos Sapateiros e da Liberdade, em meados do século XX, apresentavam-se como logradouros habitados por uma população de baixo poder aquisitivo e também como espaços dotados de um comércio que atraía pelos preços populares, como observam Antônio Canelas Rubim, Simone Coutinho e Paulo H. Alcântara (1990). Essa situação permanece ainda hoje, século XXI.

⁵ <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/a-alma-encantadora-de-joao-do-rio>, consultado em 19-03-2016

A classe média, na década 60, frequentava as lojas do centro da cidade, em especial, a já citada Sloper e O Adamastor, casa comercial de produtos predominantemente masculinos e que, segundo Caetano Veloso, teria pertencido ao pai do cineasta Glauber Rocha, ambas localizadas na Rua Chile (MAGALHÃES, 2012 a, p. 293). Como se vê, o centro era também local de lazer, especialmente, o relacionado à frequência aos cinemas ali instalados. Como foi mostrado, os encontros e os passeios a pé nas ruas do centro das capitais brasileiras eram hábitos bastante comuns, especialmente entre as populações jovens, que elegiam as praças e ruas centrais como espaços de convivência, onde se desencadeavam paqueras, amizades, enfim, interações.

Os vendedores ambulantes de então atuavam tanto nas ruas quanto nas feiras livres, a exemplo do que ocorria na maior delas, a “Feira de Água de Meninos”, que depois passou a se chamar Feira de São Joaquim, cantada por Gilberto Gil: “Na minha terra, a Bahia, entre o mar e a poesia, tem um porto, Salvador. As ladeiras da cidade descem do morro pro mar e no tempo que passou toda a cidade descia, vinha pra feira comprar”. Nessa canção, lançada em 1967, o compositor comenta a vontade do governo de mudar a feira de lugar e a insatisfação dos feirantes diante dessa possibilidade.

A letra lembra ainda o incêndio que ocorreu ali naquele ano e que destruiu muitas barracas, fato que marcou a história da feira e da cidade. A composição (do disco *Louvação*) alude também ao incêndio do Moinho da Bahia, acontecido anos antes. Podemos destacar nessa canção, cujo arranjo foi feito por Dorival Caymmi, a forma como Gil localiza a feira, perto do cais, porto marítimo que naquele momento era muito importante e próximo ao já citado Moinho. O nome Água de Meninos surge do fato de que os meninos que moravam no Santo Antônio e no Barbalho, como já observado, bairros de referência para esse autor, iam se banhar na Praia de Jequitaia, que ficava localizada atrás da feira.

Situada no *Galpão 7*, na *Avenida da França*, que o governo estadual queria que mudasse de lugar, A Feira sofreu um incêndio supostamente criminoso no dia 4 de setembro de 1964. O governador da época era Lomanto Júnior, que ficou no comando do Estado de 1963 até 1967. Por conta do incêndio, os feirantes ficaram sem as suas mercadorias e barracas, e alguns chegaram a acreditar em um ato criminoso, o que nunca foi, de fato, provado. Para o ator Antônio Pitanga, a Feira era uma metonímia

da cidade, até porque ela era também local de moradia. Enfim, tratava-se de um lugar especial no qual as pessoas viviam e aprendiam a respeitar uns aos outros⁶.

O filme *Água de Meninos* (2012) retrata a vivência dentro da feira livre, segundo o olhar da cineasta baiana Fabíola Aquino, que afirma no *trailer* ser aquela produção um registro político, pois mostra a luta dos feirantes para que não fosse mudado seu domicílio profissional. O filme, ao aprofundar a discussão despertada por duas outras produções cinematográficas anteriores – *Sol sob a lama* e *A grande feira* –, revela outras *nuances* da sociedade da época, em termos de também as classes dominantes se instalarem ali por meio da aquisição de barrancas populares comprada de pessoas da feira. Os vendedores tornam-se empregados dos novos proprietários. O vai-e-vem da feira é cantado por Gilberto Gil que, em tom lírico, se refere à moça vinda de Itaperoá. “Água de Meninos, quero morar, quero rede e tangerina, quero peixe desse mar, quero o vento dessa praia, quero o azul quero ficar com a moça vestida de renda”.

Nesses versos, ele revela não só o aspecto descritivo da feira, como também o outro lado desse mercado a céu aberto, que é o espaço de encontro, de paqueras e local também onde se pode rever amigos. No verso que se segue, Gil faz um desenho da feira e do seu entorno, como se estivesse com uma câmera na mão, filmando tudo de dentro de um veículo em movimento. A menção à tragédia ocorrida em 1964 é narrada também liricamente. “A feira nem bem sabia se ia para o mar ou subia/ e nem o povo queria achar outro lugar/enquanto a feira não via a hora de se mudar, botaram fogo na feira [...]”. O desdobramento de imagens dentro da canção nos remete à estrutura de uma *matrioska*, boneca russa que se multiplica em muitas, umas contidas nas outras. Também a canção assume um caráter de *matrioska*, pois vai revelando seu processo de montagem, aos poucos. “Dentro da feira, o povo, dentro do povo, a moça, dentro da moça, a noiva, vestida de rendas. Ô, abre a roda pra sambar”.

A ocupação social dos espaços urbanos, nos anos 1950 e 1960 é revelada pois ao longo da Avenida Sete, Campo Grande, Canela, Graça e Nazaré, moravam as famílias mais ricas de Salvador, enquanto as que constituíam a classe média residiam, principalmente, em Amaralina, Rio Vermelho, Tororó, Santo Antônio, Saúde, Lapinha, Brotas, Barbalho, Quintas, Soledade, Calçada, Roma e Itapagipe. A população menos abastada concentrava-se na Liberdade, Baixa dos Sapateiros, Federação e na parte baixa do Rio Vermelho (atual Vasco da Gama). Os bairros do Rio Vermelho e da Barra

⁶ *Trailer* oficial do filme *Água de Meninos*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cf7rE6EjIVg> >. Acesso em: 21 ago. 2015.

eram tidos como locais de veraneio. Na configuração arquitetônica prevaleciam construções de estilo clássico e colonial. A vida cultural da cidade ganha força com a Rua Chile e seu entorno, espaços que se apresentavam também como palco de inúmeras e variadas manifestações da vida cultural e social.

Nos anos 1950, a cidade de Salvador vivencia um marco com a instalação da Petrobras, experiência de industrialização de peso. A década de 1960 registra a criação do Centro Industrial de Aratu (CIA), pois é nesse período que começa efetivamente a industrialização do Nordeste. É nos idos de 1960 que se intensifica a modernização urbana, no tocante à verticalização das construções. É nesse período que ocorrem as densas transformações na Vitória, Graça e Barra, bairros que adotam o paradigma moderno de urbanização, em termos de início da derrubada de casas para a construção de edifícios de apartamentos em que se instalam as classes dominantes. Risério (2004), em *Uma história da Cidade da Bahia*, faz referência a prédios importantes e a outros melhoramentos urbanos que se instalam na referida década: a Estação Rodoviária em 1962, a Faculdade de Arquitetura em 1963, a Faculdade de Direito da UFBA também em 1963, e a Biblioteca Central nos Barris em 1969. Em 1969, inaugura-se o Sistema *Ferry Boat*, ligando Salvador à Ilha de Itaparica (RUBIN, COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990).

A facilidade de acesso às praias dessa Ilha, a partir da criação do sistema de ligação por mar, transforma Itaparica e suas belas praias no local mais procurado para veraneios na Bahia, fato que não escapa ao olhar atento do compositor sobre a cidade. Assim, Gil cita as ilhas do arquipélago da Baía de Todos-os-Santos, em uma canção escrita em 1971, composta para Elis Regina interpretar. Na letra de “Ladeira da Preguiça”, o autor destaca que seria importante falar de como é o mundo que ele está conhecendo e, também, saber notícias das pessoas de sua casa. Ele estabelece uma relação entre mundo e Bahia, como se observa: “Formentera é uma ilha onde se chega de barco mãe, que nem lá na Ilha do Medo. Que nem lá / Na Ilha do Frade / Que nem lá / Na Ilha de Maré / Que nem lá Salina das Margaridas.

A Ladeira da Preguiça faz parte do bairro do Dois de Julho, região central da cidade. O seu nome se deve ao fato de o local funcionar como passagem do porto, na Praça Cairu, para os bairros da Cidade Alta. Os negros escravos que subiam a ladeira, empurrando os carros de bois, diziam sentir preguiça, por ela ser muito íngreme. Os feitores a chamavam então de “Ladeira do tira preguiça”. Ao final e ao cabo, ficou sendo denominada de Ladeira da Preguiça. Do alto da Ladeira da Preguiça pode-se

contemplar panoramicamente a Ilha de Itaparica cujas partes são referidas na canção. A letra da música reforça a imagem cunhada por Caymmi na década de 1950, em termos da calma na fala, da malemolência e da preguiça baianas. Na visão de Marques (2004), essa Ladeira é transformada em uma espécie de símbolo metafórico do preconceito racial, pois reforça o discurso da época do Brasil Colônia, quando os escravos tinham de subir a ladeira com mercadorias nas costas e os brancos gritavam das sacadas das casas: “Sobe, preguiça!”

Um discurso que ecoa até os nossos dias e que é reforçado por outros artistas que, se apropriando das ideias de Caymmi e de outros autores, continuam a forjar esse estereótipo do baiano preguiçoso para o trabalho braçal, visto como inferior ao trabalho intelectual e mesmo ao ócio das classes abastadas. Ressalte-se ainda que este estereótipo do baiano preguiçoso expõe o poder de quem o criou, os senhores e, em sequência, os patrões. Isso porque sabemos que o discurso é, irrefutavelmente, um elemento que expressa também lutas ideológicas, como pontua Michel Foucault:

O discurso nada mais é do que o reflexo de uma verdade que está sempre a nascer diante dos seus olhos; e por fim, quando tudo pode tomar a forma do discurso, quando tudo se pode dizer e o discurso se pode dizer a propósito de tudo, é porque todas as coisas que manifestaram e ofereceram o seu sentido podem reentrar na interioridade silenciosa da consciência de si. Por conseguinte, quer seja numa filosofia do sujeito fundador, numa filosofia da experiência originária ou numa filosofia da mediação universal, o discurso não passa de um jogo, jogo de escrita no primeiro caso, de leitura no segundo, de intercâmbio no terceiro caso – e este intercâmbio, esta leitura e esta escrita põem em ação os signos. Na sua realidade, ao ser colocado na ordem do significante, o discurso anula-se (FOUCAULT, 1999, p. 49).

Na terceira estrofe de “Ladeira da Preguiça”, Gilberto Gil nos dá as notícias do mundo através de “besteiras”. A partir da Formentera (uma das ilhas que fazem parte do Mar Mediterrâneo, e que pertence à Espanha), é citada, como já foi apontada, uma sucessão de ilhas da Baía de Todos-os-Santos às quais se pode chegar de barco: as Ilhas do Medo, do Frade e da Maré. Salina das Margaridas é uma ilha que já está fora do limite da Ilha de Itaparica e é ligada ao continente por uma ponte.

A topografia da cidade da Bahia possibilita outras representações. Desse modo, a Ladeira da Preguiça também redimensiona o estereótipo de preguiçoso vinculado à cultura e, como toda representação, é uma presença imaginária das memórias da cidade, da ladeira e da desvalorização do povo escravizado, recordações dos maus-tratos sofridos durante 300 anos de escravidão. Para Gilberto Gil, a Ladeira da

Preguiça é um lugar que marca a desigualdade social, mas, por outro lado, ele também explica em entrevista (Zappa, 2013, p.00):

“A preguiça é uma especiaria que a Bahia oferece ao Brasil. A preguiça produz de forma inusitada, ela produz benefícios inimagináveis. Ela vence os obstáculos pela capacidade de contorná-los e não de atravessá-los diretamente... é a água, é o feminino, é o obscuro. Eu sou adepto dessa visão, porque isso é a salvação do mundo” (GIL, 2006)

O álbum *Cidade do Salvador*, lançado em 1973, trazia “Ladeira da Preguiça”, canção que, como já citado, foi encomendada por Elis Regina, por telefone, ao amigo. De certa forma, essa composição conta um pouco da história dos dois. O artista compõe essa letra na volta de Londres, após o exílio. O disco revela um Gilberto GIL saudoso e mais atento à condição do negro, pois, segundo ele, até 1971, não havia atentado para a própria negritude, tendo sido despertado para tal, como também já foi pontuado, após ouvir Jorge Bem Jor. A partir de 1971, o compositor se volta, então, e de forma contundente, para as pesquisas de ritmos africanos e se volta também para o combate ao preconceito de classe e de raça, o que vai refletir em sua carreira de forma muito positiva, especialmente em *Cidade do Salvador*, álbum cuja canção título revela traços da poesia do Movimento Tropicalista.

No ano de 1967, com a canção “Domingo no Parque”, Gilberto Gil participa do Festival da Canção, tendo sido classificado em segundo lugar. A canção tinha o arranjo de Rogério Duprat e associava o conhecimento de música erudita aos sons que vêm do Sertão. Havia também uma mistura de sons da rua, como buzinas e gritos.

A composição revela uma cidade entre dois bairros de Salvador – a Ribeira e a Boca do Rio. As buzinas e os gritos que aparecem ao fundo da música revelam traços de uma cidade em modernização. A letra descreve um acontecimento trágico no parque, um crime passional, em um jogo de cena em que são narradas emoções mescladas a imagens, como em um filme, e o sentimento de quem a ouve é de estar realmente diante da narrativa de uma crônica policial.

As músicas tropicalistas apresentavam uma estrutura que se configurava por meio de retratações de movimentos e emoções presentes em letras consideradas cinematográficas. Como já pontuado, a canção de Gilberto Gil foi escrita em São Paulo, no entanto o triângulo amoroso João, José e Juliana vive uma encenação no palco da Bahia. O cantor menciona essa necessidade de sempre visitar a cidade no livro *Gilberto bem perto* (ZAPPA; GIL, 2013). Gil conta em entrevista a Regina Zappa,

que “Domingo no Parque” foi feita “de encomenda” para participar do festival. Em apenas uma noite em sua casa, ele pensou toda a estrutura musical e a história. A cidade e o parque citados na música reforçam a ideia do lazer nas praças e parques da Bahia dos anos 60.

O rei da brincadeira – ê, José
 O rei da confusão – ê, João
 Um trabalhava na feira – ê, José
 Outro na construção – ê, João
 A semana passada, no fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar
 Capoeira
 Não foi pra lá pra Ribeira
 Foi namorar
 O José como sempre no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio
 Foi no parque que ele avistou
 Juliana
 Foi que ele viu
 Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração
 O sorvete e a rosa – ô, José
 A rosa e o sorvete – ô, José
 Oi, dançando no peito – ô, José
 Do José brincalhão – ô, José
 O sorvete e a rosa – ô, José
 A rosa e o sorvete – ô, José
 Oi, girando na mente – ô, José
 Do José brincalhão – ô, José
 Juliana girando – oi, girando
 Oi, na roda gigante – oi, girando
 Oi, na roda gigante – oi, girando
 O amigo João – João
 O sorvete é morango – é vermelho
 Oi, girando, e a rosa – é vermelha
 Oi, girando, girando – é vermelha
 Oi, girando, girando – olha a faca
 Olha o sangue na mão – ê, José
 Juliana no chão – ê, José
 Outro corpo caído – ê, José
 Seu amigo, João – ê, José
 Amanhã não tem feira – ê, José
 Não tem mais construção – ê, João
 Não tem mais brincadeira – ê, José
 Não tem mais confusão – ê, João.
 (Domingo no Parque, Gil, 1967).

A Ribeira, primeira localidade que aparece na canção, é um dos bairros mais antigos de Salvador. O nome vem provavelmente da Ribeira das Naus, no Rio Tejo, em Lisboa. Era o lugar onde se faziam reparos em navios, pois lá havia uma espécie de estaleiro. Nas décadas de 40 a 60, havia um abrigo de bondes em frente à Rua Lélis Piedade. Tal abrigo vinha a ser o terminal daquele transporte. O bairro tem como característica a pesca e a praia e é frequentado por banhistas de toda a cidade. Antigamente, o bairro era famoso por uma feira que se localizava no seu largo, próximo ao terminal dos bondes.

O outro local citado por Gilberto Gil é a Boca do Rio, bairro que tem sua origem em 1890, momento em que foi construída a casa de pedras, lugar para onde eram mandados os escravos, que ali estavam para a compra e venda, expostos aos possíveis compradores por 3 a 4 dias ou até serem vendidos. Hoje é o atual Vale das Pedrinhas. O bairro, que recebeu este nome pela proximidade do Rio das Pedras, é considerado um dos mais violentos da cidade.

O disco Cidade de Salvador, de 1972, marca um momento de grandes transformações naquele espaço citadino, que inclui a industrialização, a urbanização e a pavimentação das ruas. Em 1975, é instalado o primeiro *shopping center*, o Iguatemi, que agregaria mudanças de comportamento, fazendo com que os jovens que frequentavam, até então, a rua Chile, ao ar livre, migrassem para o novo e refrigerado espaço.

A canção que dá título ao disco chama a atenção por denotar a consciência da necessidade de mudanças significativas. A composição é um poema concreto, em termos da forma, e revelador em seu conteúdo – a Cidade do Salvador, a dor da ditadura. No retorno de Londres, Gil trazia, na bagagem, roupagens, ritmos e batuques novos. Ademais, deixou aqui, em 1968, a semente da Tropicália, plantada por ele e por Caetano Veloso em 1967, movimento que tinha como técnica a experimentação de sons e a estética da mistura.

As estrofes dessa canção são todas cantadas com veemência, a primeira como se a dor fosse concreta, um clamor forte em favor da cidade. O disco elabora um discurso de dor e fé, um canto que desperta para uma cidade que sangra e que tem na fé a perspectiva de mudança. Renato Cordeiro Gomes, em seu livro *Todas as cidades, a cidade* (2008, p.31), afirma que o texto “[...] é sempre o relato de várias formas de ver a cidade, não como mera descrição física, mas como cidade simbólica que cruza lugar, memória e metáfora”. Ademais, na canção mencionada, a

interpretação incorpora o tom de súplica pela cidade que sofre, como espelhado em sua letra:

Dor e dor e dor
Tanta dor
A dor
A dor
A dor
Adormeço
A dor mereço
Agora
A dor
A dor
A dormência
Do sono lunar

Sonho
Sonho
A terra
No sonho
A terra inteira
No sonho
Aterrador

Mar
O mar
O mar
O maremoto
remoto
remoto
motivo
Teria Deus
Pra nos salvar

Fé
A fé
A fé
Só a fé
A fé
A felicidade
Cidade do Salvador
dor
dor

(GIL, A Cidade do Salvador, 1972).

Nessa letra, Gilberto Gil se vale, de certo modo, da chamada palavra-valise, recurso linguístico que possibilita a fusão de pedaços de duas ou mais palavras, dando origem a uma terceira, em um encadeamento lógico, como se uma palavra “brotasse” de dentro da outra ou nesta se amalgamasse, criando novo sentido, expandido ou contraído, não necessariamente originando um neologismo.

Gilles Deleuze (2009) define palavras-valise como aquelas que contraem várias palavras e ao mesmo tempo envolvem vários sentidos. Para que não

sejam confundidas com meras contrações o autor reforça o aspecto dos diferentes campos semânticos: "É a função ramificante ou a síntese disjuntiva que dá a definição real da palavra-valise" (Deleuze, 2009: 50). A síntese disjuntiva é a própria união dos campos semânticos distintos e por função ramificante entendemos a função do que o autor chama de "palavra esotérica", em sua capacidade de ramificar sentidos, abrir trajetos. A palavra-valise guarda sentidos em sua maleta, com ela é possível ir de uma palavra a outra por caminhos múltiplos, podemos pensar que ela nos lança em um mar de infinitos percursos, travessias diversas e incessantes. (PINTO; RIVERA, [2016]).⁷

No caso de "A Cidade do Salvador", o compositor utiliza tal recurso de modo a explorar algumas palavras, relacionando-as internamente até que aflorem novos sentidos, em uma narrativa circular, que oculta e desvela. Parte, o poeta, da palavra dor para explorar os seus limites materiais e imateriais. A dor é tanta que se adormece, que se fica dormente, que se questiona o merecimento, que se sonha com a salvação possível, no caso o retorno à terra natal, ainda que este não seja um retorno plenamente pacífico, mas possivelmente aterrador.

É esta terra que se avista em meio ao maremoto, e o autor questiona-se então "qual remoto motivo teria Deus para nos salvar". E ele mesmo concluirá, na última estrofe: "a fé, só a fé", que fé se traduzirá em felicidade e, por fim, na Cidade do Salvador, única possível salvação daquela dor expressada tão pesarosamente pelo compositor na primeira estrofe (em que a palavra é exaustivamente repetida, como se unicamente dessa forma pudesse ser expulsa ou finalmente ganhar novo sentido). No entanto, a dor não cessa apenas com esse retorno, pois ecoa para além. O belíssimo engenho dessa letra, que se aproxima da poesia concreta dos irmãos Campos, revela o domínio do autor sobre os recursos estilísticos e, mais que isso, expressa e ostenta a profundidade da sua relação com a cidade em que nasceu.

1.3 A CULTURA E A CIDADE (VANGUARDA)

A cultura não é uma estrutura definida e cristalizada, mas um processo, um fluxo contraditório. A cultura é sinônimo de transformação, de invenção, de fazer, e refazer, de ação e reação, uma tela continua de significados e significantes envolve a todos, e que será sempre maior do que nós, por sua extensão e sua capacidade de nos abrigar, surpreender, iluminar e – por que não – identificar. (GIL, 2006).

⁷PINTO, Tainá; RIVERA, Tania. Colidouescapo: poesia, sonho, condensação e linguagem em Freud. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382012000100012 >. Acesso em: 20 fev.2016.

Antônio Risério (2000), em seu livro, *Avant-garde na Bahia*, lançado pelo Instituto Lina Bo Bardi no ano de 1995, nos conta que Edgard Santos comandou, com um misto de astúcia e audácia, a Universidade Federal da Bahia entre 1946, data da fundação da instituição, e 1962. O projeto de Edgard Santos era unir a “Cidade (cultura) da Bahia” à Universidade, desse modo não existiria divisão entre o discurso acadêmico e a cultura na Bahia, ou seja, esses discursos se entrecruzariam.

Para tanto, o reitor reuniu pessoas que julgava terem em mente a construção de uma educação pautada nessa dialética. Assim sendo, em 1940, Agostinho da Silva vem para o Brasil, em consequência do totalitarismo europeu, e, naquele ano, com o incentivo de Edgar Santos, ele cria o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), instituição brasileira de estudos sobre a realidade africana, com o objetivo de trazer e promover estudos sobre a África e sua diáspora.

O Continente africano começa a ser estudado no CEAO e os alunos de História, Letras e Sociologia passam a encampar pesquisas nessa área. Na Bahia, houve um entrelaçamento da cultura criada pela boemia com a cultura universitária. Entre as décadas de 50 e 60, a cidade, até então ancorada em práticas culturais tradicionais, começa a receber influências internacionais, como menciona Antônio Risério (2004) em *Uma história da Cidade da Bahia*.

Edgard Santos, primeiro reitor da Universidade Federal da Bahia, cria a Escola de Teatro e, mais tarde, a Escola de Música e a Escola de Dança, a primeira do Brasil, fechando assim com louvor a década de 50. Para a direção da Escola de Teatro da Bahia, é chamado Martin Gonçalves.

A década de 50 marca uma nova paisagem urbana. A Cidade da Bahia modifica-se de forma acelerada. Já em 1949, haviam sido construídos o Estádio da Fonte Nova e o Fórum Rui Barbosa. Em 1950, o governador Otávio Mangabeira reforma a Avenida Oceânica, ligando o Farol da Barra ao Largo de Amaralina. Pela primeira vez, a orla de Salvador é aberta para uma expansão urbana.

Desse modo, bairros como Rio Vermelho, Ondina, e Barra começam a se desenvolver, conforme observações de Antônio Albino Rubin, Simone Coutinho e Paulo Henrique Alcântara, em um artigo intitulado “Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura” (1990). Para os autores, a década de 50 parece trazer, desde o seu início, forte animação cultural. Como já foi expresso, no

ano de 1946, foi criada a Universidade Federal da Bahia, agregando as escolas tradicionais existentes.

Em 1960, foram chamados para a Bahia grandes artistas europeus que se identificavam com o pensamento e o projeto do reitor Edgard Santos. Lina Bo Bardi, Agostinho da Silva e Hans Joachim Koellreutter são exemplos do empenho de Edgard Santos para que a arte e a cultura caminhassem juntas. Lina veio graças a um convite de Diógenes Rebouças, para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes, foi para São Paulo e depois retornou por ter sido convidada pelo governador Juracy Magalhães para a fundação do Museu de Arte Moderna; assim o crítico Antônio Risério explica a presença de Lina por aqui. Outros artistas como Caribé e Pierre Verger vieram para conhecer a terra cantada por Jorge Amado e aqui se apaixonaram e ficaram engrandecendo, com suas obras, a arte na Bahia.

A cultura na Bahia passou por um processo de desvendamento, pois, por de ter sido colonizada pela Europa, via portugueses, levou certo tempo para reconhecer o legado africano e indígena. Aos poucos, traços tradicionais desses povos fundadores foram ganhando visibilidade. De acordo com García Canclini (1998), a modernização diminui o papel entre o culto e o popular tradicional, mas não os suprime. Ainda de acordo com o teórico, a forma de se pensar o tradicional é outra, nos dias de hoje, mas o culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos.

O que se chama de vanguarda é um grupo de artistas empenhados na renovação sistemática dos procedimentos estéticos. Sempre houve poetas de vanguarda, pois sempre houve artistas interessados em conduzir seus trabalhos no sentido da renovação. Caetano Veloso (2004, p. 326) ressalta que “um dos mistérios do nosso tempo é o que chamamos de arte moderna”. Uma das maiores fascinações é a ideia de vanguarda, afirma Risério (2000), concordando com Caetano. Conclui-se que as vanguardas são pontos incandescentes da modernidade estético-intelectual.

A “Cidade da Bahia”, durante esse período de artes e ciências convergentes na Universidade Federal, também teve o seu espaço físico em expansão. A Rua Chile, como já foi apontado anteriormente, servia como palco de inúmeras manifestações da vida urbana, em termos de encontros no ponto da Loja Sloper, bate-papo no Café das Meninas ou visitas à escada rolante da Loja Duas Américas, inaugurada em 1958 e única da cidade. Subir e descer a escada era também uma forma de lazer.

As pastelarias finas Peres, Alameda e Triunfo – esta, destruída por um incêndio em 1963 – e as casas de chá A Baiana e Duas Américas, localizadas no centro, eram bastante frequentadas. A Sorveteria Cubana, por sua localização privilegiada, ponto de passagem obrigatório para as pessoas que acessavam o Elevador Lacerda, recebeu muitos nomes da intelectualidade baiana, constituindo-se um *point* da época, segundo Rubim, Coutinho e Alcântara (1990).

Ainda citando Rubim, Coutinho e Alcântara (1990), quando as lojas fechavam, as pessoas desciam para a Praça Castro Alves. Vida noturna e vida intelectual pareciam caminhar juntas. Depois, surgiu a Boate Anjo Azul, estabelecimento que servia ao mesmo tempo de espaço para dança e local de exposições e venda de livros. Recebeu, na época, convidados famosos, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Mas, a partir de 1975, com a inauguração do Shopping Iguatemi, os jovens passam a marcar encontros e paqueras em lugares fechados, e a praça de alimentação e os cinemas vão substituir as antigas praças da região central. Diminui a presença desses jovens na “Cidade”, expressão com que se nomeava a área, de acordo com Carlos Augusto Magalhães (2012 a).

A “Cidade da Bahia” crescia e já apresentava certo índice de industrialização, e, assim, no ano de 1960, no governo de Luiz Viana Filho, foi criado o Centro Industrial de Aratu, e, depois, Antônio Carlos Magalhães cria a COPENE. O Polo Petroquímico da Bahia foi criado em 1978, também no governo de Antônio Carlos Magalhães. A partir de 1970, a cidade se agiganta com o crescimento demográfico. A efervescência cultural perde o espaço para a urbanização, como dizem Antônio Rubim, Simone Coutinho e Paulo H. Alcântara (1990).

O centro, que de certa forma era uma extensão do projeto de ampliação da cultura, perde o destaque que teve na época do reitorado de Edgard Santos, e até a sua vida noturna se modifica, tornando-se imprescindível agora a presença de automóveis e transportes coletivos para ligar os bairros. A cidade, situada entre as ladeiras e o mar, cria contornos novos, e a província assume ares de ‘cidade grande’.

Desse modo, conclui-se que a Cidade da Bahia, nas décadas de 50 e 60, teve uma urbanização e a produção de certa veia cultural, incentivada pelo reitorado de Edgard Santos. Vimos que houve uma política de crescimento e de modernização, que, aos poucos, foi mudando a face da província colonial, tornando-a uma cidade moderna, e as canções de Gilberto Gil, em sua primeira fase de trabalho, ou seja, nas décadas de 60 e 70, analisadas aqui, fizeram um mosaico dos bairros daquele espaço

urbano. Na próxima seção, a cidade íntima vai revelar um Gil que nos apresenta, através de entrevistas e biografias, suas lembranças de infância. Vamos entrar nas recordações desse soteropolitano nostálgico.

2. A CIDADE ÍNTIMA

O meu interior era o interior da caatinga, da cultura do couro, do gado, do boiadeiro. (GIL, 2013, p.51)⁸.

Nesta seção, a biografia do compositor aparece com a finalidade de demonstrar como sua subjetividade e sua memória contribuíram como força criadora para outros saltos. Assim, ao tratar da história do compositor, desenhamos a sua cidade íntima. A criação dessa cidade como categoria está associada à forma como ele enxerga, metaforicamente, aquele lugar. A memória afetiva da infância é acionada e transborda em suas canções iniciais, desse modo a invisibilidade da cidade íntima torna-se concreta e abarca a emoção, o afeto, a nostalgia e a saudade.

Dessa forma, reconhecemos que Bahia/Ituaçu formam a orientação espacial do compositor/cantor. Fazem parte da memória, a seleção, o “esquecimento” o “dito”, o “não dito”, as falas e o silêncio. Nem tudo que é lembrado pode ser falado, portanto a fala é política, e agregam-se a ela muitos valores, principalmente pelo fato de ela ser coletiva. Os interesses políticos vão atuar como elementos determinantes na manipulação da memória.

A cidade da infância guarda todo referencial do abacateiro, da refazenda e de outras canções, que acabam se referindo aqui a Ituaçu, todos os lugares, toda pequena margem de rio, me remetia pra cá, seja no Japão, nos Estados Unidos, todos os lugares, as pequenas cidades, é a cidade mítica, é a base de tudo (GIL, 1996).

A fala de Gilberto Gil resgatada no início do documentário *Tempo Rei* (1996 b), dos cineastas Lula Buarque de Holanda, Breno Silveira e Andrucha Waddington, filme elaborado como homenagem aos trinta anos de carreira do cantor, demonstra como foi importante esse reencontro com a primeira casa, primeira rua, primeira cidade. Do

⁸As falas de Gil constantes do livro editado em conjunto com Zappa serão, a partir de agora, assim indicadas, individualmente, considerando que o ano da edição (2013) não se confunde com outra indicação.

mesmo modo, Gil imiscui-se na tradição do contar narrativo, neste documentário, atraindo para si, ou melhor, incorporando as características do narrador. De acordo com Benjamin, “[...] o narrador sabe dar conselhos, figura entre os mestres e sábios [...] pode recorrer a um acervo de quase uma vida [...] seu dom é poder contar a sua vida, sua dignidade, é contá-la inteira” (BENJAMIN, 1987, p.3). A memória é um fenômeno construído. Ela grava, recalca, exclui e relembra.

O cantor nasceu em Salvador, no bairro do Tororó e foi para Ituaçu com dias de vida, nos braços da mãe Claudina e do pai, José, uma vez que em uma cidade do interior, as *chances* de emprego eram maiores. É grande sua emoção ao rever a Ituaçu saudosa, que, em 1996, ainda tinha pelas ruas um carro de boi, rever o rio que ficava perto de sua rua, rever o povo caminhando em procissão.

Era como se a infância estivesse ali diante de seus olhos. A capacidade de narrar inicia-se naquele espaço citadino, pois as aventuras entre os quintais e o rio estão presentes nas canções, como também em crônicas, contos. Essa afirmação nos remete a Benjamin (1987) quando ele diz que um narrador traz consigo as experiências vivenciadas. Desse modo, o clássico narrador de Benjamin, o marinheiro viajante, configura-se em Gil que, tendo viajado pelo mundo, volta para contar as histórias vivenciadas. Também poderíamos associar a figura de Gilberto Gil a do errante que experimenta a cidade como aceitação da alteridade urbana, apesar de sabermos que tais práticas na cidade contemporânea ficam cada vez mais raras (JACQUES, 2012, p. 11).

No livro *Gilberto bem perto*, assinado por ele e Regina Zappa (2013), o autor nos fala dos cheiros das panelas de barro, das frutas do quintal, do barro da rua, das brincadeiras da idade e das condições locais: “Não havia luz elétrica na cidade, que era iluminada por candeeiros regados a óleo de baleia” (GIL, 2013, p.31).

O menino Beto, como era chamado pelos familiares, como já foi dito, nasceu em Salvador, em 26 de junho de 1942, e foi morar em Ituaçu com o pai médico e a mãe professora. A cidade tinha dois bairros: no bairro de cima, moravam as pessoas mais humildes, e o de baixo se caracterizava por ser o espaço em que residiam as pessoas mais abastadas – médicos, juizes, farmacêuticos, entre outros profissionais liberais. A família Moreira morava no bairro de baixo.

Zappa e Gil (2013) contam que todos os anos a família viajava para Salvador, apesar da distância da Capital, já que Ituaçu se localiza na Chapada Diamantina. O povoado era pequeno, cerca de 800 habitantes, que viviam sem problemas de miséria

extrema. Nem todos eram ricos, contudo não havia mendigos na cidade. O povoado nasceu com o nome de Brejo Grande e foi habitado por índios maracás e tapajós.

A família de Gil era composta por José (Zeca), Claudina, Gilberto, Gildina e a avó Lídia, que na verdade era tia de José e o tinha criado após o falecimento de seus pais. A avó era o coração da casa, além de dedicada professora.

[...] minha avó ficava com a gente e assumia as coisas do dia a dia. Aprendi a ler, escrever, contar e tive acesso às primeiras histórias, Monteiro Lobato, os primeiros livros. Minha mãe era a disciplinadora, no sentido de exigir atenção aos valores morais, aos horários, a avó era mais liberal, era o afeto, a coisa lúdica (GIL, 2013, p.17).

O compositor foi alfabetizado em meio às panelas na cozinha de sua casa, pois, quando seus pais iam trabalhar, ele e a irmã ficavam sob os cuidados de dona Lidia, que, além de contar histórias, ensinava todo o programa do primário, porém a necessidade de uma escolaridade formal se tornou urgente. Seu José, então, foi à Capital escolher colégios para os filhos. No Colégio Maristas, na Rua Araújo Pinho, Bairro do Canela, instituição que formava os filhos das famílias nobres da Bahia, ficaria Beto, pois era um Colégio para meninos, e Gildina ficou no Colégio das Sacramentinas, instituição que naquele momento só aceitava meninas.

Os colégios tradicionais da cidade – instituições confessionais católicas – tinham essa característica de aceitarem apenas meninos ou apenas meninas. Esses estabelecimentos eram conhecidos como ‘colégio de padre’ e ‘colégio de freira’. Ambos acolhiam estudantes externos e internos, vivendo esses últimos no colégio, provenientes que eram, na maioria das vezes, de outras cidades, principalmente do interior do Estado.

Até os nove anos, as ocupações de menino eram jogar bola e gude, visitar os pacientes com seu pai e ir ver o rio e a mata com seus amigos do bairro. O envolvimento com a música veio desde cedo, pois, quando lhe perguntavam sobre o que seria quando crescesse, ele respondia: – Eu vou ser ‘musgueiro’ (apud FONTELES, 1999, p.131).

Assim, a pequena cidade de Ituaçu viajou com Gil para todo o mundo e esteve presente ou se fez presentificada por ele em canções que comentavam modos de vida, costumes locais e/ou observações sobre sabores e cheiros. Como diz Gil na

canção “A Rua”: “Toda rua tem seu curso. Tem seu leito de água clara. Por onde passa a memória [...]”⁹.

O Gil que saiu daquela cidade do interior, onde a cultura era relacionada com a criação do gado e com seus derivados –, principalmente, manufaturas com o couro. Havia a cultura identificada com a falta de água, com a seca do Sertão nordestino. Gilberto Gil só retornou a Ituaçu quarenta e seis anos depois, para gravar o documentário *Tempo Rei*. A emoção do baiano se revelava a cada encontro, a sua primeira casa, a segunda, as ruas que, segundo ele, não se modificaram, o reencontro com sua família, tudo estava contido nessas lembranças e em sua história, de modo definitivo. Gil diz que não passou um ano em que, pelo menos três a quatro vezes, sonhasse com Ituaçu, com as águas do rio do final da rua, com as cores e cheiros das frutas dos quintais das casas e outras lembranças sinestésicas do seu lugar.

De acordo com Bachelard (1974, p. 211), em *A poética do espaço*, “[...] quando se sonha com a casa natal com profundidade, participa-se desse calor inteiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material”. No documentário *Tempo Rei*, Gil afirma ter sonhado todos os dias de sua vida com a sua Ituaçu e, ainda, que esses sonhos o acolhem e, de certa forma, ajudam a entender toda a sua história.

A casa da infância nos faz poetas diante de nossas memórias, por evocar valores de sonhos que estiveram presentes naquele espaço. Bachelard (1974, p.213) ressalta o quanto somos poetas: “[...] não somos verdadeiros historiadores diante de nossas lembranças, pois a casa, a infância, nos fazem elaborar um universo que é metafísico e traduz a poesia perdida”.

A emoção de Gil, ao entrar em sua primeira casa, nos remete mais uma vez a Bachelard (1974, p.213) que afirma ser a casa um espaço que nos fornece imagens dispersas e um corpo de imagens, pois “[...] todas as casas em que moramos e aquelas em que desejamos morar possuem uma essência íntima e concreta, que acaba por justificar a singularidade que atribuímos a todas as nossas imagens”. Para Bachelard, a primeira casa é o nosso primeiro universo, assim como a nossa família é a nossa sociedade inicial, o nosso mundo particular.

Desse mesmo modo, a cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, exerce uma fabulação que levamos pela vida afora e nos torna narradores

⁹As letras que aparecem neste trabalho estão no livro *Todas as letras: Gilberto Gil* (RENNÓ, 2003). [Nota já incluída no Capítulo 1 e aqui repetida].

dela, pois nos compete o papel de guardar a rua, e a rua cumpre o papel de guardar a casa. É por isso que existe, segundo Renato Cordeiro Gomes (2008), uma relação homóloga entre a cidade e a memória, pela redundância, marca perene da experiência. A primeira casa de Ituaçu era alugada, tinha um andar, era modestamente decorada com cristaleiras e móveis simples, ostentava uma Nossa Senhora esculpida, o que revela a devoção da mãe de Gilberto Gil. Na segunda casa, comprada por Zeca, maior e mais arrumada, já apareciam mais santos, como Santo Antônio, santo de devoção, São José, imagens de Cristo e de Nossa Senhora, tudo corroborando para uma identificação com o que afirma Bachelard:

Para um estudo do fenômeno lógico dos valores da intimidade, espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental (BACHELARD, 1974, p.16).

A casa trará uma série de imagens dispersas e um corpo de imagens, vindo ambas a ser o arcabouço com que se mostraria que a imaginação aumenta os valores da realidade. As imagens de Seu Zeca que vão ficar para Gilberto Gil passeiam pela importância que ele dava ao trabalho. Não havia hospital na pequena cidade e o número de médicos era reduzidíssimo. O pai de Gil tinha de cuidar de todas as doenças que apareciam. Essa contingência faz com que se crie na segunda casa um espaço para atender os pacientes que para acorriam.

Ademais, as lembranças que Gil traz de seu pai também passam por uma ternura muito grande, pois se tratava de um pai presente, carinhoso e que costumava levar o filho para onde quer que fosse: – “Vamos lá na Mangabeira que vou atender um cliente”. E lá ia o Beto para as consultas, mas também para as festas e para os passeios, sítios e fazendas. Naquela época, a cidade era grande, porque o menino era pequeno, hoje, entretanto, a cidade é muito pequena porque o menino tornou-se grande.

A Ituaçu que o compositor deixou para trás era uma cidade calma, que só vivia agitação aos sábados, com a feira livre, organizada pelos produtores rurais. Como já foi dito, a região foi primitivamente habitada por índios maracás e tapajós. A primeira entrada no território deu-se em 1720, por meio da expedição comandada por André da Rocha Pinto. Após dominarem os indígenas residentes, os invasores se estabeleceram na região, denominando-a Brejo Grande. Com a morte do bandeirante

André Rocha, em 1732, seu filho Sebastião da Rocha Pinto mandou edificar as primeiras casas, iniciando, assim, o povoado. A partir de 1780, intensificou-se o povoamento do território por portugueses e brasileiros que, atraídos pela fertilidade do solo, ali se fixaram desenvolvendo a agropecuária.

Surgiram, então, as fazendas Ribeirão, Riachão, Palmeiras, Angico, Bicudo e outras. Em 1827, edificou-se a Igreja de Nossa Senhora do Alívio, desmembramento da freguesia de São Sebastião do Sincorá. Em 1867, com a criação do município, a vila passou a ser denominada de Vila Agrícola de Nossa Senhora do Alívio de Brejo Grande. O topônimo só foi alterado para Ituaçu, em 1897. De origem tupi, significa “brejo grande”. Os nativos de Ituaçu são chamados de ituaçuarenses¹⁰.

A cidade funcionava basicamente por conta do gado de corte e essa negociação alimentava as transações relacionadas com a compra e venda da carne, com o comércio de mercadorias outras, da agricultura, de derivados do leite¹¹ e da cana-de-açúcar e mandioca. Até hoje, a economia da cidade é sustentada e mantida assim, como ocorre também nas demais cidades da Chapada Diamantina, instaladas na caatinga do Sertão da Bahia.

Havia duas farmácias naquele espaço urbano, e a de seu Celestino, padrinho de Beto, era a mais frequentada pela família. Ele era militante do PSD e recebia a visita dos representantes de produtos farmacêuticos e as novidades da Capital, como a cura milagrosa trazida por remédios que foram desenvolvidos no pós-guerra, tais como a penicilina, a aspirina e os antibióticos.

Toda cidade do interior, assim como ocorre também nas cidades grandes, possui uma elite que mantém uma hierarquia social, e em Ituaçu não era diferente, já que Beto era filho de um médico da cidade. A família Gil só deixava seus filhos brincarem com meninos de famílias que morassem no bairro de baixo, portanto filhos de correligionários do PSD, pois era difícil a convivência com o pessoal da UDN. O menino foi criado com muitas recomendações, e os limites da cidade eram bem claros, sendo permitido que ele “[...] fosse brincar na porta da rua ou na casa dos outros e que fizéssemos passeios ao rio em conjunto, era perto da casa, para buscar flechas, para fazer arraias [...]” (GIL, 2013, p.24).

¹⁰ ITUAÇU [Dados sobre a cidade]. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/bahia/ituacu.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

¹¹A produção e comercialização de derivados do couro, derivados do leite, e da cana-de-açúcar ainda é mantida na região (ZAPPA; GIL, 2013).

A cidade vivia do comércio de frutas, gado e cana-de-açúcar, e os pequenos viviam no mato a correr entre as árvores frutíferas e o alambique incipiente que fabricava melaço de cana, rapadura e cachaça, produtos consumidos em toda a região e que eram negociados na feira (ZAPPA; GIL, 2013). A feira era o principal espaço de compras e da movimentação cultural da cidade, pois os artistas locais se apresentavam com suas canções e divulgando a literatura de cordel.

Uma paixão nacional que se tornara importante também para Ituaçu era o futebol. Em 1945, foi construído um campo, e, na festa em comemoração ao final da guerra e à vitória dos aliados, foi organizada uma partida de futebol. Beto tinha 2 anos e foi levado por seu pai, seu Zeca, para assistir ao jogo. Os dois times se apresentaram com camisas encomendadas em Salvador. O primeiro com as cores do Ipiranga, o segundo com as cores do Bahia, time fundado em 1931, e que foi escolhido por Beto como o time do coração (ZAPPA; GIL, 2013).

Em 1945, as ruas de Ituaçu ganham o primeiro calçamento da cidade, com paralelepípedos e meio-fio. A primeira casa em que o compositor morou tinha tetos altos e algumas telhas-vãs, já a segunda casa tinha um forro de madeira, no entanto a primeira casa não tinha forro e as telhas de vidro deixavam ver o céu, as nuvens e as estrelas.

O menino viveu entre o Sertão e o Litoral, já que o restante da família morava em Salvador e, nas férias, ele e seus familiares viajavam para a Capital, o que lhes possibilitaria tomar banho de mar e rever todos os parentes. O carnaval na “Cidade da Bahia” era uma alegria, a família assistia e brincava, mas as festas juninas eram vividas no interior, em Ituaçu.

As festas da cidade eram lindas, nada era igual às fogueiras nas ruas, às quadrilhas e à culinária dos festejos, e, além de todas as comemorações das ruas, na casa da família Moreira Gil acontecia a Trezena de Santo Antônio. Enquanto, nas outras casas, a trezena era rezada do primeiro ao décimo terceiro dia, na casa de Gil, era cantada do dia do Santo até o dia do aniversário do cantor, dia 26 de junho (GIL, 2013, p.35).

A trezena naquele dia era maior e terminava numa festa que reunia a família, os vizinhos e os serviçais, pois dona Claudina era muito católica. No dia 5 de janeiro, Dia de Reis, a família costumava soltar fogos em casa comemorando o dia, e essas são lembranças fortes que vão dar o tom e a cor da música do compositor, anos mais tarde. A música foi chegando aos poucos.

Na cidade, havia duplas de trovadores, violeiros, cantadores, como Seu Sinésio, fogueteiro, que era também cantador e sanfoneiro. Nas feiras, apareciam os cantadores e violeiros que se juntavam na cantoria. Na casa de Gil, havia um aparelho de rádio de caixa, da marca Philips, com desenho *Art Déco*, que a família usava para ouvir as notícias. Havia a vitrola na casa de seu Magalhães, que era visitada por Gil quando seu Zeca deixava.

Quando voltei a Ituaçu, já adulto, 46 anos depois, foi emocionante e muito comovente rever a cidade, mas um choque foi ver que a vitrola na casa do seu Magalhães ainda existia. A cidade mudou muito pouco, ganhou alguns habitantes a mais, passando de oitocentos a 3.500. Mas a vitrola tinha encolhido consideravelmente. Era agora pequena, estava encostada num cantinho e nem tinha a imponência de antes (GIL, 2013, p.37).

Gil ouvia vários tipos de sons, desde Bob Nelson a Luiz Gonzaga, e, depois que este começou a gravar seus discos, em 1947, se tornou um devoto de suas canções. O rádio foi de grande influência na formação musical de Gil, mas o alto-falante da rua, com toda a diversidade de músicas, colaborou expressivamente, pois, além das canções, anunciava tudo na cidade. Ali ele ouviu, pela primeira vez, Luís Gonzaga, e foi na rua que também escutou Carlos Galhardo e Francisco Alves (ZAPPA; GIL, 2013).

Anos mais tarde, diria que seu grande ídolo foi, sem dúvida, Luiz Gonzaga; foi com ele que definiu a sua postura diante do público, o seu envolvimento com a plateia em show e lhe inspirou a compor diversas canções.

As férias em Salvador abriam, para o menino, oportunidades de ver e ouvir novas músicas, conhecer pessoas e sonhar com tudo o que desejava para o futuro. Em todas as férias, a família se hospedava na casa das tias Carmelita, Irmã da vovó Lídia, Margarida, e Mariquinha, uma agregada da família, parente distante e amiga da família. Eram recebidos calorosamente por elas.

As festas nos bairros da Capital eram momentos de diversão, que também incluíam as procissões, sendo o destaque para eles a festa do Senhor Bom Jesus dos Navegantes, com o colorido, sorvetes, brinquedos nas mãos dos camelôs, as festas com as baianas, em suas roupas brancas rendadas e seus quitutes, o cheiro do acarajé, os pastéis e bolinhos. A Bahia era uma festa: “[...] meu pai, um dia, me levou à Ribeira para ver na enseada dos Tanheiros a chegada dos hidroaviões Catalina, que

pousavam na água perto do porto, era uma festa, a cidade inteira ia para lá ver” (GIL, 2013, p.39)

A cidade vivia cheia de estrangeiros, sobretudo no bairro do Santo Antônio onde ficavam hospedados. Beto via a movimentação da cidade e, para um garoto vindo do interior, o alumbramento do mar, do porto, e das praças da cidade apresentava uma conotação especial, era a própria vida pulsando.

No futebol, foi iniciado muito cedo pelo pai, que o levava sempre que possível ao Estádio da Graça. O estádio foi inaugurado em 1920, em frente ao Café Rio Branco, entre as ruas Catharina Paraguaçu e Humberto de Campos, com acesso pela Avenida Euclides da Cunha. Localização estratégica, próxima da sede dos clubes da elite baiana, o Bahiano de Tênis e a Associação Atlética da Bahia, entidades sofisticadas e que estavam afastadas do campeonato oficial. As elites aceitavam a popularização do esporte, mas a contrapartida era um campo com melhor infraestrutura.

2.1 A MUDANÇA PARA A “BAHIA”

Por ser de lá
Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato
Da caatinga do roçado
Eu quase não saio
Eu quase não tenho amigos
Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado.
(Dominginhos e Gil)

Aos nove anos, Gilberto Gil muda para a “Cidade da Bahia” e vai morar com as tias no bairro de Santo Antônio Além do Carmo. Até aquele momento, ele não sabia o peso da discriminação racial, pois em Ituaçu, sua referência principal era ser filho do médico da cidade, além do mais, aquele espaço urbano era constituído por famílias miscigenadas, portanto ele tinha crescido sem perceber que existia um mundo onde as pessoas eram segregadas pela cor (ZAPPA; GIL, 2013).

Os pais de Gil resolveram que ele precisava ir a uma escola formal, pois faria agora o ginásio e a escola escolhida foi o Marista, o Colégio Nossa Senhora da Vitória, onde cursou desde a preparação para o exame de admissão até o ensino médio, de 1952 a 1959. Naquele universo, foi surpreendido por um ato covarde de um

professor, que, diante de uma pergunta insistente, respondeu: – “Cala a boca, seu negro boçal”. Na verdade, Gil diz que o racismo ou as agressões racistas nunca foram regra em sua vida, tanto que ele só começa a pensar sua condição de negro em 1971, a partir do encontro com Jorge Ben Jor. Em 1969, em uma entrevista ao Jornal *O Pasquim*¹², referenciada no texto em conjunto com Zappa, ele observa:

Não sou um cara incluído no que chamamos de consciência da nacionalidade negra. Na verdade, nunca senti o problema da marginalização do negro. Nunca fui obrigado a uma tomada de consciência das diferenças entre o negro e o branco. Digo tomada visceral, não me sensibilizo muito com isso, porque sempre fui no Brasil, classe média alta, tive acesso a coisas que brancos, azuis, amarelos e pardos têm (GIL, 2013, p. 45).

De acordo com Zappa e Gil (2013), é na adolescência em Salvador que Gilberto Gil começa a se revelar, descobrindo a composição de canções como a arte de narrar histórias, usando as próprias experiências como arcabouço do dizer. Seu primeiro disco vai trazer um tom lírico de dizer-se enquanto homem e suas reminiscências, e se chama *Louvação*, disco lançado em 1967. Nele, estão canções como “A Rua”, “Louvação”, “Água de Meninos”, “Vira-mundo”, “Mancada”, “Rancho da Rosa Encantada” e “Procissão”.

Antes desse disco, ele tinha lançado outro que dividia com Everaldo Guedes, gravado em 1963, em que havia duas composições de Everaldo e cinco canções dele, e ainda contava com uma música de Silvan Castelo Neto e Jorge Santos. Em 1961, ele já tinha gravado um disco de 78 rotações, compacto, com as músicas “Coça, coça” e “Lacerdinha” e, do outro lado, “Povo petroleiro”, as duas últimas, composições de Everaldo Guedes.

O lirismo sempre esteve presente nas composições de Gil, e, no seu primeiro disco (considerado como inicial da carreira), *Louvação*, as suas memórias nordestinas ficam aparentes, pois ele traz baião, forró, samba, em parceria com Caetano Veloso, José Carlos Capinam, Geraldo Vandré e João Augusto. O disco saiu pela gravadora Philips. Canções como “A Rua” nos remetem diretamente à rua onde morava na infância:

Toda rua tem seu curso
Tem seu leito de água clara
Por onde passa a memória
Lembrando histórias de um tempo

¹²Nasce em 1969, um ano depois da instituição do AI 5, no Rio de Janeiro, o Semanário *O Pasquim*.

Que não acaba
 De uma rua, de uma rua
 Eu lembro agora/Que o tempo, ninguém mais
 Ninguém mais canta
 Muito embora de ciranda
 (Oi, de cirandas)
 E de meninos correndo atrás de bandas
 Atrás de bandas que passavam
 Como o rio Parnaíba Rio manso
 Passava no fim da rua
 E molhava seus lajedos
 Onde a noite refletia o brilho manso
 O tempo claro da lua
 Ê, São João, ê, Pacatuba
 Ê, rua do Barroco
 Ê, Parnaíba passando
 Separando a minha rua
 Das outras, do Maranhão
 De longe pensando nela
 Meu coração de menino
 Bate forte como um sino
 Que anuncia procissão
 Ê, minha rua, meu povo
 Ê, gente que mal nasceu
 Das Dores, que morreu cedo
 Luzia, que se perdeu [...].

A letra em destaque lembra a infância do compositor, na “sua rua” de Ituaçu, pois, no fim dela, existia um rio manso, de águas claras, que era frequentado por ele e seus amigos. O compositor fala também dos raios da lua, o que nos remete à primeira casa, que não tinha forro, e, que permitia observar, através das frestas das telhas de vidro, a lua, o céu e as estrelas. Tudo fazia o coração do menino bater ‘forte como um sino’. As festas de largo e as procissões da cidade de Ituaçu e da Salvador antiga são imagens recorrentes, que traduzem sua cidade lírica.

A canção “Procissão”, presente também nesse disco, revela o ritual daquele evento, símbolo inequívoco da religiosidade do povo, da força da fé, tudo se celebrando naqueles rituais de celebração católica. Não é apenas uma marcha solene do padre e seus fiéis, mas principalmente a explicitação de uma devoção inquebrantável. É uma comitiva que expressa fé. Sobre essa música, Gil diz que “[...] a locação da música é em Ituaçu, onde depois das festas religiosas, os padres e fieis saem em procissão; eu, pequeno olhava. É uma canção bem feita para o CPC, Centro Popular de Cultura” (GIL apud FONTELES, 1999, p.139).

A “Procissão”, canção gravada por Gilberto Gil em 1967, leva o compositor de novo para Ituaçu, o que o remete à identidade inicial, à fé, à religiosidade da mãe, o afeto do pai, que, apesar de ser agnóstico, acompanhava a esposa às missas e procissões:

Olha lá vai passando a procissão
 Se arrastando que nem cobra pelo chão
 As pessoas que nela vão passando
 Acreditam nas coisas lá do céu
 As mulheres cantando tiram versos,
 os homens escutando tiram o chapéu
 Eles vivem pensando aqui na Terra
 Esperando o que Jesus prometeu
 E Jesus prometeu coisa melhor
 Prá quem vive nesse mundo sem amor
 Só depois de entregar o corpo ao chão,
 só depois de morrer neste sertão
 Eu também tô do lado de Jesus,
 só que acho que ele se esqueceu [...]
 [Trecho da canção “Procissão”]

O cerne da canção reside na fé dos devotos e, no plano das práticas políticas, contempla-se a questão do voto em troca de supostas melhorias para o Sertão e na crítica aos políticos que aparecem lá na época oportuna, prometem e nada realizam, permanecendo o sertanejo na mesma condição de carência e sofrimento, decorrentes não só da seca costumeira.

A outra canção merece destaque por trazer em seus versos um cunho mais interiorano, na ideia de louvação que, de certa forma, complementa ‘Procissão’, reminiscências da cidade natal, Ituaçu. A canção – “Louvação” – dá título ao primeiro disco-solo do cantor e a letra revela um Gil político, assim como em “Procissão”, e há um questionamento do homem, dos seus valores morais, de suas crenças. Em 1967, quando o disco foi lançado, o Brasil já estava em plena ditadura militar. *Louvação* é uma coletânea de canções que Gil fez entre 1964 e 1966.

Vou fazer a louvação
 Louvação, louvação
 Do que deve ser louvado
 Ser louvado, ser louvado
 Meu povo, preste atenção
 Atenção, atenção
 Repare se estou errado
 Louvando o que bem merece
 Deixo o que é ruim de lado
 E louvo, pra começar
 Da vida o que é bem maior
 Louvo a esperança da gente
 Na vida, pra ser melhor
 Quem espera sempre alcança
 Três vezes salve a esperança!
 Louvo quem espera sabendo
 Que pra melhor esperar
 Procede bem quem não pára
 De sempre mais trabalhar

Que só espera sentado
Quem se acha conformado [...]
[Trecho da canção “Louvação”]

Gilberto Gil herdou do ídolo Luís Gonzaga a inteireza, a presença de palco, o envolvimento com o público, essa generosidade em ser gente, como diz Bené Fonteles (1999). De certo modo, a Exu, cidade cantada por Luís Gonzaga e para onde o “Rei do Baião” retorna em 1946 e da qual ele fala por toda a vida, se compara a Ituaçu para onde Gil retorna em 1996, retornos ambos invisíveis, por serem subjetivos, líricos e existirem no plano das memórias.

Segundo Jacques Le Goff (1994), a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permitem ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. O estudo da memória passa da Psicologia à Neurofisiologia, cada aspecto interessando a uma ciência. Tratando de problemas do tempo e da História, a memória é um cofre onde se depositam componentes selecionados, aqueles que nos calam mais forte. Trata-se de uma sedimentação inusitada, que vem a ser a garantia de que existe um paraíso particular, cujo acesso só é permitido por intermédio do sonho.

A cidade particular revelada por Gilberto Gil nas suas canções convida os leitores a exercitarem suas percepções, prática que certamente lhes possibilitará interpretar o complexo texto rural/urbano, não a partir de polarizações estanques, mas, sobretudo, levando-se em conta aspectos de intercâmbios, mesclas disponibilizadas em abordagens construídas, sem dúvida, a partir de captações sensíveis e afetuosas, decorrência de modos singulares de ver, sentir, amar e interagir com a cidade. Enfim, descortinam-se cidades simbólicas, produtos incontestáveis do cruzamento lugar e metáfora.

2.2 CIDADE E METÁFORA

Jeca Total deve ser Jeca Tatu/ Um ente querido /Representante da gente no Olimpo da imaginação. (GIL, apud FONTELES, 1999, p.35);

Refletindo sobre o que seria a criação de um ditado, dito popular, mito da mitologia brasileira, o Jeca Total criado por Gil revela um compositor político, atento

ao seu tempo, um autor que reclama da falta de atenção ao Sertão, tema recorrente nas suas canções (citam-se “Procissão”, “Louvação” e “Barracos da cidade”, entre outras). A música também alude ao mito caipira ‘Jeca Tatu’, que, por ser caipira, é sempre rechaçado, tido como bobo, aquele que, por morar no mato, não contribui com o pensamento da cidade ou com o engrandecimento da nação. Sobre o mito caipira, Antonio Candido vai dizer:

Ora, o caipira não vive mais como antes em equilíbrio precário, segundo os recursos do meio imediato e de uma sociabilidade de grupos segregados; vive em franco desequilíbrio econômico, em face dos recursos que a técnica moderna possibilita. [...] A industrialização, a diferenciação agrícola, a extensão do crédito, a abertura do mercado interno ocasionaram uma nova e mais profunda revolução na estrutura social de São Paulo. [...] Nesse diálogo, em que se empenham todas as vozes, a mais fraca e menos ouvida é certamente a do caipira que permanece no seu torrão (CANDIDO, 1977, p.211).

Diferente desse caipira citado por Antonio Candido, Gil, em “Jeca Total”, retoma o mito para atualizá-lo. Ele é um homem político, que percebe o lugar do povo para o governo. Este era um tema, de fato, candente na sociedade em geral. Diante da avalanche de modernização conservadora, promovida pela ditadura militar, também a MPB percebeu essa nova realidade. No ano de 1975, Gilberto Gil se viu tocado pelo tema rural e compôs a canção “Jeca Total”, lançada no LP *Refazenda*: “Jeca Total deve ser Jeca Tatu/ Presente, passado/ Representante da gente no Senado/ Em plena sessão/ Defendendo um projeto/ Que eleva o teto/ Salarial no sertão”:

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Presente, passado
Representante da gente no senado
Em plena sessão
Defendendo um projeto
Que eleva o teto
Salarial no sertão

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Doente curado
Representante da gente na sala
Defronte da televisão
Assistindo Gabriela
Viver tantas cores
Dores da emancipação

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Um ente querido
Representante da gente no olimpo
Da imaginação
Imaginacionando o que seria a criação
De um ditado

Dito popular
Mito da mitologia brasileira
Jeca Total

O trabalho do letrista com a linguagem produz uma cartografia que se modifica o tempo todo, que reflete traços do cotidiano das ruas, dos bairros, e, sem perceber, estamos dentro de um labirinto da cidade da memória – Ituaçu – e que, também, é a “Cidade da Bahia”. Beatriz Sarlo (1997, p.103) afirma:

[...] na condição pós-moderna, não é mais possível distinguir as fronteiras entre o campo e a cidade simplesmente porque, hoje, a cidade está presente no mundo rural [...] sempre e sincronicamente: o tempo da cidade e o espaço campestre, antes separados por distâncias semanalmente reduzidas pela estrada de ferro, os jornais e os livros, agora são tempos sincronizados. Desse modo, dentro da cidade, o mesmo tempo circula pelo sistema linfático dos meios de comunicação de massa para ricos e pobres, desempregados e membros da alta roda, idosos e jovens.

Com as mudanças que aconteceram no cenário urbano na modernidade – e isso até hoje –, a rua é o lugar onde as coisas acontecem. Considerada por muitos críticos e cidadãos, a exemplo do próprio Benjamim e dos contemporâneos Sarlo (1997) e García Canclini (2008), como o lugar dos perigos, dos vícios, da desordem, mas também como o lugar do “encantamento”, devido ao brilho da luz artificial – sobretudo os painéis luminosos nas fachadas –, aos atrativos das mercadorias, aos locais de divertimentos, paixões, modas e novidades. Enfim, a cidade segue imponente.

Na canção de Gilberto Gil “Nos barracos da cidade”, temos a oportunidade de ver uma letra que assume a intenção de questionar o poder do governo sobre o povo. A modernidade trouxe na mala a ganância e o desrespeito pelo indivíduo que, desnordeado, se sente desamparado e só, e tais questões são importantes para que a sociedade reflita:

Nos barracos da cidade
Ninguém mais tem ilusão
No poder da autoridade
De tomar a decisão
E o poder da autoridade
Se pode não faz questão
Mas se faz questão
não consegue enfrentar o tubarão
Gente estúpida!
Gente hipócrita!
[Trecho da canção “Nos barracos da cidade”]

A cidade revela-se em Gil, desde o início de sua carreira, como manifesto sobre a vida no seu país, e, apesar de confessar que só tomou consciência do seu lugar de afrodescendente no mundo depois do ano de 1971, essa questão e outras tais como a pobreza, a falta de clareza dos atos e propostas dos governantes e as mazelas causadas pela falta de planejamento político nas grandes cidades permeiam suas canções, pois, à medida que as urbes se agigantam, nelas fica evidente a situação de abandono e violência.

Na canção “Nos barracos da cidade”, ele fala sobre as mazelas causadas às pessoas pobres, que, em sua maioria, são negras e sofrem pela precariedade das moradias, em barracos ou sobre palafitas, como no Nordeste. Por outro lado, em outro momento da história, Sílvio Caldas e Orestes Barbosa escreveram a canção “Chão de estrelas”, que trata do aspecto idílico do morro, ressaltando poeticamente aquele espaço:

Nossas roupas comuns dependuradas
 Na corda, qual bandeiras agitadas
 Pareciam um estranho festival
 Festa dos nossos trapos coloridos
 A mostrar que nos morros mal vestidos
 É sempre feriado nacional

A porta do barraco era sem trinco
 Mas a lua, furando o nosso zinco
 Salpicava de estrelas nosso chão
 Tu pisavas nos astros, distraída
 Sem saber que a ventura desta vida
 É a cabrocha, o luar e o violão
 [Trecho de “Chão de Estrelas”]¹³

2.3 A BANDEIRA BRANCA

Na infância em Ituaçu, Gil experimentou o conceito de cidade como um lugar que pode proporcionar um modo tranquilo de vida. Contudo, o que existia como religião eram as certezas da Igreja Católica, os santos de devoção de sua mãe e da avó, as promessas, as trezenas, novenas e procissões: “Deus apareceu nas representações mais primitivas, a figura do velho barbudo sentado no trono, as representações de

¹³ CHÃO DE ESTRELAS (1937). Letra: Orestes Barbosa; Música: Sílvio Caldas. Disponível em: <museudacancao.blogspot.com/2012/11/chao-de-estrelas.html>. Acesso em: 12 out. 2015.

Matusalém e do dono do mundo” (FONTELES, 1999, p.115), muito embora as ideias mais filosóficas de Deus como:

[...] um círculo, cujo centro está em toda a parte e a circunferência em lugar nenhum, o Deus semelhante ao nada, o arquétipo ficou até hoje, pois quando eu penso em Deus, a primeira coisa que me vem é a imagem do velho barbudo sentado no trono, a ser a primeira pessoa da santíssima trindade. Ficou isso de minha mãe, minha avó [...] eu imaginava o céu físico, por detrás do azul do dia e do azul escuro rajado de estrelas, em que existiam essas entidades. (GIL, apud FONTELES, 1999, p.116.).

O candomblé só apareceu na vida da Gil na adolescência, quando já era morador do bairro do Santo Antônio e lá existiam algumas casas de culto aos orixás, na rua onde morava, Rua dos Marchantes, local em que passava o bonde citado em “Tradição” e havia uma casa com uma bandeira branca na porta: “Eu perguntava a minha tia se era uma bandeira cristã, não era como as bandeiras que se hasteava e depois saía, aquilo me intrigava, as pessoas me diziam é um terreiro de candomblé, eu intrigado perguntava o que é um terreiro de candomblé?” (GIL apud FONTELES, 1999, p.117). Sobre a bandeira branca que intrigava Gil, podemos dizer que os terreiros são comunidades de vida em que a visão africana de mundo se mantém presente e viva; em que a reconstrução familiar dos povos vindos de África se deu – o Clã – continua a subsistir e em que a vida comunitária revela os traços culturais dos africanos. Todos os membros se encontram unidos na mesma fé,

[...] protegidos pelos Orixás, submissos a uma autoridade religiosa e espiritual, na qual uma solidariedade econômico-religiosa fundamenta a coresponsabilidade do trabalho. Os membros estão unidos como uma parte num todo, por laços consanguíneos de iniciação e por referências a um mundo acompanhado pelos ancestrais.¹⁴

Diz Gil no livro em que concede uma entrevista a Bené Fonteles (1999, p.131): “A primeira vez que fui em um candomblé foi na Ilha de Itaparica – quando voltava de Londres, do exílio – lá no Barro Branco, na ilha onde fiquei hospedado bem pertinho da casa de santo”.

O compositor afirma que passou a identificar as casas de candomblé pelas bandeiras, diz ainda que já tinha tido conhecimento do que era a religião, através dos livros de Jorge Amado, da discussão da cultura brasileira, das coisas que simbolizam

¹⁴ O CANDOMBLÉ. Disponível em: <<https://ocandomble.wordpress.com/2008/04/29/terreiros-de-candomble>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

o País. E afirma que foi procurar para saber o que acontecia naquele lugar que diziam ser proibido, por acontecerem ali coisas esquisitas.

O encontro com a religião ocorreu numa casa de eguns, e lá foi dito ao compositor que ele era de Xangô. Ele viu Alapalá dançar e participou dos festejos com os fiéis de Xangô e ficou encantado. No final dos rituais, Mestre Didi, na manhã seguinte, jogou os búzios e disse se tratar de um filho de Xangô. Em 1973, o cantor passou a frequentar o Gantois e conheceu Mãe Menininha. Foi ela que viu em Gil outro ancestral: Logun Edé. Desse encontro com Alapalá, nasceu o *hit* “Alapalá”. A canção traz a ideia de tradição, de que o mais velho tem a resposta e passa adiante a sua enciclopédia:

Aganju, Xangô Alapalá, Alapalá, Alapalá Xangô, Aganju
 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 pro bisavô: "Onde é que tá tataravô
 Tataravô, onde é que tá?" (Trecho de “Alapalá”)

Do encontro com Mãe Menininha do Gantois, nasceram diversos *orikis* como “Logunedé” do álbum *Realce* (1979):

É de Logunedé a doçura
 Filho de Oxum, Logunedé
 Mimo de Oxum, Logunedé – edé, edé
 Tanta ternura

É de Logunedé a riqueza
 Filho de Oxum, Logunedé
 Mimo de Oxum, Logunedé – edé, edé
 Tanta beleza

Logunedé é demais
 Sabido, puxou aos pais
 Astúcia de caçador
 Paciência de pescador
 Logunedé é demais

Logunedé é depois
 Que Oxossi encontra a mulher
 Que a mulher decide ser
 A mãe de todo prazer
 Logunedé é depois

É pra Logunedé a carícia
 Filho de Oxum, Logunedé

Mimo de Oxum, Logunedé – edé, edé
É delícia.

Segundo Gil, em entrevista a Fonteles (1999, p.136), as canções nascem para revelar, vestir, encontrar uma indumentária correta, as vestes certas para aquela emanção do mistério, seja como uma emoção ou como um alumbramento: “[...] a gente fica dando voltas cercando as palavras, as referências, pra poder achar um modo, uma festa, uma brecha por onde se começar a dizer, as palavras começam”.

Na Cidade do Salvador, quando já contava dez anos, o compositor recorda que teve sua primeira experiência de êxtase, numa celebração a Nossa Senhora da Conceição, em meio a uma bruma de incenso e luz de muitas velas; a presença das pessoas com os andores nos ombros era muito forte, mas foram os cânticos sendo entoados com fervor que levaram o menino a chorar compulsivamente. Na festa, realizava-se o encontro das imagens no bairro de Santo Antônio, como já dito, local onde ele morava, e a cidade toda vinha assistir (FONTELES, 1999). O êxtase no palco difere desse citado, por vibrar numa energia de luta, de alegria e troca. A criação também é êxtase, segundo Gil discorre em *Giluminado*, livro de Bené Fonteles (1999).

A cidade aparece na obra de Gil, como o lugar onde são revelados traços de discursos vários, que acabam por povoar a sociedade com um sentimento de pertença, em que o espaço se torna lugar de construção identitária. Desse modo, os santos católicos são sincretizados com as entidades ancestrais da religião de matriz africana.

A cidade separou Gil de seus pais, mas fez a amizade, a admiração e o carinho crescerem, por isso em 1975, no dia de seu aniversário, o compositor passeava pela orla da Cidade do Salvador, quando veio a vontade de homenagear seus pais. Era um presente, um agradecimento. Diz Gil em entrevista a Fonteles (1999, p.161):

[...] no dia em que completei trinta e três anos [...] veio a ideia de origem, de onde a gente vem, de falar sobre pai e mãe, com aquele sentimento de filiação e aquela coisa de “vou me dar um presente!”. Essa música é para me endereçar a meu pai e a minha mãe. [...] veio o sentimento de pertencimento à humanidade, participar e partilhar dessa condição humana com os outros [...].

A canção “Pai e Mãe”, com trecho a seguir transcrito, espelha esse momento:

Eu passei muito tempo
Aprendendo a beijar outros homens
Como beijo o meu pai

Eu passei muito tempo
 Pra saber que a mulher que eu amei
 Que amo, que amarei
 Será sempre a mulher
 Como é minha mãe,
 Como é, minha mãe?
 Como vão seus temores?
 Meu pai, como vai?
 Diga a ele que não se aborreça comigo
 Quando me vir beijar outro homem qualquer
 Diga a ele que eu quando beijo um amigo
 Estou certo de ser alguém como ele é
 Alguém com sua força pra me proteger
 Alguém com seu carinho pra me confortar
 Alguém com olhos e coração bem abertos
 Para me compreender.
 Trecho da canção “Pai e Mãe”]

Na época, o beijo entre dois homens era algo bastante polêmico, para uma sociedade que não aceitava e nem entendia a homossexualidade; o beijo não era uma manifestação comum, a sociedade só entendia o beijo entre pessoas do mesmo sexo se estas fossem da mesma família, mas Gil considerava que a sua missão também era esta de “[...] revolver a terra e remexer nesses tabus” (GIL, 2013, p.164), ao trazer certas questões de afetividade, de realizar testemunhos, na verdade, a música abre a possibilidade de as gerações pensarem sobre isso (FONTELES, 1999).

As canções de Gilberto Gil entrelaçam a memória e a cidade que aparecem como categorias ou elementos das canções do compositor. Entre os diversos aspectos da identidade contemporânea, a memória apresenta-se como mecanismo fundamental, que tem como objetivo a construção da identidade social e local.

A identidade se constrói em um indivíduo a partir do entrelaçamento de visões de mundo, ideologias políticas e experiências históricas, tudo em interação com o grupo social com o qual o sujeito convive e que também se faz presente na construção das representações e do universo simbólico. A memória é o instrumento fundamental com que se constroem as relações que envolvem passado, presente, futuro. Como elemento diuturno ela se apresenta aberta à dialética lembrança e esquecimento.

A “Cidade da Bahia”, com suas sacadas e sobrados, vai ser revelada aqui na terceira seção deste trabalho, que traz também o olhar de Gil sobre outros cantos por onde ele passou. Na próxima divisão, vamos navegar com o compositor por outros portos e interagir com seus ritos e atabaques pelo mundo afora, dimensão na qual tempo e espaço navegam por todos os sentidos e em que “a fé não costuma faia”.

3. A CIDADE QUE MORA DENTRO E FORA DE NÓS

A cidade é uma imagem poderosa que aciona nosso espírito. Por que a cidade não seria, ainda hoje, uma fonte de poesia?

(Le Corbusier, 2000)

A escrita de Gilberto Gil, como foi visto até aqui, nasce, também, de suas experiências e vivências nas e com as ruas. Trata-se de um diálogo com o espaço urbano, construído a partir da relação com o cotidiano de bairros, praças e encruzilhadas. É o samba de roda, a roda de capoeira, as cantigas de rua, as canções sobre o mar da Bahia de Dorival Caymmi, e os modos como se vive a cidade e como nela se integram o homem e suas linguagens, afinal:

Elaborar um roteiro de leitura do espaço urbano na poesia requer perceber de que modo a instância do sujeito faz representar-se na linguagem; e de que modo esta, em termos formais, marca a experiência cultural e estética do sujeito que lê a cidade, a partir de um lugar e de um tempo. A dimensão enunciativa do texto poético instaura a presença de um sujeito que vai se delineando como memória de uma experiência urbana e de uma experiência poética. (BUSATO, 2015)¹⁵

Desse modo, pretendemos por em relevo as leituras que este compositor faz da cidade e o modo como ele constrói a poética em torno dos lugares em que viveu e dos espaços que ocupa como sujeito. Relação tal que se faz também a partir de espaços simbólicos, como a política, que por vezes se entrelaça à trajetória musical. Para entender essa relação, no entanto, é preciso compreender, sobretudo, como a ação política se constitui e ganha relevo. Quando Gilberto Gil começa a escrever e a lançar discos, está no auge a Bossa Nova, movimento cujo cancionário foi produzido por uma geração de compositores que se caracterizava então pelo teor intimista das letras das canções.

O quadro cultural da época, no entanto, fim dos anos 50, momento que primava ainda pelo legado populista de Getúlio Vargas e o desenvolvimentismo acelerado, “50 anos em 5”, proposto pelo Governo JK, ganharia outros contornos nos anos 60, com a ascensão dos movimentos populares. Esses movimentos pressionavam pelas

¹⁵BUSATO, Susana. O espaço urbano como construção poética do sujeito. *Revista de Estudos Brasileiros Contemporâneos*, n. 45. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n45/2316-4018-elbc-45-00085.pdf> >. Acesso em: 20 fev. 2016.

Reformas de Base, e, noutra direção, as movimentações que desaguam no golpe militar de 31 de março de 1964. É nesse contexto que Nara Leão, musa da Bossa Nova, ao lado de João do Vale, empresta seu nome ao show *Opinião*, que, segundo a antropóloga e pesquisadora musical Elizabeth Travassos, “[...] seria considerado o primeiro gesto de resistência dos artistas à ditadura militar”¹⁶.

A bossa-nova não sustentou muito tempo intatos o intimismo urbano e a contemplação otimista do País moderno que a caracterizaram, pois as linhas cruzadas daquele momento cultural, em que um projeto populista de aliança de classes em bases nacionais contracenava fortemente com o desenvolvimentismo, levaram a que ela se desdobrasse numa música de tipo regional, rural, baseada na toada e na moda-de-viola, quando não no frevo, no samba e na marcha-rancho. Vandr , Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Gilberto Gil e o próprio Caetano, entre outros, fizeram a mesma passagem, de uma forma o bossanov stica para a can o de protesto (TRAVASSOS apud WISNIK, 1999, p.121).

Compositores como Geraldo Vandr , Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros, teriam assimilado elementos tanto da Bossa Nova quanto da antropofagia modernista de Oswald de Andrade, realizando a transi o definitiva para uma música popular brasileira de teor mais social, e que iria além daquilo que se convencionou chamar de música de protesto. Ainda citando Wisnik (1999, p.208-209) o *ethos* desse tipo de can o era agora outro, uma can o mais elaborada e que se filiava a seus letristas, que na maioria das vezes eram escritores, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade. Para Wisnik, o tropicalismo conseguiria captar “[...] a vertiginosa espiral descendente do impasse institucional que levaria ao AI 5” (TRAVASSOS apud WISNIK, 1999, p.16).

Assim, temas caros   música de protesto tradicional, como a reforma agrária, o acesso   justiça para todos de forma igualitária, a ilusão iluminista sobre as possibilidades de salvar o mundo, a harmonia e a luz, dependiam de uma visão purista da cultura, em que “[...] os elementos musicais fossem tomados como portadores de uma essência nacional contida na música rural” (WISNIK, 1999, p. 209). A tropicália surge, então, como uma espécie de divisor de águas entre a música artesanal e a música industrial, revelando dicotomias entre o elétrico e o acústico, o urbano e o rural,

¹⁶Ainda no artigo “A música folclórica redescoberta” (2002), de Elizabeth Travassos, disponível em < www.domain.adm.br/dem/pesquisa/travassos/download/anexo.rtf > e acessado em 19 de maio de 2015. Vemos que o show *Opinião* foi idealizado por artistas que participavam do Centro Popular de Cultura – CPC, núcleo da União Nacional dos Estudantes – UNE, entidade fechada pelo golpe militar de 1964, e que se reorganizara como Grupo Opinião.

o rural e o suburbano, binarismo também presente na dualidade do que era do Brasil e do que vinha do estrangeiro e também, o que seria arte e mercadoria.

Misturam-se, portanto, cultura, literatura e história. E, na Tropicália, esta última surge como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia. A expressão é complexa, pois o sujeito não se vê como portador de verdade alguma – “nada no bolso ou nas mãos” --, não pretende seguir um rumo, mas ser um campo no qual “[...] os conteúdos recalcados de uma cultura colonizada saltam à vista em sua simultaneidade desnivelada” (WISNIK, 1999, p.210). Uma das cabeças pensantes do movimento, Gil, traz à cena muitas canções tropicalistas. Um exemplo é “Domingo no Parque”, parceria com Rogério Duprat, canção que, entre outras, será interpretada a partir dos recursos literários nela presentes.

3.1 POESIA E ALEGORIA

Sabemos que a alegoria é uma metáfora continuada, como esclarece João Adolfo Hansen (2006), por entender que a metáfora é um procedimento construtivo. Na Idade Média, chamava-se “alegoria dos poetas”, porque esta é a técnica de representar e personificar as abstrações (HANSEN, 2006). Desse modo, buscamos interpretar as letras construídas pelo compositor baiano, não somente as relacionadas com o tropicalismo, mas também aquelas nas quais, nas várias fases da carreira, ele cartografa as cidades que atravessou e que, sentimentalmente, o atravessam em sua trajetória humana e musical.

Escrever sobre uma abstração implica, pois, ainda de acordo com Hansen (2006), retomar a oposição retórica sentido próprio/sentido figurado, não para avaliar a metáfora, mas para reconstituí-la. Assim, a metáfora, para esse autor, é um segundo termo, “desvio”, no lugar do termo primeiro, “o próprio e literal”. Desse modo, podemos aferir que toda leitura tende a implicar necessariamente, como descreve o pesquisador, dois procedimentos: o de decodificar o texto e o de interpretar o que nele está implícito.

Dessa forma, a seção 3 deste trabalho é dedicada à leitura das alegorias presentes nas canções de Gilberto Gil, mostrando como este compositor articula em suas letras referências poéticas e sonoras das cidades, pois, como anota a

pesquisadora Maria Cristina Aguiar¹⁷, a canção, na sua definição tradicional, é uma forma de síntese.

Música e poesia são duas artes da comunicação que vivem do som, da articulação, da expressão... Com valor em si mesmas, e não necessitando uma da outra para poder subsistir, os seus caminhos cruzam-se no universo fascinante da canção. O texto, outrora recitado, recebe uma nova roupagem e é articulado com sons definidos musicalmente. Por outro lado, a música recebe mais um componente, cuja articulação de vogais e consoantes vai contribuir para o enriquecimento do resultado final (AGUIAR, 2004, p.137).

Assim, a mensagem musical, ainda segundo Aguiar, seria algo que o compositor e o intérprete pretendem sugerir ao ouvinte e que é absorvida como uma experiência estética completa. A mensagem, então,

[...] pode ser apreendida como uma nova vivência ou como uma interpretação. Neste caso, o receptor está perante um universo de rendição às suas memórias e à sua imaginação construtiva. Estamos, assim, perante uma experiência estética que está condicionada quer aos esquemas do compositor, quer aos do ouvinte, sem esquecer o papel do intérprete. (AGUIAR, 2004, p.135).

Para José Miguel Wisnik, (1999, p.120), a música popular brasileira, nos últimos 30 anos, constituiu-se de um legado português e africano, somado a outros ritmos que, misturados ao jazz, alimentam uma força de caldeirão, de movimento, de multiculturalismo. Dentro desta perspectiva plural, este autor comenta que a MPB guarda semelhanças com a poesia cantada, e afirma, ainda, que uma forma de pensar o Brasil é pensar a canção brasileira. O que, como se vê, se justificaria pela relação já sinalizada nesta seção, entre a guinada temática da Bossa Nova e a situação política brasileira, a partir do golpe de 1964.

A partir de 1930, com a poesia de Vinicius de Moraes, são derrubadas as fronteiras entre a música popular e a poesia, pois a literatura do poeinha vira canção. Nesse mesmo caminho vão ser musicados versos de Drummond, Manoel Bandeira, Mario de Andrade e Cecília Meireles. (WISNIK, 1999).

3.2 SOBRE AS CANÇÕES

¹⁷AGUIAR, Maria Cristina. Música e poesia: a relação complexa entre duas artes da comunicação. *Revista Forum Media*, Portugal, n.6, p.127-137, 2004. Disponível em: < <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf> >. Acesso em: 24 jan.2016.

Olha lá vai passando a procissão
 Se arrastando que nem cobra pelo chão
 As pessoas que nela vão passando
 Acreditam nas coisas lá do céu
 As mulheres cantando tiram versos
 Os homens escutando tiram o chapéu
 Eles vivem pensando aqui na terra
 Esperando o que Jesus prometeu

E Jesus prometeu vida melhor
 Pra quem vive nesse mundo sem amor
 Só depois de entregar o corpo ao chão
 Só depois de morrer neste sertão
 Eu também tô do lado de Jesus
 Só que acho que ele se esqueceu
 De dizer que na terra a gente tem
 De arranjar um jeitinho pra viver
 Muita gente se arvora a ser Deus
 E promete tanta coisa pro sertão
 Que vai dar um vestido pra Maria
 E promete um roçado pro João
 Entra ano, sai ano, e nada vem
 Meu sertão continua ao deus-dará
 Mas se existe Jesus no firmamento
 Cá na terra isto tem que se acabar.
 (Gil, Procissão, 1968)

A letra dessa canção, incluída no segundo álbum de estúdio gravado somente por Gilberto Gil e que leva apenas seu nome¹⁸, mas que se tornou conhecido como “Frevo Rasgado”, inicia-se com uma metáfora. Este recurso estilístico descritivo e, ao mesmo tempo, expressivo, é utilizado pelo autor para traçar um comparativo assumidamente crítico entre o arrastar-se lento e compungido da multidão religiosa pelas ruas em procissão, velha conhecida, e o rastejar de uma cobra pelo chão. Pode-se dizer que o veneno da cobra seria, afinal, a própria religião que anima e move o rito, e que teria um papel decisivo no processo de alienação dos sertanejos, em relação às lutas sociais. Em lugar dos gestos, talvez, exasperados de indignação e revolta há estímulos para que as mãos piedosamente sejam colocadas em posição de súplica e de humildade a Deus, Nosso Senhor a Quem a vida é devotada.

Uma canção bem ao gosto do CPC, o Centro Popular de Cultura; solidária a uma interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético. A situação de

¹⁸Este álbum integra a lista dos 100 maiores discos da música brasileira, feita pela *Revista Rolling Stone Brasil*. Disponível em: < <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/> >. Acesso em: 19 fev. 2016.

abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país: eu vinha de lá; logo, tinha um compromisso telúrico com aquilo.¹⁹

Essa composição foi escrita em Salvador, mas remete assumidamente à cidade de Ituaçu. O cunho político da canção, no entanto, lembra a passagem do autor pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), instituição na qual ele chegou a integrar, de fato, o Centro Popular de Cultura, que tinha como ideologia o marxismo e criticava o governo, defendendo os direitos sociais e políticos das minorias.

Na segunda estrofe da canção, anotamos a presença de uma alegoria, um tropo que, segundo Lausberg, citado por João Adolfo Hansen (2006, p.7), é uma metáfora continuada e consiste na substituição do pensamento em causa por outro, a partir de uma relação de semelhança. Desse modo, ao usar a expressão “só depois de entregar o corpo ao chão”, o artista nos remete à constatação de que só após a morte poderiam aquelas pessoas finalmente alcançar uma vida melhor, o Paraíso pelo qual rezam em vida, e ao qual materialmente jamais teriam acesso.

Na letra em questão, vale observar que o compositor lança mão de recursos imagéticos que ajudam a compor os sentidos da metáfora, presente no verso – Só depois de entregar o corpo ao chão. Observa-se o estranhamento dos significados literais com os quais se busca traduzir o sentido literal da morte, no caso a sina da morte, por assim dizer, “Severina” do homem sertanejo. Seguindo a leitura de Hansen, a metáfora funcionaria no exemplo em foco como elemento com que se rompe a interpretação objetiva e imediata dos signos “corpo” e “chão”. Vale atentar também que por trás dos versos haveria, por assim dizer, um narrador distante, não participante da ação e que, apenas, faz uma narração descritiva dela.

Na terceira e última estrofe, o compositor prossegue no mesmo tom crítico, reforçando a ideia de que as promessas feitas em vida aos sertanejos sejam pelos padres ou pelos políticos, são ambas, um logro: “[...] prometem um vestido pra Maria, um roçado pro João”. Promessas que nunca serão cumpridas e que apenas revelam o desinteresse por parte das autoridades e a alienação causada pela religião. Apesar disso, ironicamente, o autor termina a letra afirmando que, apesar de o Sertão estar ao Deus dará, abandonado, só uma intervenção divina poderia modificar aquela realidade.

¹⁹ GIL, Gilberto. [DEPOIMENTO do artista sobre “Procissão”]. Disponível em: < http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=21&letra >. Acesso em: 20 fev.2016.

A canção “A Rua”, escrita como um recorte da memória assume um tom nostálgico, lembrando um tempo que não volta mais.

Toda rua tem seu curso
 Tem seu leito de água clara
 Por onde passa a memória
 Lembrando histórias de um tempo
 Que não acaba

De uma rua, de uma rua
 Eu lembro agora
 Que o tempo, ninguém mais
 Ninguém mais canta
 Muito embora de cirandas
 (Oi, de cirandas)
 E de meninos correndo
 Atrás de bandas

Atrás de bandas que passavam
 Como o rio Parnaíba
 Rio manso
 Passava no fim da rua
 E molhava seus lajedos
 Onde a noite refletia
 O brilho manso
 O tempo claro da lua

Ê, São João, ê, Pacatuba
 Ê, rua do Barrocão
 Ê, Parnaíba passando
 Separando a minha rua
 Das outras, do Maranhão

De longe pensando nela
 Meu coração de menino
 Bate forte como um sino
 Que anuncia procissão

Ê, minha rua, meu povo
 Ê, gente que mal nasceu
 Das Dores, que morreu cedo
 Luzia, que se perdeu
 Macapreto, Zé Velhinho
 Esse menino crescido
 Que tem o peito ferido
 Anda vivo, não morreu

Ê, Pacatuba
 Meu tempo de brincar já foi-se embora
 Ê, Parnaíba
 Passando pela rua até agora
 Agora por aqui estou com vontade
 E eu volto pra matar esta saudade

Ê, São João, ê, Pacatuba
 Ê, rua do Barrocão
 (GIL, A Rua, 1966)

Essa letra foi composta em 1966 e fala da rua da infância, das coisas vistas pelo olhar do coração. Para tanto, o eu lírico procura, em sua memória, por imagens que retratem o vivido, a experiência dos anos iniciais. A Rua de Gil é revista por meio de metáforas como “toda rua tem seu curso tem seu leito de água clara, por onde passa a memória”. Não se trata de uma alegoria, pois, como se vê, o jogo das palavras vai dando ao texto a segurança da enunciação.

O “narrador” está presente na história contada pela canção e compartilha suas memórias por meio de metáforas líricas – “meu coração bate forte como um sino que anuncia a procissão”. Usado como marcador lógico, o vocábulo *como* transfere o sentido próprio – “meu coração bate forte, e como um sino que anuncia a procissão” – para o sentido figurado, metafórico. E continua “narrando” sobre pessoas e rios, sobre o rio manso, o Parnaíba.

A rua traz uma sensação de pertencimento, e, para mostrar isso, ele usa o pronome possessivo “minha, meu”, passando a narrar um pouco da vida daqueles que conhecia e com os quais conviveu. O “eu lírico” está impregnado de saudade e de reflexões acerca da passagem da infância para a vida adulta – “meu tempo de brincar já foi embora”, expressões metafóricas com que se realça a ideia da vida como um rio que passa e transforma tudo. A rua sugere analogias entre o tempo atual e o tempo que passou e deixou o forte sentido de nostalgia.

Segundo Cássia Lopes, em seu livro *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, a cidade de Ituaçu atravessa o corpo do cantor, considerando seu bordado familiar, os primeiros livros e a trama de discursos, enfim, sua rede de símbolos e suas *nuances*. (LOPES, 2012, p.57). A cidade apresenta uma cartografia que diz de suas casas, de sua igreja, e de sua praça. Das feiras e dos cheiros das frutas. O poeta viu em sua rua um texto preñado de sentidos, os quais precisavam ser revelados e colocou no papel sua memória. Na canção seguinte temos a história de uma saudade antecipada.

Eu vim da Bahia cantar
 Eu vim da Bahia contar
 Tanta coisa bonita que tem
 Na Bahia, que é meu lugar
 Tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar
 A Bahia que vive pra dizer
 Como é que se faz pra viver
 Onde a gente não tem pra comer
 Mas de fome não morre
 Porque na Bahia tem mãe Iemanjá
 De outro lado, o Senhor do Bonfim
 Que ajuda o baiano a viver

Pra cantar, pra sambar pra valer
Pra morrer de alegria
Na festa de rua, no samba de roda
Na noite de lua, no canto do mar
Eu vim da Bahia
Mas eu volto pra lá
Eu vim da Bahia
Mas algum dia eu volto pra lá
(Gilberto Gil, Eu vim da Bahia, 1965)

No Brasil, as narrativas dos sambistas revelam traços sociais, tais como classe, gênero, raça, denotando assim que existe um diálogo entre a música popular e a rua, entre o bairro e a cidade. Desse modo, afirma-se que a música é uma construção de caráter social. Gilberto Gil, ao criar “Eu vim da Bahia”, expressa um legado social histórico, pois é capaz, segundo Cássia Lopes (2012, p.139) de inscrever culturalmente o corpo, ao ancorá-lo no contexto social e vir a ser também detentor da força emancipatória, de descolonização da arte.

A letra da canção em destaque foi feita por Gilberto Gil quando ele deixou Salvador e se deslocou para São Paulo para trabalhar na Gessy Lever. Segundo o autor, ele quis antecipar esse sentimento de saudade, ao ter que ficar longe da sua terra. Na primeira estrofe, o poeta já expõe que a Bahia é uma terra cheia de encantos e, numa visão idílica, ressalta seu pertencimento àquela terra, ao céu e ao mar e, para demarcar esse pertencimento, ele usa o pronome possessivo meu, minha.

“Eu vim da Bahia cantar/eu vim da Bahia cantar/ tanta coisa bonita que tem/ Na Bahia, que é meu lugar/ tem meu chão, meu céu, tem meu mar/ A Bahia que vive pra dizer/ como é faz pra viver”. O compositor personifica a Bahia, dando-lhe o dom de ensinar a viver, e essa personificação traz um discurso alegórico de que a Bahia é um lugar onde não existem dificuldades para viver, porque se tem a ajuda de santos da Igreja Católica e de orixás africanos.

A metáfora “a Bahia que vive pra dizer como é que faz pra viver” imprime um discurso alegórico, um procedimento construtivo, constituindo uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (HANSEN, 2006, p. 9). Nessas abstrações, o compositor introduz um discurso/homenagem sobre a cidade, empreende esse diálogo, mostrando que a cidade é viva, pulsa, exerce sobre as pessoas que nascem ou estão morando lá, um legado histórico e reforça também a imagem da fé do baiano que canta, dança, celebra e anda de bem com a vida. Essa forma de pensar a cidade como paraíso surge na década de 50, a partir das canções de Dorival Caymmi e de Vinícius de Moraes, entre tantos outros.

A cidade mítica que aparece na letra dessa canção ressalta ainda a saudade de um filho dela, que vai trabalhar numa cidade próspera, mas pretende voltar à cidade natal. Em outra canção, o poeta diz: “o melhor lugar do mundo é aqui, e agora”, canção que traduz a satisfação em ficar em sua primeira urbe.

A história de Gilberto Gil leva a pensar os diversos nordestes e suas várias cidades, desde o Nordeste de Caymmi, do mar e do pescador, o Nordeste da sanfona e da zabumba de Luiz Gonzaga, seu ídolo, e o Nordeste salpicado de poesia crítica e perpassada pela Tropicália e por sons plurais vindos de África. Sobre essa diversidade, escreve Cássia Lopes (2012, p.64):

A poética do duplo sentido sugere vários nordestes, para deixar claro que se trata de uma região heterogênea. Do mar de Caymmi, do Recôncavo, ao sertão de Luiz Gonzaga, há pelo menos a duplicidade na forma de entender essa geografia. Nas canções tropicalistas de Gilberto Gil, a fronteira entre o sertão e o mar a ambivalência temporal e psíquica no modo de ler essa região do Brasil. Trata-se de uma terra cindida, cuja representação não pode ser desenhada de maneira totalizadora, associada a uma comunidade única.

“Domingo do parque” é um símbolo tropicalista em que a cidade aparece como elemento da composição, e, no rastro de seus bairros, faz-se poesia e crônica da cidade eleita por Gilberto Gil.

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

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

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

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

E o sorvete gelou seu coração

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

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

Juliana girando – oi, girando
 Oi, na roda gigante – oi, girando
 Oi, na roda gigante – oi, girando
 O amigo João – ô João

O sorvete é morango – é vermelho
 Oi, girando, e a rosa – é vermelha
 Oi, girando, girando – é vermelha
 Oi, girando, girando – olha a faca!

Olha o sangue na mão – ê, José
 Juliana no chão – ê, José
 Outro corpo caído – ê, José
 Seu amigo, João – ê, José

Amanhã não tem feira – ê, José
 Não tem mais construção – ê, João
 Não tem mais brincadeira – ê, José
 Não tem mais confusão – ê, João
 (GIL, Domingo no Parque, 1967)

A canção foi elaborada por Gil a partir de elementos diferentes, regionais, baianos, para concorrer no Festival da Canção de 1967. O compositor juntou o toque de berimbau, como se tudo ocorresse dentro de uma roda de capoeira. A caracterização do feirante e do capoeirista já está impressa na letra da música, as rimas da canção foram feitas a partir do tema e a escolha do bairro da Boca do Rio foi feita para rimar com outro vocábulo (“sumiu”), e, a partir desse mote, o poeta tece a história. Sobre a canção em destaque, comenta:

Algumas pessoas acham que rima é só ornamento, mas a rima descortina paisagens e universos incríveis, de repente você se depara em um lugar mais que absurdo, eu que a procuro no alfabeto interior, mas também em dicionários, pois sei a importância dela. (GIL, 2003, p.87).

A determinação de mimetizar o canto de capoeira e seus arquétipos, inovando no Festival de Música, fez surgir essa crônica passional. “Domingo no parque” é uma

canção tropicalista, pois usa recursos eruditos e populares, misturando sons e ritmos, o que oferece traços de modernidade à canção.

Os dados que estão presentes na música já denotam o que vai acontecer no final – o sorvete que é vermelho, a roda que gira, a rosa que também é vermelha, o João saiu apressado, mas não foi jogar capoeira, foi ao encontro de Juliana, José como sempre no fim de semana guardou a barraca e sumiu, e no parque da Boca do Rio se dá o encontro do casal na roda gigante com João, que é apaixonado por Juliana. A partir daquele instante, o narrador passa a contar as sensações que José experimenta diante de Juliana e João. A rosa e o sorvete, ambos de cor vermelha, sugerem o crime. José mata Juliana por não poder tê-la. O José não teve coragem de abordar a moça, porém mata a dona do seu desejo. A Cidade do Salvador está representada ali, nos bairros da Ribeira e da Boca do Rio, como cenários para a sua história, e não só os bairros como também o espaço onde acontecerá a cena final. Dessa maneira, o compositor revela a cidade de forma concreta. Já na canção “Expresso 2222” de 1971, ele diz:

Começou a circular o Expresso 2222
 Que parte direto de Bonsucesso pra depois
 Começou a circular o Expresso 2222
 Da Central do Brasil
 Que parte direto de Bonsucesso
 Pra depois do ano 2000

Dizem que tem muita gente de agora
 Se adiantando, partindo pra lá
 Pra 2001 e 2 e tempo afora
 Até onde essa estrada do tempo vai dar
 Do tempo vai dar
 Do tempo vai dar, menina, do tempo vai

Segundo quem já andou no Expresso
 Lá pelo ano 2000 fica a tal
 Estação final do percurso-vida
 Na terra-mãe concebida
 De vento, de fogo, de água e sal
 De água e sal
 De água e sal
 Ô, menina, de água e sal

Dizem que parece o bonde do morro
 Do Corcovado daqui
 Só que não se pega e entra e senta e anda
 O trilho é feito um brilho que não tem fim
 Oi, que não tem fim
 Que não tem fim
 Ô, menina, que não tem fim

Nunca se chega no Cristo concreto
 De matéria ou qualquer coisa real
 Depois de 2001 e 2 e tempo afora
 O Cristo é como quem foi visto subindo ao céu
 Subindo ao céu
 Num véu de nuvem brilhante subindo ao céu
 (GIL, Expresso 2222, 1971).

A canção foi escrita no exílio e traz a ideia de viagem, contudo no livro organizado por Carlos Rennó *Todas as letras*, Gilberto Gil afirma que é uma viagem ligada às drogas, modificadoras e veiculadoras da consciência da época (GIL, apud RENNÓ, 2003, p.147). Em 1971, os artistas usavam maconha com frequência, além de LSD, mescalina. Londres vivia o auge dessa cultura, e o expresso foi uma alegoria literal disso. E Bonsucesso aparece como o lugar de onde o compositor veio, a cidade do Rio de Janeiro, lugar em que ele morava na época. A menina citada na canção é fictícia, ela aparece como um vocativo funcional, pois vai aparecer, segundo o compositor, como o engate para os vagões do expresso. O título da canção surge das viagens feitas quando criança, passando por cidades, a exemplo de Nazaré das Farinhas na Bahia.

O trem descendo e subindo pontes ficou impregnado na cabeça do compositor, pois, durante muito tempo, esses trens eram o meio de transporte mais usado para vir do interior baiano ou ir para lá. O expresso é o resultado de todas as cidades por onde Gil passou. O expresso traz para sua música o jogo do visível e invisível entre Londres e a sua Ituaçu. Cada cidade é um pouco de todas outras, todas possuem características gerais, como igrejas, posto médico, escolas, hospital ou posto de saúde, embora a cultura e costumes sejam diferentes.

A canção seguinte fala de uma amizade que jamais acabará por pretender a eternidade. A cidade aparece e se materializa a partir da imagem da Barra, mais precisamente, do Porto da Barra.

Ele vive calmo
 na hora do Porto da Barra fica elétrico
 eu vivo elétrico
 na hora do Porto da Barra fico calmo
 ele vive eletriconsumida, consumada ou mudamente
 Bem mais calmo
 porque curte cada golpe na bigorna do destino
 e na hora do Porto da Barra fica firme
 eu vivo calmargalarga, abertamente bem mais louco porque espero pelo
 beijo arrependido da serpente do começo
 e na hora do Porto da Barra fico aflito.
 (GIL, Ele e eu, 1972).

A canção faz menção ao Porto da Barra, que, em 1972, era o *point* das praias de Salvador, só pessoas descoladas andavam por lá. Era onde tudo acontecia, e se falava de dança, esporte, moda, onde os músicos e intelectuais se agrupavam para trocar experiências e pensar os espetáculos.

A Barra na canção surge como um ícone da vida cosmopolita de Salvador na década de 70, assim como a Rua Chile na década de 60. O encontro no Porto da Barra substitui os encontros nas praças da velha Bahia.

A hora do Porto, como Gil fala na canção, é, então, a hora do exercício da função política, da dimensão cidadina (GIL, apud RENNÓ, 2003). Funcionando como uma ágora, praça de discussões e fomento da intelectualidade, a Barra marca uma cidade que vive o dia e que aplaude de pé o pôr do sol todos os dias, um símbolo da beleza da cidade, que se movimenta e que romantiza o lugar, denotando também alegria. Em nossos dias, o Porto permanece com essa mesma energia de festejos e reunião, pois, recentemente, teve sua orla reformada, no intuito de que turistas e moradores tivessem um espaço citadino mais aprazível. Essa revalorização foi criticada por uns e reverenciada por outros.

A metáfora “Bem mais calmo, porque curte cada golpe na bigorna do destino” acentua a disponibilidade de conviver com os fatos e aceitá-los, um traço da personalidade de Caetano.

A letra de Gil foi feita para Caetano Veloso, seu amigo e parceiro em diversas canções, e, na canção, ele se utiliza de recursos literários, pois estabelece as diferenças entre os dois artistas: enquanto o ‘mano Caetano’ demonstra sua calma diante da ida ao Porto, Gilberto fica aflito com os encontros; enquanto Gil “espera o beijo arrependido da serpente do começo” – metáfora da letra que revela o lado religioso do compositor, o leonino Caetano procura viver o aqui e o agora, como explica Gil em *Todas as Letras* (apud RENNÓ, 2003, p.149).

A canção homenageia essa amizade ao tempo em que denota que, apesar dos contrastes das personalidades dos amigos, o sentimento e a aproximação terão vida longa. A cidade fervilha o ano inteiro, no bairro da Barra, o Porto traz a imagem da cidade turística, de belezas naturais, do povo hospitaleiro de uma gente que vive a sorrir.

3.3 É PROIBIDO PROIBIR (TROPICÁLIA)

“Um retrato da cidade moderna”

O Movimento Tropicalista, de acordo com Antônio Risério (2004), tem embasamento na cultura ocidental moderna, no experimentalismo da cultura de massa, que, no Brasil, se apoiava na antropofagia de Oswald de Andrade, na estética sincrética, na bossa nova de João Gilberto, no baião. Instrumentos principais: guitarra elétrica e berimbau. Nessa perspectiva, a Tropicália apresenta-se como uma tradução brasileira do rock internacional. A Tropicália é iniciada em 1967, e, no ano seguinte, Gilberto Gil e Caetano Veloso são presos e expulsos do País, tidos como mentores do movimento de revolução da música brasileira, conforme aponta Carlos Calado em seu livro *Tropicália: a história de uma revolução musical* (1997).

O grupo tropicalista queria não só se valer das influências de fora, como também revalorizar o que é nosso, como diz a canção de Caetano: “Eu organizo o movimento /Eu oriento o carnaval / inauguro o monumento /no planalto central do país”. Era uma apropriação de valores já existentes para transformá-los. A cantora símbolo deste movimento vem a ser a baiana Gal Costa, que abriu espaço em seu repertório e na mídia para compositores como Torquato Neto e José Carlos Capinam e avalizou artistas experimentais como Tom Zé, Macalé e Waly Salomão.

A ditadura e o movimento dos estudantes desconfiavam do movimento Tropicalista, e a própria música popular brasileira, nas pessoas de Chico Buarque de Holanda e Geraldo Vandré, demorou a entender o recado deste movimento.

Gilberto Gil sentia que existia uma mudança no ar, algo identificado com uma forma mais concreta de se fazer arte. O discurso de Caetano Veloso no Festival da Canção, de certa forma, nortearia o que seria o Tropicalismo.

Em 1968, Caetano começa a cantar, a letra de “É proibido proibir”, e a resposta do público foi colocar-se de costas para o cantor e para Os Mutantes, grupo musical que o acompanhava. Em revide, os Mutantes se colocam de costas também. Caetano Veloso, no entanto, dirige-se à frente do palco e começa um discurso histórico e emocionado sobre o projeto artístico representado pelas canções que ele e Gilberto Gil haviam tido a coragem de defender publicamente.

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado? São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem? Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve

coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu!

Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso!

Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil (entrando no palco). Gilberto Gil está aqui comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Para acabar com isso tudo de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente.

Deus está solto!²⁰

Movimento musical que veio em sequência à Bossa Nova, em seu percurso, a Tropicália incorporou a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos, a vanguarda erudita de Rogerio Duprat e os dramalhões de Vicente Celestino, além de assimilar também referências a aspectos do cinema, do rock, do pop e do som das guitarras elétricas que invadiriam, a partir daí, definitivamente, a música popular brasileira.

O movimento viveu o auge justamente durante a ditadura militar, que começa em 1964 e vai até 1985. Gil retorna de Londres em 1972, mais magro e mais politizado. Em seu primeiro disco, após o exílio, que traz a cidade não só no título, *Cidade do Salvador*, mas também traduz a vontade de o artista questionar a cidade em que nasceu personificando-a e revelando nuanças da dor, da tristeza e do sonho naquele momento de exceção frente à ditadura militar.

²⁰ É PROIBIDO proibir: discurso de Caetano. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano> >. Acesso em: 20 jan. 2016.

Pensar sobre a geografia impressa nas canções de Gilberto Gil é conhecer o mapa do Nordeste, ligando Salvador, a capital, às cidades do Sertão, traduzidas nos seus baiões e forrós tão presentes na produção do artista.

De acordo com García Canclini (2013, p.19), a hibridação ocorre a partir de “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. No caso da cultura na Bahia, ela é forjada a partir de três etnias iniciais, fundacionais e formadoras do País. O Brasil assume um papel relevante no universo da globalização por ser um país mestiço, de grande diversidade cultural, pois sabemos que a globalização deslocou a cultura para um lugar de debate e de confronto. Para aferirmos isso, basta visitar as cartografias que desenham o mundo contemporâneo com as interferências na história e as derrubadas de fronteiras físicas, que impulsionam, aceleram ou podem bloquear os contatos entre povos.

Desse modo, as culturas progridem, modificam-se, alteram-se, organizam-se, levando em conta também os novos contatos, o que confirma quanto a cultura pode se reinventar, a cada instante. Pode-se afirmar que, quanto maior for o grau de interação entre povos, mais significativa será a transformação, o que pode tornar a sociedade mais democrática, tolerante e criativa.

A cultura na Bahia passou por um processo de desvendamento, pois tendo sido colonizada por portugueses passou por certo tempo para reconhecer o legado africano e indígena. Esse legado foi sendo revelado aos poucos, à proporção que vai ganhando espaço a constatação da visibilidade desses povos fundadores.

De acordo com García Canclini (2013, p.20), a modernidade diminui o papel entre o culto e o popular tradicional, mas não os suprime, e, atualmente, a forma de se pensar o tradicional é outra, o culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos. O ritual, o simbólico e suas representações aparecem e são consolidados pela nova forma de pensar a cultura.

Gilberto Gil, desde o primeiro disco – *Louvação*, de 1967, fala da identidade cultural da Bahia, misturando os diversos ritmos existentes no Brasil, somando a esses ritmos, os sons que surgem de suas pesquisas em África. Para Gilberto Gil, o que se designa pelo termo de identidade cultural é, assim, o produto de um incessante vai e vem entre os polos, a resistência e a adaptação (Gil, 2006, p.56).

As ideias filosóficas, junto com a cadeia de estudos de literatura, com as ciências humanas, as crenças e as religiões formam o arcabouço da cultura. Podemos

imaginar um caldeirão com todos os sons, textos, filmes e com a televisão, mas há que se pensar também em livros de histórias e revistas, tudo isso e mais alguma forma de expressão não citada fazem parte do que chamamos de cultura, pois, como diz García Canclini, a cultura é híbrida. Ele diz ainda que os termos mestiçagem e criouliização continuam a ser utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etno-histórica para especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas (GARCÍA CANCLINI, 2013).

Desse modo, nas canções de Gilberto Gil, esses termos aparecem com o intuito de absorver toda a cultura baiana e valorizar a sua gente. Na visão de cultura que o compositor veicula, existe um compromisso com a verdade do povo baiano, seu sincretismo e costumes, que revelam sua cultura e representam a 'Cidade da Bahia'. Assim como Jorge Amado e Dorival Caymmi, Gil cria personagens que habitam a cidade, demarcando os costumes que caracterizam o espaço.

Sobre a paixão por Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, Cássia Lopes (2012) afirma que as canções praieiras de Caymmi inspiraram Gil a escrever sobre o mar, sobre as sereias, sobre a mulher brasileira. Ela ainda ressalta que a janela, elemento recorrente nas canções do baiano Caymmi, também aparece nas canções de Gil, e acrescenta que a janela aparece na obra de Gil como elemento de semelhança e diferença entre os dois artistas. É a partir da janela que se espreita o mar, o mesmo e o outro mar (LOPES, 2012).

A cidade da fé e do Senhor do Bonfim também é a urbe de concreto, de desigualdades, dos barracos onde o povo não alimenta mais ilusão. Aliás, ilusão foi a chave de um ensaio de José Miguel Wisnik, presente no livro *Sem Receita* (2004, p.190). O crítico fala sobre a ilusão presente nas canções de Gilberto Gil. A ilusão da Bahia sem problemas está presente na canção de 1965, "Eu vim da Bahia", produção entre tantas outras que prometem, para o ouvinte, uma terra farta de alegrias, festas e fé.

Em 1973, abordando a temática do duplo sentido, Gilberto Gil escreve uma canção cujo título "Duplo Sentido" questionava o tipo de limitação, ou de livre-arbítrio do povo, em versos como: "Dessa esquina pelo menos posso perceber/ o duplo sentido de tudo/ em todos que vão a diversos lugares/primeiros, terceiros, oitavos andares". No entrelaçamento de esquinas e ruas, revela-se o conceito de cidade, modulam-se também a polifonia e a representação identitária. Dessa forma, o duplo sentido nos mostra uma leitura do tempo.

O tempo servirá para anunciar as várias formas de mostrar a nação e seus sujeitos sociais: “o duplo sentido é tão claro/não há que duvidar/ o duplo sentido na rua é tão claro/ o apito do guarda é que dá”. O apito do guarda é um marcador que indica o comando concreto nas ruas da cidade, o apito também alude à paisagem sólida da cidade que, no meio do emaranhado de fios de existências, tenta se organizar (LOPES, 2012)

A cultura em suma é o conjunto de costumes e de modos de ver e lidar com a vida que nos influencia, modificando ou reafirmando o que trazemos. Brota do contato e da interação com o outro.

A nacionalidade não é algo que se explique biologicamente, isso porque se trata de um sentimento de pertença, de identificação, que é construído imagetivamente. As nações nascem como nacionalidades imaginadas, que trazem em seu bojo produtos culturais específicos, dotados de uma emoção singular.

Nas letras de Gilberto Gil, vamos perceber as relações identitárias somadas às diversidades de produtos culturais que estão em relação constante naquele espaço. Letras como: “Toda menina baiana” revelam uma Bahia que culturalmente é sincrética e humana.

Toda menina baiana tem
 Um santo que Deus dá
 Toda menina baiana tem
 Encantos que Deus dá
 Toda menina baiana tem
 Um jeito que Deus dá
 Toda menina baiana tem
 Defeitos também que Deus dá

 Que Deus deu, que Deus dá
 Que Deus entendeu de dar
 A primazia
 De acordo com Primeira mão na Bahia
 Primeira missa
 Primeiro índio abatido também
 Que Deus deu

A menina baiana de Gil traz um legado de bens simbólicos e de manutenção de uma identidade afrodescendente. A canção revela os dois lados da história, quando alude à primeira missa na Bahia, e o primeiro índio abatido também. O texto fala sobre as faces da história, a igreja que faz a primeira missa, também é aquela que não sabe negociar e que ajuda a dizimar os índios.

No entanto, na primeira estrofe, o compositor trata sobre a herança africana, refere-se a uma criança, já nasce com um santo (orixá) que está ligado a ela, protegendo, acalmando, ajudando em sua vida. Ademais, fala dos encantos dados por Deus. Importante ressaltar que Gil termina a estrofe de número 1 dizendo dos defeitos que Deus dá, importante para ressaltar o humano. Percebe-se, nesse trecho e em tantas outras músicas e obras literárias, como a “baianidade” é apresentada, literalmente, como inerente à pessoa que nasce na Bahia. Assim, até mesmo pela famosa frase “Baiano não nasce, estreia”, observa-se como há toda uma construção por trás da identidade baiana. A “baianidade” é entendida como a identidade dos baianos e seus elementos de representação tornam-se um símbolo mercadológico pronto para ser projetado internacionalmente, vendido e consumido.

Desse modo, espetáculos como *Vixe Maria, Deus e o diabo na Bahia* (Gil Vicente Tavares) ou *Ó pai ó* (Monique Gardemberg), reforçam tipos baianos, falares baianos, formas de viver a Bahia. Observa-se que a cidade é tomada pela busca do reforço da identidade local com objetivos muito mais específicos do que como uma forma de resistência. É uma identidade, mas voltada para o internacional, assume um tom mercadológico. Não se trata meramente de um vínculo que se pretende estabelecer entre indivíduos, mas da necessidade de se criar uma identidade “para estrangeiro ver”, a alteridade.

Dessa forma, a alteridade, o modo como se é reconhecido pelo outro, torna-se uma projeção construída a partir das leis de mercado e interesses comerciais. As canções de Gilberto Gil não participam desse quadro comercial retratado acima. A lógica da Bahia cantada por Gil é outra, é de somar a sua saudade ao elogio e à pretensão dos valores simbólicos que transitam em seu espaço de memória.

A vontade de se reforçar a identidade local acaba certificando a existência de estereótipos, transformando elementos da cultura baiana em meros elementos da cultura de mercado. Nesse aspecto, é preciso mostrar como muitos dos símbolos que compõem a “baianidade” surgem e/ou projetam-se turisticamente.

Destacamos uma passagem da canção “Tarde em Itapuã”, de Vinicius de Moraes e Toquinho:

Um velho calção de banho
 O dia pra vadiar
 Um mar que não tem tamanho
 E um arco-íris no ar
 Depois na praça Caymmi
 Sentir preguiça no corpo

E numa esteira de vime
Beber uma água de coco [...]

Nos anos 60, o governo da Bahia valeu-se desse mito para associar a Bahia a uma terra paradisíaca. Nos anos 60 e 70 – e ainda hoje –, a Bahia representa a terra do prazer, da alegria, das festas e da preguiça, a terra que recebe o mundo para passar as férias, elementos que são destacados como meios de atração turística. Não é objetivo aqui apresentar todos os símbolos e mitos que constroem a “baianidade” com o intuito de atrair turistas. Certamente, algumas canções de Gil reforçam essa imagem de paraíso para turistas. Um exemplo de música que guarda um elogio à cultura da Bahia é a canção “Eu vim da Bahia”, de Gilberto Gil.

A letra da canção “Eu Vim da Bahia”, já analisada na seção 2, retrata a Bahia com a mesma conotação de paraíso, onde a fé em um sincretismo religioso assegura a sobrevivência e a alegria, as festas de rua, o samba, mostram ao resto do mundo como se pode viver feliz. Desse modo, o autor reafirma o imaginário popular já existente acerca da Bahia.

Em outra canção, a cultura e a influência do estrangeiro se revelam de forma significativa, como na canção “Tradição”, também analisada na seção 2, uma crônica sobre uma garota do Barbalho que namorava um rapaz que usava uma calça comprada de contrabando, e faz um trocadilho com ‘garota do barulho’.

A cultura da cidade, ainda provinciana, também é descrita em “Água de Meninos”, canção na qual ele fala da feira, das coisas que são negociadas ali, das tradições das ladeiras, um motivo recorrente na canção de Gil, que traz, para a letra, uma cidade concreta, que vive o ritmo do povo de sua terra e se move em torno daquele espaço físico, onde a cultura se desenha, pois o sábado das pessoas começa descendo o morro para comprar as frutas e verduras. Aparece em sua letra um retorno ao antes do mercado, a escolha pelo menor preço, o encontro com o vizinho. A feira, até os nossos dias, compreende o espaço mais democrático da cidade, depois da praia, pois continua a atrair pelos preços, ainda é o menor preço e maior oportunidade de escolha dos alimentos que se quer comprar. Outra canção importante porque fala sobre saudade que ele sentiu em Londres e marca a identidade do cantor é Back in Bahia.

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
 Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
 Puxando o cabelo nervoso, querendo ouvir Celly Campelo pra não cair
 Naquela fossa em que vi um camarada
 meu de Portobello cair
 Naquela falta de juízo que eu não
 tinha nem uma razão pra curtir
 Naquela ausência de calor, de cor, de sal,
 de sol, de coração pra sentir
 Tanta saudade preservada num velho baú de prata dentro de mim
 Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar
 Do luar que tanta falta me fazia junto do mar
 Mar da Bahia cujo verde vez em quando me fazia bem lembrar
 Tão diferente do verde também tão lindo dos gramados campos de lá
 Ilha do Norte onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar
 Por algum tempo que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
 Hoje eu me sinto como se ter ido fosse necessário para voltar
 Tanto mais vivo de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
 Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
 Puxando o cabelo nervoso, querendo ouvir Celly Campelo pra não cair

Naquela fossa em que vi um camarada
 meu de Portobello cair
 Naquela falta de juízo que eu não
 tinha nem uma razão pra curtir
 Naquela ausência de calor, de cor, de sal,
 de sol, de coração pra sentir
 Tanta saudade preservada num velho baú de prata dentro de mim
 Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar
 Do luar que tanta falta me fazia junto do mar
 Mar da Bahia cujo verde vez em quando me fazia bem lembrar
 Tão diferente do verde também tão lindo dos gramados campos de lá
 Ilha do Norte onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar
 Por algum tempo que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
 Hoje eu me sinto como se ter ido fosse necessário para voltar
 Tanto mais vivo de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá

A canção fala sobre uma saudade de sua Bahia e faz uma série de comparações entre a sua terra natal e a Londres que o recebe como exilado, o exílio como experiência é muito triste e demarca toda vida do indivíduo, a canção em destaque alude ao nome de Cely Campelo, que naquele momento fazia sucesso aqui no Brasil, fala muito em entrevistas que enquanto Caetano Veloso sentiu o exílio com toda a sua dimensão de sofrimento, Gilberto Gil tentou não se entregar a dor da distância, tornando o exílio um momento de pensar a saúde, a vida, a religião, a morte. Na letra ele fala que ter ido para Londres talvez fosse necessário para voltar de lá. O movimento de ir e voltar citado por Gil dá a dimensão do que foi aprendido, a despeito da forma como ele vai para Londres. É a valorização desse movimento, que vai importar em um tempo de amadurecimento de sua música, de sua história e que vai ter significações na sua carreira. É relevante ressaltar que essa canção foi composta

no Brasil, portanto é uma saudade presentificada, já vivida, como se com ela o compositor fechasse um ciclo em sua vida. A nostalgia é um lugar de fala de Gilberto Gil, basta que se lembre da canção Eu vim da Bahia cantar, canção que foi feita antes do cantor deixar a Bahia. Desse modo vemos que Gil sempre está brincando com a identidade e reafirmando o seu lugar de fala no mundo.

Outro momento da canção de Gil que podemos citar e que forja uma identidade cultural é a canção “Madalena”. Há a dificuldade da vida no Sertão nordestino e demonstra uma conformação com o destino, além de uma preocupação com a manutenção da fé, pois ‘acender uma vela para não passar fome’ é, naquele contexto, a solução para resolver o problema da sobrevivência da personagem. Madalena aparece como um personagem que o narrador vai descrevendo e cujas particularidades são mostradas, além de descrever o espaço físico. Há alusão, ao mesmo tempo, à falta de políticas que colaborem para uma vida mais digna no Sertão e a certeza nas coisas de Deus, a fé que acaba sendo a muleta para tantas amarguras. A cultura do Sertão ligada à fé transformará a vida. Outro detalhe cultural do interior baiano reside no costume de colocar o nome de santos nos filhos, e, em algumas regiões, se coloca o nome do santo do dia. Outro dado que se pode mencionar é a falta de perspectiva da mãe e a conformação com o destino de miséria, aspectos evidentes nos versos “pobre não tem valor/ pobre é sofredor”, uma vez que já estava acostumada com a fome no sertão.

Fui passear na roça
 Encontrei Madalena
 Sentada numa pedra
 Comendo farinha seca
 Olhando a produção agrícola
 E a pecuária
 Madalena chorava
 Sua mãe consolava
 Dizendo assim
 Pobre não tem valor
 Pobre é sofredor
 E quem ajuda é Senhor do Bonfim
 Entra em beco sai em beco
 Há um recurso Madalena
 Entra em beco sai em beco
 Há uma santa com seu nome
 Entra em beco sai em beco
 Vai na próxima capela
 E acende uma vela
 Pra não passar fome
 (Gil, Madalena, 1972).

Segundo Cássia Lopes (2012), pensar a geografia poética e política de Gil presume, portanto, atravessar o mapa do Nordeste e as fronteiras por meio das quais se constroem as identificações, as narrativas e os valores que sustentam os vínculos sociais (LOPES, 2012, p.65). A cultura se revela no cancionário de Gil como experiência vivida, híbrida, marcada em suas letras pelas personagens populares. O Nordeste cartografado pelo compositor aparece nas suas canções juninas, no baião que se intercala com a sua vida cosmopolita.

Outra importante criação de Gilberto Gil que espelha um imaginário de fé é a música “Andar com fé”, que revela uma sintonia fina com a religião de uma forma abrangente, a fé como personificação acompanha a todos, porque, caso precisem, ela estará ali de prontidão. De certa forma, existe nessa letra uma narrativa determinista, ressaltando-se, ainda, o uso da grafia errada das palavras, enfatizando a linguagem das classes populares. Salienta-se que a fé, como elemento dogmático para a realização de sonhos, através de promessas e liturgias, realça a ideia cultural da Bahia terra da magia, do encantamento, do sagrado e do profano.

Desse modo, tanto a fé está na mulher que gera, cria e trabalha como no punhal, que atende entre outras, à função de ferir, ou seja, para a vida e para a morte, a fé precisa ser acionada, considerada como uma das características da cultura da cidade, que teria 365 igrejas e tem mais de 300 terreiros de candomblé.

Andá com fé eu vou
 Que a fé não costuma faiá.(4x)
 Que a fé tá na mulher.
 A fé tá na cobra coral
 Oh! Oh!
 Num pedaço de pão...
 A fé tá na maré
 Na lâmina de um punhal
 Oh! Oh!
 Na luz, na escuridão...
 Andá com fé eu vou
 Que a fé não costuma faia
 Olêlê!
 Andá com fé eu vou
 Que a fé não costuma faia
 Olálá!...
 Andá com fé eu vou
 Que a fé não costuma faia
 Oh Minina! andá com fé eu vou
 Que a fé não costuma faiá...
 A fé tá na manhã.
 A fé tá no anoitecer
 Oh! Oh!
 No calor do verão...

As imagens, que vão da Bahia para o Brasil e para o mundo permeiam o discurso de Gilberto Gil. Discurso e homem somam-se em uma carreira que desfila por todos os ritmos presentes em seus discos. Na canção “Duplo sentido”, observamos o mesmo Gil que fala de cidades.

Em 2002, o compositor Gilberto Gil foi convidado por Luís Inácio Lula da Silva, então Presidente da República, para ser Ministro da Cultura. Ele fora indicado por seus amigos João Santana e Roberto Pinho. Lula gostou da indicação, e, apesar do salário de Ministro ser bem menor do que ele ganharia fazendo shows, ele resolveu aceitar. Viajou para a Capital do Brasil no dia seguinte e, todo de branco, com uma vestimenta simples, ele desembarcou para o encontro com o Presidente. Segundo Regina Zapa (2013, p.276), o compositor conversou sobre as estratégias para fortalecimento do Iphan, sobre o patrimônio material e imaterial e sobre a preservação de Ouro Preto. Depois dessa reunião, ele já saiu como ministro nomeado.

Em seu discurso de posse, o compositor foi contundente e argumentou a partir de vários conceitos de cultura, noções que extrapolavam o academicismo. No final, anunciou sua concepção de cultura:

Tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de uma nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. (GIL, 2013, p.276).

Sua rotina diária foi modificada para o exercício do cargo, mas o mais importante era o entusiasmo em seus projetos. Apostando na diplomacia e conversando em inglês, francês ou em espanhol, o ministro deu relevância aos fóruns internacionais, sobretudo, aos latino-americanos e aos africanos. Transformou-se em conselheiro da ONU, criou os Pontos de Cultura, desenvolveu a autonomia de instituições como Iphan, Funarte, Biblioteca Nacional e Fundação Palmares. Desse modo, essas instituições puderam desenvolver suas próprias ações.

Em sua gestão, o “ministro artista” como é chamado por Cassia Lopes (2012, p.17), em seu livro *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, uma das grandes questões veio a ser a rediscussão da legislação que controla o investimento privado

na cultura por meio da renúncia fiscal. Infelizmente não houve tempo para terminar de forma satisfatória essa demanda.

Gil conseguiu abrir um canal de comunicação entre o Brasil e o estrangeiro, instauram-se agendas internacionais de cultura e buscou-se inserir-se o Brasil em debates sobre diversidade cultural. Os Pontos de Cultura serviam para ativar e construir atividades em centros culturais que já existiam e estavam desativados. Como um barco no Amazonas ou um terreiro de candomblé na Bahia, a sua gestão foi relevante para todos os Estados e municípios que, aproveitando a pulsão própria da cidade, deixou emergir uma cultura plural que é inerente a nosso país. Essa cultura pulsante escorre de todos os cantos da cidade e se faz traduzir, como na canção “Bahia de todas as Contas”, que foi lançada no ano de 1981.

Na canção “Bahia de todas as contas”, o compositor através de um discurso alegórico personifica a cidade, para dizer: “Rompeu-se a guia de todos os santos/foi Bahia pra todos os cantos/ foi Bahia”. As contas, de que ele fala na canção são adereços ritualísticos do candomblé e constroem uma linha direta entre as guias (‘contas’) dos orixás, que ligam o humano ao sagrado, protegendo e orientando a vida desse devoto.

Pode-se afirmar que o próprio Gil seria essa guia que se rompe e vai para todos os cantos, através de suas canções, divulgando a cultura de sua Bahia, quando ele diz: “para cada canto uma conta/prá nação de ponta a ponta/ daquela terra provinha/tudo que o povo tinha mais puro e de mais seu”. É o reconhecimento do povo de matriz africana, o reconhecimento da força da negritude, e ele continua na 3ª estrofe: “Hoje ninguém mais duvida/ está na alma, na vida/ está na boca do país/ é o gosto da comida/ é a praça colorida/é assim porque Deus quis/ Olorum se mexeu/ rompeu-se a guia de todos os santos/ foi Bahia pra todos cantos”.

O compositor afirma que a Bahia está em todos os cantos, divulgada por sua comida, as características que marcam sua cultura, seu colorido, que vem das raízes africanas, desse legado que permanece na cidade de forma concreta. Desse modo, o cantor afirma alegoricamente que a Bahia extrapola os limites físicos e que sua história e cultura vão se espalhando como miçangas pelo Brasil e pelo mundo, pois a cultura se estende a todos os lugares.

O que o compositor traz de forma alegórica é que, apesar de terem sido rechaçados, os negros africanos venceram, pois a sua cultura é a que se distingue quando se fala de Bahia. Jorge Amado, em seu livro *Tenda dos Milagres*, retrata a

gastronomia, as religiões católicas e do candomblé e a medicina natural espalhada nas barracas do Terreiro de Jesus, traços relevantes do povo baiano, mostrando que a nossa cultura está presente na mesa e nos rituais sagrados oferecidos aos orixás nas religiões de Matriz africana.

O Gil Ministro da Cultura é uma metáfora dessas guias encantadas que levam a Bahia para toda parte, retratando, revelando a cultura e abrindo caminhos para o desenvolvimento de seu povo. Todas as tradições desse país – sua cultura e costumes – sugerem um hibridismo, ou seja, do contato entre várias etnias, forjou-se a identidade nacional, dotada de características de todos os povos, assumindo esse caráter de tanta riqueza e pluralidade.

3.4 A CIDADE E O SERTÃO

Existe uma letra bastante significativa para o sentimento de pertença do cantor: o “Lamento sertanejo”, canção que, segundo o artista, revela muito da sua personalidade, como se ele se descreve na letra. A música do Sertão reinventada e cantada vai trazer, para o compositor, o prazer de falar de sua identidade, de homem que viveu a cultura da carne de sol. Do couro, da caatinga, entre forrós e baiões, como já foi citado nesse trabalho, destaca-se: “Por ser de lá do sertão/lá do serrado/do interior do mato/ da caatinga /do roçado/eu quase não saio/eu quase não tenho amigo /eu quase que não consigo/ficar na cidade sem viver contrariado.

Gil, em entrevista a Carlos Rennó no livro *Todas as Letras*, conta que “a música já existia em um formato instrumental e até havia sido gravada por Dominginhos, num andamento rápido, era um xote” (RENNÓ, 2003, p.164). Nessa época, Gil tocava no show de Gal Costa “Índia”, Dominginhos estava ajudando com o disco *Refazenda*, que foi lançado em 1973, e, quando ele trouxe a música para mostrar ao cantor, Gil entendeu a melodia como um lamento e fez a letra. A canção, ainda sem letra, já trazia o título “Lamento Sertanejo”. A letra fala sobre o retirante e a saudade do seu interior, a terra natal, falando sobre esse sujeito, o serrado, a caatinga, aí representada. Assim, na descrição dessa personagem da música, revelam-se os sertões do Brasil.

O compositor afirma que a letra guarda traços de sua identidade de retirante, julga-se um semirretirante, pois todo verão ele e sua família saíam de Ituaçu e vinham para Salvador, vivenciando o trajeto feito pelos retirantes. Conta também que, no Sertão, pobres e ricos, todos andavam em caminhões e caminhonetes, ninguém tinha carro; todos viajavam naqueles coletivos típicos dos paus de arara (RENNÓ/GIL, 2003, p.164):

Por ser de lá
na certa por isso mesmo
não gosto de cama mole
não sei comer sem torresmo
eu quase não falo
eu quase não sei de nada
sou como rês desgarrada
nessa multidão boiada
caminhando a esmo.

O compositor reafirma a ideia de pertencimento ao Sertão e cria a metáfora como “rês desgarrada” para atentar sobre o movimento de saída da terra natal, em que também fica implícita a saudade dos costumes, da cultura do sal, da cama dura. A mudez daqueles que não falam, por não saberem usar as palavras, como o vaqueiro Fabiano em *Vidas secas*, livro de Graciliano Ramos, autor nordestino.

A carreira de Gil é repleta de manifestações culturais, um exemplo disso é o documentário *Viva São João*, dirigido por Andrucha Waddington, produzido numa turnê de Gilberto Gil pelo Nordeste em que cantava músicas do disco *Eu, tu e eles...* (LOPES, 2012, p.66). Na verdade, as canções do compositor servem de chave para entrar nessa paisagem simbólica do Nordeste, revelando como o festejo junino é importante para o corpo social daquele espaço físico. As conversas nas portas, os fogos de artifícios, o ritual das danças, o sotaque caipira são referenciados no documentário que, por ter tido essa verdade, conseguiu muito sucesso e difundiu a cultura da região, mostrando novas formas de enxergar o Nordeste. Segundo Lopes (2012, p.67), “[...] o cantor baiano proporciona a emergência da fala performativa ao se apresentar no filme como ator social e personagem de narrativas ouvidas no sertão nordestino”.

Como vimos na segunda seção deste trabalho, o cantor nasceu em 26 de junho e sempre participou dos festejos juninos. No documentário, existe uma reflexão sobre

quem é o sertanejo, quais são os paradigmas que servem para formar esse sujeito, além de um olhar sobre o Sertão e sobre a sua paisagem.

A obra de Gil permite penetrar na construção de uma festa de São João e, em meio a isso, revestir o ritmo junino de um saber circulante sobre o corpo, como um jogo ambivalente entre prazer estético-musical e o político, pela força que essa festa assume para a representação identitária do Nordeste (LOPES, 2012,).

As cidades do Nordeste, em junho formam as suas quadrilhas, suas ruas ficam cheias de bandeirolas coloridas. Cidade, festa e povo constituem o tripé desse festejo e, como no documentário, há uma comunicação nas praças e na festa que destaca a peculiaridade da cena nordestina, “O São João mediado por Gil realça a fartura sertaneja com sua culinária específica, com efeito, nas formas e nos símbolos que transmitem a maneira própria de vida e do devir nordestino” (LOPES, 2012,p.72)

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

“De onde vem o baião”

Nessa canção, Gil ressalta que o religioso também está na festa, o sopro divino é alimentado e alimenta a condução da alegria, a sanfona aparece como esse elemento transformador, do silêncio da religião para a explosão do barro debaixo dos pés. “Essa alegria é a harmonia entre o homem e a terra, e o baião é a ponte entre o homem e a festa, onde a fartura da mesa se relaciona com o homem do campo, o semear, a colheita dos frutos”. O sopro de Deus ajudando o homem do Sertão a sustentar-se e favorecendo com essa energia que se transforma em baião, xote xaxado e pura alegria (LOPES, 2012, os.72,73 e 74).

Desse modo, o Sertão cantado por Gilberto Gil é o da cultura popular forjada pelas diversas etnias que conviveram naquele espaço físico, da sanfona de Luiz Gonzaga, do forró da praça. O documentário aborda a visita do artista baiano à casa de Luiz Gonzaga, Aquela pequena casa em Exu, onde Luiz tinha erguido um palco para cantar, sugere outra forma de entender o solo político e cultural, em que a quadrilha de São João traduz a dinâmica de uma cultura que veio de longe em que a mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos transladados da África

“A identidade cultural está sempre em movimento, cada espaço possui várias configurações. O termo “culturas híbridas” de García Canclini (2008, p.19), é definido

como um rompimento entre as barreiras que separam o que é tradicional e o que é moderno, entre o culto, o popular e a cultura de massa. Em outras palavras, a expressão culturas híbridas consiste na miscigenação entre diferentes culturas, ou seja, uma heterogeneidade cultural presente no cotidiano do mundo moderno e que também está presente nas letras do compositor Gilberto Gil. Seus arranjos contemplam ritmos vários e misturam a sua visão de Bahia com sua visão de mundo, embora não esqueça o lugar de fala. É um canto que rompe o tradicional e perfaz um caminho estético de reflexão e amadurecimento. Para terminar a exposição sobre a cidade e as canções de Gilberto Gil, trataremos da música “Aquele abraço”, composta em 1969, por ocasião da saída do cantor da prisão em Realengo, local onde ficou preso durante 60 dias. A música critica a ditadura, e diz da alegria em ter sua liberdade de volta.

O Rio de Janeiro continua lindo/O Rio de Janeiro continua sendo/O Rio de Janeiro, fevereiro e março/ Alô, alô, Realengo, aquele abraço/ Alô torcida do Flamengo, aquele abraço/ Chacrinha continua balançando a pança/ E buzinando a moça e comandando a massa/ E continua dando as ordens do terreiro/ Alô, alô, seu Chacrinha, velho guerreiro.

O cantor escreveu a canção como celebração de sua liberdade e antes de partir para o exílio com Sandra e Caetano Veloso deixa gravada esta música. O seu propósito é alcançado, pois foi uma das canções de maior sucesso em sua carreira. Com esta canção, o compositor ganharia o prêmio Golfinho de Ouro do Museu da Imagem e Som. Já em Londres ele recusa o prêmio e escreve um famoso artigo, “Recuso e Aceito= Receita” que foi publicado na revista Pasquim, em 19 de março de 1969. Em destaque um trecho extraído do artigo, expondo as razões da recusa.

“Se ele (MIS) pensa que com Aquele Abraço eu estava querendo pedir perdão pelo que fizera antes, se enganou. E que fique claro para os que cortam minha onda e minha barba que Aquele Abraço não significa que eu tenha me ‘regenerado’, que eu tenha me tornado ‘bom crioulo puxador de samba’, como eles querem que sejam todos os negros que realmente ‘sabem qual é o seu lugar’. Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum. Mesmo longe eu posso compreender tudo. Mesmo na Inglaterra a embaixada brasileira me declara ‘persona non grata’ para as agências de notícias. Nenhum prêmio vai fazer desaparecer essa situação.

A música destaca algumas das coisas que caracterizam o Rio de Janeiro como a torcida do Flamengo, a moça da favela, o Chacrinha, que podemos dizer que simboliza a Rede Tupi de televisão, a força midiática, que comanda a *massa* (grifo

nosso) formando ou deformando opiniões. As belezas do Rio de Janeiro são citadas por alguém saudoso dessa interferência que se dá entre a cidade e o homem, ver, sentir, interagir com a urbe. Temos aqui um Gil que após sessenta dias de cárcere pode de novo ver a cidade que o encanta, é o retorno à vida de homem livre.

A canção faz uma homenagem ao Rio de Janeiro, e a Chacrinha, que em meio à ditadura, ainda continua trazendo alegria para o povo brasileiro, apesar da crítica ter considerado na época a canção como jocosa por chamar “o Chacrinha de velho palhaço”, quando, na verdade, nada havia de pejorativo, mas a constatação da leveza da comunicação desse apresentador. Os símbolos que aparecem na canção dão um tom de celebração e de despedida: Favela, Portela, Fevereiro e Banda de Ipanema, elementos que se unindo a Teresinha, Velho, Palhaço, Chacrinha, Flamengo, Realengo, Fevereiro, Março e Lindo traduzem uma homenagem à cidade onde ele morava naquele momento.

E, mais adiante, ele vai reafirmar sua identidade construindo os versos “A Bahia já meu deu régua e compasso” e a sua autonomia meu caminho pelo mundo, eu mesmo faço” gritando na cara da ditadura a sua indignação por aquele momento do país, terminando por afirmar que “ quem sabe de mim sou eu, aquele abraço” ou seja a consciência de que só ele responderá por suas ações, aqui no Brasil ou em Londres. A força de sua música e a retidão dos seus caminhos dentro de sua carreira lhe valeram os prêmios concedidos durante os seus cinquenta anos de profissão e o transformaram em um ícone da música popular brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi realizado com o objetivo de mostrar como a cidade aparece na obra de Gilberto Gil e como se configura a sua poética sobre a 'Cidade da Bahia'. Para lograr esse objetivo, analisamos as canções que ele compôs falando sobre a cidade e vimos também as suas memórias de infância, pois a cidade, Ituaçu, perpassa toda sua vida.

O estudo sobre a música e a cidade envolveu um esforço para aprender a lidar com a canção e com a ideologia do compositor, dentro de uma perspectiva que pretende isentar-se do senso comum e que busca abraçar um percurso acadêmico. Encontrar teóricos que atravessassem o caminho e guiassem a escrita foi difícil, mas, com a generosa colaboração do orientador, ficou mais fácil entender e buscar os objetivos traçados.

Foi importante ter falado das canções de Gil, de sua família, ter interpretado as letras dessas canções e descoberto que a cidade que Gil canta é mítica, religiosa, festeira, mas também crítica. Foi bom entender que ora temos um compositor que fala sobre o lado idílico, ora um compositor que assume uma atitude política, denunciando os desmandos governamentais, as atrocidades religiosas que ocorrem em nosso país,

estado de direito laico. Um exemplo disso é a canção “Guerra Santa”, em que o artista aborda um acontecimento que marcou a sociedade brasileira – quando um pastor chutou, num programa de televisão, a imagem de Nossa Senhora Aparecida –, e questiona o fundamentalismo cristão.

Gil teve ainda a coragem de inovar a música brasileira na década de 1960 criando com outros amigos uma canção híbrida que se vale de sons de guitarra, misturados a outros ritmos e sons de rua. A Tropicália foi o movimento mais democrático do ponto de vista da mistura de ritmos, em pleno período da ditadura militar, que o exilou juntamente com Caetano Veloso, idealizadores do movimento, que começara em 1968 e foi encerrado abruptamente em 1969, com esse exílio.

. Nos sertões de Gil, um se traduz em fartura, alegria, forró, baião e xote; outro, em falta de água, seca, fome e políticos que se aproveitam dessa miséria. O texto, agora finalizado, dá conta de nossa pesquisa, pois tornam concretas a cidade ou as cidades imaginárias cantadas por Gilberto Gil, mostrando sua cultura, beleza, e denunciando o que deve ser melhorado, corrigido.

As alegorias são claras e construídas sobre o espaço urbano e suas gentes, mostrando a importância da fé nos orixás, do sincretismo e da fé cristã –“Andá com fé eu vou, que a fé não costuma faiá” –, que se repetem em “Eu vim da Bahia”, e a cultura local grita em canções como “Toda menina baiana”.

Finalizar esta dissertação é chegar a uma seção onde se expõem canções numa releitura entre a cultura híbrida de Nestór García Canclini e a cultura popular da Bahia da magia, dos encantos e do axé. Buscamos, então, entender como ocorre a hibridação e qual é o resultado dessa mestiçagem que aglutina as etnias fundadoras e outras que vieram depois, e que se têm modificado ao longo do tempo.

Agora, com a globalização, emergem novas e diversas influências, que, se por um lado acrescentam e trazem novos horizontes, por outro, rechaçam a raiz e só valorizam as nações mais importantes. Gilberto Passos Gil Moreira, cantor, compositor, arranjador, produtor musical, é um homem de muitos ritmos. Um homem de muitas cidades!

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

ÁGUA de Meninos: a feira do Cinema Novo. Documentário. Direção: Fabíola Aquino. Produção Cacauê Movie e Apus Filmes. Participação especial: ator Antônio Pitanga. Salvador, 2012. 52 min.

AGUIAR, Maria Cristina. Música e poesia: a relação complexa entre duas artes da comunicação. *Revista Forum Media*, n.6, p.127-137, 2004. Disponível em: < <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf> >. Acesso em: 24 jan.2016.

BHABA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2007.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAIXA dos Sapateiros. Disponível em: < www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod...1... >. Acesso em: 27 jul. 2015.

BARBOSA, Amílcar Bettega. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARTHES, R. *Image, music, text*. New York: Hill & Hang, 1977.

BARTHES, R et al. *Análise estrutural da narrativa*. Pesquisas semiológicas. Tradução de Milton José Pinto. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENJAMIN. W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.3: Charles Baudelaire, Um lírico no auge do capitalismo.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. São Paulo. Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).

BOCA DO RIO CULTURAL: a história. Disponível em: < nossabocadorio.blogspot.com/2011/04/historia_02.html >. Acesso em: 21 set. 2015.

BUSATO, Susana. O espaço urbano como construção poética do sujeito. *Revista de Estudos Brasileiros Contemporâneos*, n. 45. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n45/2316-4018-elbc-45-00085.pdf> >. Acesso em: 20 fev. 2016.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CARMO, Cláudio do. *Cartografias contemporâneas: memória e cidade na ficção*. Ilhéus, Bahia: Editus, 2011.[]

CAZNÓK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e civilização. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 131-138, jan./jun. 2006.

CHÃO DE ESTRELAS (1937). Letra: Orestes Barbosa; Música: Sílvio Caldas. Disponível em: <museudacancao.blogspot.com/2012/11/chao-de-estrelas.html>. Acesso em: 12 out. 2015.

DÓREA, Luiz Eduardo. *Histórias de Salvador nos nomes das suas ruas*. Salvador: Eufba, 2006 (Co0leção Bahia de Todos-os-Santos).

É PROIBIDO proibir: discurso de Caetano. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano> >. Acesso em: 20 jan. 2016.

FORTELE, Bené. *Giluminoso: a poética do ser*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: SESC, 1999.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em dezembro de 1970 [1971]*. 5.ed. Tradução Laura Fraga de Almeida \Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013

GIL, Gilberto. [Depoimento do artista sobre "Procissão"]. Disponível em: < <http://www.gilbertogil.com.br/sec disco info.php?id=21&letra> >. Acesso em: 20 fev.2016.

GIL, Gilberto. *Encontros: biografia, entrevistas, música popular*. Organização de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Açougue, 2007 (Série Encontros).

GILBERTO GIL. Entrevista a Matinas Suzuki et al. *Memória Roda Viva*. 18 nov.1996 a. Disponível em: < www.rodaviva.fapesp.br/materia/.../entrevistados/gilberto_gil_1996.htm >. Acesso em: 5 out. 2015.

GIL, Gilberto. Diversidade. In: SEMINÁRIO SESC, 30 de novembro de 2006, São Paulo. Disponível em: < www.gilbertogil.com.br/sec texto.php?id=195... >. Acesso em: 19 out. 2015.

GIL, Gilberto. *Tempo rei: documentário*. Direção de Andruca Waddington, Lula Buarque de Holanda e Breno Silveira. Produção: Ravina Produção e Gegê Produção.

Locais: Colégio Estadual Frei Pedro Tomás Margallo, Ituaçu; Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. 1996 b. Duração: 90 min.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPEA, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* [1936]. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1997

ITUAÇU [Dados sobre a cidade]. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/bahia/ituacu.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

JOÃO BOSCO. Bijuterias. In: _____. *Tiro de Misericórdia*. Rio de Janeiro: RCA, 1977. 1 CD.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio dos errantes*. EDUFBA, Salvador; 1ª edição, 2012.

LE CORBUSIER. Urbanismo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

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

MAGALHÃES, Carlos Augusto. Salvador em dois tempos: a cidade atual e a dos anos 1960, lida por Caetano Veloso. In: VEIGA, Benedito (Org.). *Basta que você queira leitor: homenagem a Ivya Alves*. Salvador: Quarteto, 2012 a. p. 287-314.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. *Cena moderna: a cidade da Bahia no romance de Jorge Amado*. Salvador: Quarteto, 2011.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. Um olhar estrangeiro: leituras de Porto Alegre. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; CORDEIRO, Verbena Maria Rocha (Org.). *Literatura, memória e história*: Rio de Janeiro: 7Letras, 2012 b. p.15-46.

MARQUES, Fabrício. O mito racista do baiano preguiçoso: tese que denuncia o racismo embutido no mito da preguiça baiana vai sair em livro. *Revista Fapesp*, São Paulo, n.103, p.83-87, set. 2004.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 2001.

O CANDOMBLÉ. Disponível em: < <https://ocandomble.wordpress.com/2008/04/29/terreiros-de-candomble> >. Acesso em: 28 ago. 2015.

OS 100 MAIORES DISCOS da música brasileira. *Revista Rolling Stone Brasil*, n.13, out.2007. Disponível em: < <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/> >. Acesso em: 19 fev. 2016.

PINTO, Tainá; RIVERA, Tania. Colidouescapo: poesia, sonho, condensação e linguagem em Freud. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382012000100012 >. Acesso em: 20 fev. 2016.

- PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Globo, 1968. Livro 2.
- RENNÓ, Carlos (Org.). *Todas as letras: Gilberto Gil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro M. BARDI, 2000.
- RISÉRIO, Antonio. *Uma história da Cidade da Bahia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Versau, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.
- RUBIN, Antônio A.C.; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo Henrique. Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, v.3, n.1, 1990. Disponível em: < www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/download/3104/2218deAACRubim-2008 >. Acesso em: 12 jul. 2015.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2006.
- SINCRETISMO baiano. Disponível em: < <http://sincretismobaiano.blogspot.com.br/> >. Acesso em: 28 ago. 2015.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *A música folclórica redescoberta*. 2002. Disponível em: < www.domain.adm.br/dem/pesquisa/travassos/download/anexo.rtf >. Acesso em: 19 maio 2015.
- VELLOSO, Caetano Emanuel Vianna Telles. Conferência no MAM. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira: literatura e canção*, São Paulo, USP, n.4/5, p.307-329, 2004. Disponível em: < docvirt.com/docreader.net/WebIndex/WIPagina/.../1233 >. Acesso em: 19 ago. 2015.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1999. p.114-123.
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 7-23.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro: Publifolha, 2004.
- ZAPPA, Regina (Org.); GIL, Gilberto. *Gilberto bem perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.