



XXVIII Simpósio Nacional de História – ANPUH – Florianópolis/SC, 27 a 31 de julho de 2015.

DENÚNCIA POLÍTICA E CONTRACULTURA: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO

“ORIENTE” NO CONTEXTO DO SHOW DE GILBERTO GIL NA POLI/USP (1973)

SHEYLA CASTRO DINIZ*

No dia 26 de maio de 1973, Gilberto Gil realizou um show na Escola Politécnica da USP. O evento, praticamente ignorado pela bibliografia dedicada à música popular, traduziu impasses de um momento paradoxal, no qual o Movimento Estudantil buscava se reerguer sob a violenta repressão da ditadura. Discentes da USP constavam entre os presos políticos. Em março daquele ano, um estudante do curso de geologia, Alexandre Vannucchi Leme, havia sido torturado e morto por agentes do DOI-CODE. O convite para que Gilberto Gil se apresentasse na Poli/USP reforçava o propósito do ME de criar espaços alternativos de debates e denúncias¹.

O fim dos anos 1960 registrou hostilidades envolvendo o estudantado de esquerda e Gilberto Gil, músico que, ao lado de Caetano Veloso, foi um dos principais ícones do Tropicalismo². Às vésperas do show na Poli os conflitos estavam amansados: não apenas pelo fato de Gil ter sido submetido ao exílio entre 1969 e 1972, uma vez acusado pelos militares de “agitador cultural”; mas, sobretudo, pela parceria que ele estabeleceu com Chico Buarque, então considerado um típico compositor de protesto. A canção “Cálice”, criada por ambos no início de 1973 e vetada na sequência, tecia severas críticas à censura e à repressão política³.

“Cálice”, no entanto, era uma canção diferenciada no repertório de Gil. Ao regressar do exílio em Londres, onde vivenciou a agitação contracultural europeia, ele trouxe consigo influências do rock inglês e do misticismo oriental. Nas três horas de duração do show, Gil cantou e dialogou com a plateia. Falou sobre disco voador, macrobiótica; insinuou sua crença na filosofia *yin* e *yang* e desmontou cobranças da esquerda em relação à arte em tempos de ditadura. Diante da insistência dos estudantes, ele interpretou “Cálice”. A canção consistiu no auge do show e talvez tenha livrado o músico das vaias.

* Doutoranda em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas. Bolsista FAPESP.

¹ Em maio de 1973, Gilberto Gil realizava uma temporada de shows no Teatro das Nações, em São Paulo, fato que viabilizou o contato dos estudantes da USP com o músico (COSTA, 2003: 182-183; 188-189).

² Para mais informações, consultar. “Tropicália, um projeto de Ana de Oliveira”, disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir>; e <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/%20curiosidades/provocacoes-e-insultos-2>. Acessos: 01 nov. 2014. Para uma análise acerca dos conflitos político-ideológicos entre os tropicalistas e os defensores de uma “arte engajada”, ver: NAPOLITANO, 2001: 231-286.

³ “Cálice” foi composta para ser apresentada no *Phono 73* (show organizado pela Phonogram, Parque Anhembi, São Paulo, 10-13 maio 1973). Cientes da censura prévia, os compositores entoaram improvisos e palavras *nonsense* sobre a melodia. Em determinado momento, o microfone de Chico Buarque foi cortado, forçando-o a fazer o que a letra criticava: calar-se. Cf. *Phono 73: o canto de um povo*. DVD, 35min. Universal, 2005.

Contudo, Gilberto Gil reuniu um público heterogêneo no anfiteatro da Poli. O áudio do show⁴ e as raras informações ao seu respeito sugerem a presença de ao menos dois segmentos entre os estudantes (segmentos que às vezes se mesclavam): um mais ortodoxo e herdeiro das utopias revolucionárias dos anos 1960 e outro mais libertário e afeito aos valores e experiências da contracultura.

Observo “Cálice” na medida em que ela permite situar o show naquele contexto político-cultural. Proponho, entretanto, uma análise de “Oriente” (Gilberto Gil), primeira canção apresentada e cuja temática, distante da ideia de “resistência”, é reveladora de um novo *ethos* que aos poucos se consolidava. “Cálice” contemplava as angústias de parte daquele público de mais de mil pessoas. Indicava, porém, o fim de um processo marcado pela expectativa da revolução. Já “Oriente”, além de explorar traços da contracultura (misticismo, esoterismo, postura *drop-out*), apontava para uma sociedade fragmentada, desprovida da perspectiva de síntese (superação/revolução) e, no limite, individualista.

“Se oriente, rapaz”

“Oriente” foi gravada por Gilberto Gil no LP *Expresso 2222* (Polygram/Philips, 1972). A canção havia sido composta em 1971, quando Gil, exilado na Europa e impedido de voltar ao Brasil, passava férias

[...] em Ibiza, na Espanha. Nas Ilhas Baleares, que eram um mito dos hippies naquela época. Um dia, num final de tarde [...], sentei ali na beira da porta da casa [...]. De repente, uma estrela cadente chispou do Ocidente para o Oriente, cruzando o céu. E veio aquele exato: “Oriente rapaz/ pela constelação do Cruzeiro do Sul...”
[...] (Gilberto Gil, *apud* FONTELES, 1999, p. 143).

Noutra declaração, Gilberto Gil retoma: “o clima de Oriente estava no ar: os *hare-krishna*, os tarôs, os *I Chings*. [...] Ibiza era o paraíso da contracultura, refúgio de hippies de todo o mundo: europeus, americanos, brasileiros, indianos” (*apud* RENÓ, 1996: 127). Ao regressar ao Brasil, em janeiro de 1972, ele trouxe consigo esse clima contracultural, vivido de modo mais intenso em relação ao que caracterizou o Tropicalismo. Nos anos 1970, o elemento místico, pouco explorado nas canções tropicalistas, era uma constante nas obras de Gilberto Gil. Em certas performances, ele sugeria a convicção no *Yin e Yang*, princípios fundamentais opostos e complementares do Taoísmo. No show da Poli, ao cantar “Expresso 2222”, improvisou alguns versos para salientar: “tudo tem dois lados/ tudo certo tudo errado/

⁴ O show de Gilberto Gil na Poli/USP pode ser conferido na íntegra no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ>. Acesso: 01 set. 2014.

tudo em cima tudo embaixo/ tudo longe tudo perto/ tudo branco tudo preto/ tudo dia tudo noite/ tudo lua tudo sol/ tudo homem tudo mulher/ tudo tem um dois...”.

“Oriente” também expressava uma dualidade complementar. A palavra “oriente”, distintamente de “cálice”, não precisa ser decifrada para abarcar duas possibilidades semânticas. Uma aponta para o Universo Oriental, cuja ideia de cultura e religiosidade implicaria formas holísticas de “ser e estar” no mundo, como, por exemplo, a meditação e a dieta macrobiótica (baseada nos preceitos *Yin* e *Yang*), ambas praticadas por Gil naquele período. A outra aponta para o verbo orientar, que, na sua forma imperativa, indica a necessidade de definir um caminho ou um posicionamento. Uma é místico-transcendental. A outra, concreto-pragmática. Para além do título, essas duas perspectivas se entrelaçam nos aspectos musicais e na letra da canção.

A: Se oriente, rapaz/ Pela constelação do Cruzeiro do Sul/ Se oriente, rapaz/ Pela constatação de que a aranha/ Vive do que tece/ Vê se não se esquece/ Pela simples razão de que tudo merece/ Consideração. A': Considere, rapaz/ A possibilidade de ir pro Japão/ Num cargueiro do Lloyd lavando o porão/ Pela curiosidade de ver/ Onde o Sol se esconde/ Vê se compreende/ Pela simples razão de que tudo depende/ De determinação. B: Determine, rapaz/ Onde vai ser seu curso de pós-graduação/ Se oriente, rapaz/ Pela rotação da Terra em torno do Sol. A'': Sorridente, rapaz/ Pela continuidade do sonho de Adão.

No show da Poli, assim como na gravação do LP *Expresso 2222*, um interlúdio vincula a exposição à retomada da letra. As principais diferenças entre as duas versões estão no interlúdio e na introdução. Limite-me a analisar, obviamente, a versão ao vivo. O áudio do show de Gilberto Gil capta apenas dez segundos da introdução de “Oriente”. Além de o registro sugerir que o músico já havia começado a tocar, Costa (2003: 201) afirma que Gil teria se alongado por dois minutos na introdução⁵. O fragmento disponível baseia-se num ritmo harmônico circular. Essa característica – um dos aspectos cruciais da canção – vai ao encontro da perspectiva transcendental. Sobre um compasso binário, Gil “belisca” sucessivamente uma “nota pedal” no violão, criando uma espécie de *moto continuum*. As vibrações produzidas por esse baixo ressoam por entre desenhos melódicos mais agudos, formando *glissandos* ascendentes e descendentes. Desse manejo resulta um movimento de expansão e contração, remetendo à experiência mística do transe, associada à música oriental. Esse ritmo harmônico (não estático, mas percussivo) também faz lembrar o suingue de um berimbau. A alusão ao instrumento, indispensável na capoeira, reitera a ideia de transe.

⁵ O livro *Cale-se* (Costa, 2003), é a única fonte conhecida a traçar um relato detalhado sobre o show de Gilberto Gil na Poli/USP.

O *moto continuum*, ressaltado na introdução, segue até abarcar as primeiras palavras da música: “Se oriente, rapaz...”. Esse verso é cantado sobre o acorde com função de tônica (Lá). Sua terça, no entanto, é omitida. A impossibilidade de definir, *a priori*, o modo maior ou menor, reafirma a relação possível com a música oriental e com o toque do berimbau. Guardadas as devidas proporções, ambos não se estruturam via padrões da música tonal. O que parecia ser um conselho ou ordem pragmática (“Se oriente, rapaz”) está mais propenso à atmosfera mística: mais para o “Oriente” (transcendental) que para o “oriente” (racional).

Essa leitura contempla a continuação do verso: “pela constelação do Cruzeiro do Sul”. Orientar-se por uma constelação desvenda uma dimensão esotérica, a qual credita aos astros o poder de influenciar o destino dos homens; crença que estava em consonância com o ambiente místico-contracultural vivenciado por Gilberto Gil. Porém, o ritmo harmônico circular é abruptamente interrompido nesse trecho. Gilberto Gil substituiu o *moto continuum*, em compasso binário, por marcações ternária (dois compassos) e quaternária (um compasso), dentro das quais “martela” um acorde para cada pulsação. A maioria desses acordes é do tipo dominante (V^7 ou $SubV^7$), característicos do sistema tonal. A melodia, entretanto, é modal (Lá dórica). Importa salientar que o movimento melódico descendente – somado ao ritmo harmônico incompatível com a sensação de transe – desvenda outra abordagem: a constelação do Cruzeiro do Sul, visível apenas no Hemisfério Sul, estabelecia um vínculo com o Brasil. O esotérico transfigura-se no factual: Gilberto Gil seguiu para o exílio na Europa sob as ordens do regime militar. Era preciso manter o elo com uma realidade da qual foi afastado à revelia.

O abstrato é também concreto se considerarmos que essa vontade de “alcançar” o Brasil, seguindo a orientação das estrelas, remete às grandes navegações, cujo itinerário das caravelas dependia de conhecimentos astronômicos. Gil aclara, nesse sentido, que a reflexão sobre o “descobrimento” norteou igualmente sua criatividade ao elaborar a composição.

Da saudade do Sul [...] veio a ideia do Cruzeiro como orientação, como se eu tivesse de me lançar ao mar em busca da redescoberta da minha terra (Cabral, as três caravelas, as navegações [...]), desencadeando-se a seguir a meditação sobre a minha situação no exílio, com uma autojustificação da necessidade da viagem e uma metáfora para o sacrifício da aventura forçada (os navios negreiros, o trabalho escravo no porão dos negreiros [...]) (apud RENÓ, 1996: 127).

No terceiro verso da seção A’, o “cargueiro do Lloyd” insinua essa ideia das navegações e, conseqüentemente, o tráfico dos escravos, trazidos para o Brasil no porão dos navios. Lavar o porão do cargueiro é a metáfora para o sacrifício forçado, estabelecendo uma ponte entre o desterro dos africanos e o exílio de Gilberto Gil. Contudo, a partida imaginária no

cargueiro do *Lloyd* – nome de uma estatal brasileira: Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro, fundada em 1894 e extinta em 1997 –, alude ao ideal do “pé na estrada”, à postura *drop-out* (“cair fora do sistema”). Tal postura foi uma das mais cultuadas pelos jovens brasileiros adeptos da contracultura (MACIEL, 2007: 70-71). O que se referia a uma submissão imposta (exílio/escravidão) converte-se numa via alternativa e libertária de comportamento. A recusa de um *modus operandi* considerado burguês e o fascínio pelo *lumpemproletariado* são fatores que também distinguiram a contracultura no Brasil (RISÉRIO, 2005: 25-26)⁶. Nada mais emblemático do que a experiência de lavar o porão do cargueiro para, no fim, satisfazer a curiosidade e aportar no Japão, país oriental culturalmente vinculado ao Budismo.

Essa viagem alegórica rumo ao Oriente contrasta com a racionalidade do mundo ocidental. Esses dois universos coexistem, todavia. A atividade laboriosa da aranha corresponderia ao trabalho humano assíduo e compensatório. A “constatação” indicada na letra é, porém, contrabalanceada pelo ritmo instável, pela harmonia e melodia. Todo o fragmento posterior à palavra “aranha” (“vive do que tece/ [...] / [...] / consideração”) é entoado sobre acordes do tipo dominante. Ao contrário do que já havia sido exposto, por exemplo, em “num cargueiro do Lloyd lavando o porão”, a melodia não faz um movimento descendente, mas plana sobre as tensões estabelecidas. A ausência de uma resolução no plano harmônico sugere mais reticências do que certezas acerca do que é dito. O mesmo recurso é utilizado na seção A’, de modo que “pela simples razão de que tudo depende de determinação” não encontra uma contrapartida harmônico-melódica que embase a firmeza do enunciado.

O ápice da canção corresponde à seção B, cuja melodia em Ré mixolídio é harmonizada na região da subdominante (Ré) da tonalidade (Lá). Além disso, os dois versos de B exibem a tessitura mais aguda da canção. Isso contribui para que o caráter de comando do verbo “determine” seja mais adensado. O verbo “se oriente”, por sua vez, assume maior relevância, o que implica compreendê-lo a partir das ideias de “foco/definição”. A informação à qual ele está vinculado abala, entretanto, esse pragmatismo. A “rotação da Terra em torno do Sol” refere-se menos ao *Tempo Chronos*, medido pelo relógio, e mais ao *Tempo Aeon*, cuja duração imensurável é associada ao movimento dos astros e independe da vontade dos

⁶ Segundo Risério, esses aspectos eram notáveis entre os adeptos da contracultura e entre os militantes da luta armada, embora os primeiros estivessem bem mais interessados em “mudar a vida” que o sistema político.

homens. Ainda que a seção B não constitua um refrão, ela aglutina o que foi desenvolvido nas anteriores. Longe de ser dogmática, ela frisa a dualidade de sentido que abarca toda a canção.

Os versos “Se oriente, rapaz/ pela constatação de que a aranha/ vive do que tece” e “Determine, rapaz/ onde vai ser seu curso de pós-graduação”, embora contrabalanceados pelos elementos musicais, são os que mais destoam dos aspectos místicos e transcendentais implícitos na canção. Ambos são autorreferentes à trajetória de Gilberto Gil:

[...] o projeto da família, a faculdade; de ter recusado uma pós-graduação na Universidade de Michigan [...] para assumir o trabalho na Gessy Lever e ficar em São Paulo, perto de Caetano, de Bethânia, de Gal, [...] a música; e de o trabalho na Gessy Lever ter sido uma espécie de pós-graduação [...], assim como a situação do exílio tinha para mim um significado de pós-graduação (apud RENÓ, 1996: 127).

Para além das motivações pessoais, há o fator contextual. Exilado na Europa entre julho de 1969 e janeiro de 1972, Gilberto Gil vivenciou o auge da contracultura: modelo de vida *hippie*, psicodelismo da música rock, festivais ao ar livre (Ilha de Wight e Glastonbury, dos quais Gil e Caetano participaram), libertação sexual, uso de psicotrópicos e, evidentemente, o misticismo. Orientar-se pela constatação de que a aranha vive do que tece e determinar o curso de pós-graduação podem ser indícios que de Gil detectava o declínio dessas experiências coletivas: as que não esbarraram na repressão policial, foram gradativamente incorporadas pelo mercado, comprometendo, assim, seu potencial transformador.

Os dois versos em questão também tocam em aspectos da realidade nacional, da qual Gilberto Gil não estava totalmente apartado. Sobretudo entre 1969 e 1974, durante o governo Médici, a sociedade brasileira passou por um intenso processo de consolidação do capitalismo. O acesso ao ensino público superior, ainda que continuasse muito abaixo da demanda, registrou um aumento considerável em relação aos primeiros anos da ditadura militar. O ME teve papel crucial nas pressões que desencadearam na criação de novas vagas nas universidades (MARTINS FILHO, 1987). O Estado, porém, não se eximiu da tarefa, haja vista o interesse no desenvolvimento do saber técnico e das “ciências duras”, igualmente beneficiadas pela proliferação de instituições de ensino privadas (MOTTA, 2014: 242-287).

Não obstante a modernização do país e a ascensão social de alguns setores – fatos que explicam o apoio de uma parcela da população ao Estado autoritário – aqueles anos foram os mais repressivos da ditadura militar. O AI-5, editado em dezembro de 1968, reforçou a censura à produção artístico-intelectual e intensificou a perseguição às organizações de esquerda. Já os adeptos de práticas contraculturais, geralmente tachados de “escapistas” e “desbundados”, não passaram incólumes aos aparatos normativos do regime. Ainda que não

fossem os alvos prediletos das táticas de torturas, sofreram coerções físicas e psicológicas em delegacias e em clínicas psiquiátricas (RISÉRIO, 2005: 26).

A racionalidade imposta pela modernização capitalista, promovida pela ditadura e assegurada pela repressão, aos poucos minou os projetos coletivos (revolucionários ou contraculturais) que caracterizaram aquele período. Tomar como exemplo o trabalho solitário e assíduo da aranha e exigir uma decisão acerca do curso acadêmico dialogam com a afirmação de uma lógica individualista calcada na busca por mérito profissional. Essa análise é igualmente plausível no que tange à letra da canção “O sonho acabou”, criada por Gilberto Gil na mesma época. Em “Oriente”, no entanto, o “sonho” ainda aparece como algo viável.

Na seção, A”, o verbo “se oriente” não conclui as ideias apresentadas. Em seu lugar, Gilberto Gil emprega o adjetivo “sorridente”. Para além da rima, “sorridente” minimiza a cobrança contida em “se oriente”, “considere” e “determine”, verbos que iniciam, respectivamente, as seções A, A’ e B. “Sorridente” também exprime pureza e inocência, confirmadas pela imagem de Adão, primeiro homem do mundo, concebido por Deus sem pecado. Ao comentar sobre as férias em Ibiza, onde compôs “Oriente”, Gil admite que “estava num ambiente propício para a referência adâmica” (*apud* RENÓ, 1996: 127).

Tal referência pode ser pensada a partir da Teoria da Linguagem de Benjamin (2001), cuja elaboração reporta-se ao texto bíblico do Gênesis. A linguagem adâmica seria aquela não mediada pela escrita – redutora dos significados –, mas baseada no puro conhecimento dado a partir do simples ato de nomear as coisas. Essa linguagem primordial teria se perdido com a modernidade e a conseqüente difusão da urbanização, da técnica e da manifestação do capitalismo no plano da cultura. Pode-se dizer, nesse sentido, que a “continuidade do sonho de Adão” refere-se à esperança na continuidade da experiência imediata, sensorial, caracterizada por práticas contraculturais (drogas alucinógenas) e pela atmosfera mística (*hare-krishna, I Ching, tarô*). Adão e Eva, entretanto, são exilados do paraíso. Logo, o “sonho” deixa de abarcar uma dimensão apenas transcendental. Ele seria, ao mesmo tempo, o desejo já expresso pelo compositor de retornar ao Brasil.

A letra de “Oriente”, embora repleta de verbos no imperativo, não guarda relação com as “canções engajadas”, típicas dos anos 1960. Fossem utópicas, educativas ou imperativas, tais canções traduziram um contexto fortemente marcado por projetos revolucionários e por

certa ideologia nacional-popular⁷. Gilberto Gil compartilhou dessas concepções antes de integrar o movimento tropicalista. Em julho de 1967, ao lado de Edu Lobo, Elis Regina e Jair Rodrigues, ele chegou a participar da emblemática passeata contra as guitarras elétricas⁸. No show da Poli, diante de pedidos para que cantasse músicas compostas naquela fase (“Ensaio geral”, “Roda”, “Procissão”, “Louvação”), Gil argumentou:

Eu não rejeito nada disso. [...]. Só que hoje eu consigo discernir além um pouco, ou alguém, ou fora daquele contexto. [...]. São músicas que não têm mais interesse hoje em dia. A realidade hoje é outra. Elas são maniqueístas nesse sentido [...]. São todas idealistas [...]. Elas não são objetivas [...]. De novo volta aquele negócio da censura, das barreiras [...]. Se você não pode dizer a verdade [...]. Não diga!

Não obstante essa declaração, Gil cedeu aos pedidos e incluiu “Procissão” no repertório do show. Frisou, contudo, que a canção era incorreta; não dava a informação precisa e não exprimia o “sentimento básico” nem a “ideia fundamental”. Em 1973, “Procissão” era, para Gil, uma canção ingênua. Nela, o eu-lírico, expectador da procissão, fala com compaixão sobre o “povo”. Concebe-o como alienado da sua condição de exploração e critica a manutenção de formas oligárquicas de poder.

Em “Oriente”, Gilberto Gil não fala *sobre* tampouco *para* o povo. O interlocutor da canção é o *indivíduo*, o *rapaz*. Aquele que se dirige ao indivíduo não profere um discurso marcado por traços ideológicos de esquerda. A partir das recomendações triviais da letra, como “vê se não se esquece” e “tudo merece consideração”, Naves (2013: 154) sugere que Gilberto Gil se comporta como “um guru que não se leva muito a sério”. Essa descrição corrobora o excesso de autonomia outorgada ao *rapaz*: seu guia espiritual aguça a curiosidade e não impõe um rumo fixo. Entre dois universos não excludentes, o “Oriente/místico” e o “oriente/racional”, as possibilidades de ação são inúmeras. O *guru* oferece tantos caminhos ao *rapaz* que o balanço final é “desorientador”; conclusão prévia que pode ter relação com a falta de síntese entre esses contrários, igualmente explorados no interlúdio da canção.

Interlúdio: Oriente x Ocidente

Após a primeira exposição da letra, Gilberto Gil elabora um movimento harmônico rápido e ascendente. Quando alcança certo pico, inicia uma série de improvisos vocais. Tais improvisos, sob um novo movimento harmônico, agora descendente, consistem num lamento

⁷ Sobre o “nacional-popular”, ver: CHAUI, 1982; CONTIER, 1998: 13-52. Sobre o elo entre “povo”, “nação” e “revolução” – aspectos presentes na produção artística dos anos 1960 –, ver: RIDENTI, 2010: 121-143.

⁸ Três meses após a passeata, Gilberto Gil se apresentava ao lado do grupo de rock Os Mutantes, no III Festival da MPB (outubro de 1967), no qual o músico defendeu sua composição “Domingo no parque”.

que prepara o diálogo criado *in loco* pelo artista. O ritmo harmônico do violão atinge a estabilidade e lança mão daquele “tempo circular” – *moto continuum* –, manejado via a alternância de timbres graves e agudos de um único acorde. Tem-se a impressão de que o berimbau volta à cena, embora os improvisos vocais denotem a presença de um *sujeito oriental*, que entoia uma espécie de mantra com *melismas*, à maneira de um canto indiano.

Na letra da canção, o *guru* é quem fala: dá conselhos ao *rapaz*, aponta caminhos e está aquém de uma conduta dogmática. Esse *rapaz*, provavelmente um jovem ocidental, é uma figura latente. No interlúdio, a relação entre esses personagens é adensada e encontra-se invertida. O *guru*, ao tomar o lugar do *rapaz*, faz-se presente: canta seus mantras/lamentos e toca seu violão. Um *sujeito ocidental* interfere nesse “transe”. Enfático e invasivo, ele cobra do outro uma posição racional e pragmática, além de ironizar seus mantras e lamentos.

Sujeito Oriental: *Esse canto é o mesmo na Arábia Saudita. Nas “terra maldita” do nordeste. É o mesmo na Arábia Saudita. É o mesmo lamento. É a mesma pobreza. O mesmo lamento. O mesmo sofrimento. [Improvisos vocais].*

Sujeito Ocidental: *Cala a boca, rapaz! Sujeito Oriental:* [Improvisos].

Sujeito Ocidental: *Ah... Esse cara já tá é doido... Sujeito Oriental:* [Improvisos].

Sujeito Ocidental: *Cala com isso, rapaz! Sujeito Oriental:* [Improvisos].

Sujeito Ocidental: *Ah... Você aí com esse negócio de nhánhánhá, rapaz!*

Sujeito Oriental: [Improvisos vocais].

Sujeito Ocidental: *Ah, rapaz, fica tirando essa chinfra de Oriente aqui comigo, rapaz! Nós “tamo” no Brasil, rapaz! Sujeito Oriental:* [Improvisos].

Sujeito Ocidental: *Que cara, que babaca! Olha, que palhaço! Fica com esse nhamnhamham. Não tem nada do que ver, rapaz! Isso aqui é Brasil, rapaz! Ocidente! Civilização ocidental, rapaz! Industrial! Não tem nada a ver com isso, não, rapaz. Olha aí, rapaz! O som da gente é outro, rapaz. Ei, Shazan, rapaz. Olha aí! Esse é que é o som da gente! Sujeito Oriental:* [Improvisos].

Sujeito Ocidental: *Pois é, rapaz. Leva uma daquelas, rapaz, da novela. Aquela que aparece na televisão. Claro. Fica aí com esse nhamnhamham...*

Sujeito Oriental: [Improvisos vocais].

Sujeito Ocidental: *Como se isso aqui tivesse alguma coisa que ver... com Oriente. Esse cara é doido mesmo. Imbecil... Sujeito Oriental:* [Improvisos].

Sujeito Ocidental: *Não tem nada não, rapaz. Em breve “tu não vai” ficar mais com esse nhemnhemham aí, não, viu? Vai ser diferente, malandro. Ou vai cantar as “coisa” que é só nossa, entendeu? Claro. Shazan, tá? Coisa nossa. Música brasileira. Entendeu? Ou, então, não vai ter, não. [...] Agora vai pra Índia, entendeu?! Isso aqui num é... Isso aqui é lugar de produtividade e tal...*

Sujeito Oriental: [Improvisos]. *Mas na verdade é o mesmo. O mesmo lamento. O mesmo canto de sofrimento. Lá nas “terra maldita” do norte. Lá nas “terra maldita” do norte. As “terra maldita” na Arábia Saudita... [Improvisos vocais...].*

As falas do *sujeito oriental* indicam que ele não é exatamente um *guru*. Trata-se de um *cantador/repentista nordestino*. Gilberto Gil atribui a menção à “Arábia Saudita” à rima que esta estabelece com “terra maldita”: “Eles botam as palavras, vão forjando o sentido [...], mas na verdade [...] o acaso, a intervenção do absurdo também vai entrando. No final, você vê que o sentido se estabelece” (Gilberto Gil, *apud* COSTA, 2003: 270-271). A conexão possível

entre “Arábia Saudita” e “terra maldita” não se constitui apenas pela rima, acaso ou absurdo, haja vista a forte influência moçárabe na cultura popular do sertão nordestino (SOLER, 1995). Ainda que esse elo seja historicamente plausível, a narrativa mitológica não deve ser descartada. O *sujeito oriental/cantador* exprime um *discurso transitivo*, aquele em que “o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* [...] a existência social. Ao contrário, *fala a* existência” (SODRÉ, 1979: 34). Nesse caso, a existência está situada numa dimensão temporal circular; ou, noutros termos, no *Tempo Aeon*. Os improvisos/lamentos desconhecem a linearidade dos fatos históricos, uma vez que cristalizam no “agora” e no “sempre” os traços arcaicos e ancestrais que mobilizam. Um *eterno presente* ou *eterno retorno* é o que dá sentido à experiência, profundamente orientada “pela rotação da Terra em torno do Sol”.

O *sujeito ocidental* recusa esse tempo circular, já que vive no *Tempo Chronos*, aquele medido pelo relógio. Ele argumenta a favor de uma concepção linear da história, pautada nas ideias de “progresso/industrialização”. Suas falas enfatizam que o Brasil é uma “civilização ocidental [...]. Industrial!”; “lugar de produtividade”. Há também um enfoque nacionalista nas suas investidas: “O som da gente é outro”; “Ou vai cantar as ‘coisa’ que é só nossa...”; “Agora vai pra Índia...”. Esse último excerto, se canalizado para uma máxima propagada no pós-AI-5, corresponderia a “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Essas provocações vão ao encontro do projeto desenvolvimentista do regime militar. Embasado na coerção, na censura e na violência, tal projeto se realizou via uma “modernização conservadora”⁹.

O Estado autoritário, ao mesmo tempo em que censurava obras artísticas e intelectuais, era o principal agente do avanço capitalista (ORTIZ, 2006: 89). O setor cultural, não raras vezes atrelado aos bens de consumo duráveis (aparelhos de rádio, toca-fitas, televisão), constituía-se num ramo economicamente significativo (DIAS, 2000: 51). O *sujeito oriental/cantador* não está inserido nessa lógica. Para se adequar ao mundo racionalizado e capitalista, ele deveria “levar uma daquelas [...], da novela. Aquela que aparece na televisão”. Essa fala dá sentido à anterior: “Ei, *Shazan*, rapaz. Olha aí! Esse é que é o som da gente”. Em seguida, têm-se a mesma indicação: “*Shazan* [...]. Coisa nossa. Música brasileira...”. *Shazan* refere-se provavelmente à série humorística *Shazan, Xerife e Cia*, exibida pela TV Globo entre outubro de 1972 e março de 1974. Escrita por Walther Negrão, ela fez um enorme sucesso entre o público infanto-juvenil.

⁹ O termo é atribuído a MORRE JR (1993). O autor analisa a passagem das sociedades agrárias às sociedades industriais, processo geralmente realizado “pelo alto” e que conserva as estruturas oligárquicas anteriores.

Os estudantes reunidos no anfiteatro da Poli riem quando Gilberto Gil pronuncia a palavra *Shazan*. Certamente conhecedores da série Global, eles identificam o personagem. Não é descabido cogitar que *Shazan* (com “m”, no final) também fizesse alusão ao Capitão Marvel, super-herói das Histórias em Quadrinhos. No início dos anos 1970, esse HQ era muito popular no Brasil. O enredo do gibi informa que o Capitão Marvel é o *alterego* de Billy Batson, jovem escolhido para receber os poderes do mago *Shazam*. O maior inimigo do Capitão Marvel é o Dr. Silvana, personagem citado por Gil em “O sonho acabou”, canção que, assim como “Oriente”, figura no LP *Expresso 2222*. Embora o vínculo de *Shazan* com a série da TV Globo seja bem mais sugestivo, outro aspecto inerente ao HQ chama a atenção: o *alterego*. As declarações de Gilberto Gil atestam que a letra de “Oriente” é, em muitas ocasiões, autorreferente à sua trajetória. Ao finalizar a canção, ele explica: “É sempre importante a gente falar com o alterego, né?”, sugerindo, assim, que o interlúdio consistia numa conversa entre seu *Ego* (*sujeito oriental/cantador*) e seu *Alterego* (*sujeito ocidental*).

Ego (“eu”) e *Alterego* (“outro eu”) – termos da psicanálise freudiana – nomeiam duas personalidades de uma mesma pessoa. A dualidade, novamente confirmada, remete à fase tropicalista, tal qual esclarece Gilberto Gil: “Era a discussão que já vinha com o Tropicalismo. A mesma questão. O império, a voz imperial que nos atribuíam [...]. E aqui era um diálogo entre os dois, só que estava se invertendo a posição. De *alterego*” (*apud* COSTA, 2003: 270). Quando Gil assume o papel do *ego*, ele se porta como alguém que sofreu críticas e represálias. No fim dos anos 1960, os artistas “engajados”, de um lado, acusavam os tropicalistas de compactuarem com o imperialismo cultural. O Estado autoritário, de outro lado, condenou a atitude libertária dos tropicalistas. Gilberto Gil e Caetano Veloso, presos e exilados, eram figuras subversivas aos olhos de uma moral conservadora. Note-se que o “nacionalismo”, acionado de modos diferentes, sustentava ambas as posturas¹⁰.

O *ethos* contracultural explorado pelos tropicalistas tensionou as fronteiras da memória nacional, traço comum dos movimentos de contracultura. Porém, munidos de outros recursos estéticos e avessos a um discurso “paternalista/dogmático” (muitas vezes encontrado nas obras “engajadas”), os tropicalistas elaboraram uma leitura *sui generis* do país. Apesar das guitarras e do rock, eles evidenciaram traços de um Brasil arcaico. É nesse sentido que o *ego*

¹⁰ Sobre as apropriações à direita e à esquerda do “nacionalismo”, ver: CANDIDO, 1995: 293-305; e SCHWARZ, 2009: 109-136.

responde às críticas do *alterego*, quando este parece dar voz aos artistas “engajados”: “Mas na verdade é o mesmo. O mesmo lamento. O mesmo canto de sofrimento”.

Quando encarna o *alterego*, Gilberto Gil assume o tom progressista/nacionalista dos militares, cujo projeto econômico baseava-se num “desenvolvimento com segurança”. Entretanto, as menções do *alterego* à “novela” e à “televisão” reafirmam a perspectiva tropicalista no que tange aos meios de comunicação de massa. Em 1968, os músicos “engajados” se viram num impasse diante da consolidação da indústria cultural. A “revolução” aos poucos se tornava uma ideia passível de ser vendida (NAPOLITANO, 2001: 67-68). Tal impasse era inócuo para os tropicalistas. Embora criticassem a ditadura, eles não pretendiam anunciar a revolução social, “mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana”, valendo-se dos meios de comunicação de massa como elemento indispensável à atividade artística e sua divulgação (RIDENTI, 2010: 102).

O interlúdio reforça o caráter dual da obra de Gilberto Gil. Wisnik (1996: 19) apreende essa dualidade, “que vai do mundo *oral, circular*, mítico-ritual e côncavo dos nichos nativos, do balaio e da capoeira, ao mundo *midiático-informático*, segmental, pontilhístico e convexo captado pela concavidade da parabólica”. A combinação às vezes excêntrica desses fatores está no horizonte das críticas de Schwarz ([1969] 2009: 32): “Para obter o seu efeito artístico e crítico o *Tropicalismo* trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou”. O autor se referia à modernização capitalista do país, processo que, contudo, não rompeu com as velhas estruturas oligárquicas. A compilação desses opostos, no Tropicalismo, se daria tanto no conteúdo quanto na forma. Somada a um “exibicionismo de massas”, dela resultaria a noção de *absurdo* como alegoria do Brasil. Schwarz (*idem*: 28) enxergava no Tropicalismo dois “Brais” irreconciliáveis.

A dualidade tropicalista não se adequa àquela que, nos anos 1960, encontrava-se mais ou menos difusa numa parcela da produção artístico-cultural de esquerda: a ideia de que o Brasil “atrasado” passaria por um processo de modernização para alcançar o Brasil “avançado”. Tal visão derivava, em alguma medida, das teses produzidas pela CEPAL e pelo ISEB. Mas, principalmente, provinha do pensamento etapista do PCB, defensor da revolução burguesa, nacional e democrática como condição necessária à revolução socialista¹¹.

¹¹ Francisco de Oliveira ([1972] 1981), dentre outros intelectuais no início dos anos 1970, fez a crítica à “razão dualista”, principalmente às concepções da Cepal. Ele aponta que essa “cisão” do Brasil não se sustenta, uma vez que o “moderno”, sobretudo no âmbito do capitalismo periférico, se alimenta do “atrasado”.

As canções tropicalistas negavam essa concepção um tanto quanto teleológica. Apesar de colocarem em destaque um Brasil arcaico e outro ultramoderno, como nota Schwarz, elas não apresentavam uma síntese possível para a dicotomia. Seriam mais duais e menos dialéticas. Os dilemas do Brasil cantados pelo Tropicalismo residiriam justamente nessa ausência de superação¹². “Oriente” (incluindo o interlúdio) não é uma obra tropicalista, dado que o Tropicalismo se esgotou como movimento no fim dos anos 1960. Todavia, ela incorpora uma dualidade que, apesar de complementar, é igualmente sem síntese.

“Oriente” e “Cálice” no show da Poli/USP

Para além do campo estritamente estético, certa “dualidade” se fez presente no meio artístico do início dos anos 1970. Músicos formaram parcerias antes inconcebíveis, como é o caso de Gilberto Gil e Chico Buarque em “Cálice”; e de Caetano Veloso e Chico Buarque, na ocasião de um show do qual resultou o LP *Chico & Caetano juntos e ao vivo* (Phonogram, 1972). Tais parcerias iam ao encontro dos interesses da Phonogram, que mantinha em seu *cast* os três artistas. Promover num mesmo palco ou disco músicos cujas trajetórias geraram conflitos configurava uma estratégia econômica¹³.

A repressão e a censura são fatores que também impulsionaram tais parcerias. A lógica coercitiva do Estado contribuiu para o rearranjo de certas polaridades, de modo que alguns daqueles mais afinados com a contracultura transitavam pelo “território engajado”. As diferenças que Caetano Veloso e Gilberto Gil tinham em relação a Chico Buarque ficaram subjacentes em alguma medida. As aproximações, todavia, não apagaram as “marcas de origem” de cada um. Ao voltar de Londres, Gilberto Gil imprimiu em várias canções a atmosfera místico-psicodélica da qual participou. Quando assina “Cálice”, porém, ele reincorpora em sua *persona* a expressão-chave “engajamento político”.

A dualidade “engajamento/contracultura” deu o tom do público que se reuniu no anfiteatro da Poli. Os conflitos entre os estudantes estavam atenuados: o evento, ao mesmo tempo em que almejava ser um espaço de denúncia política, trazia para o palco um ícone do Tropicalismo. Segundo Costa (2003: 200), o show uniu “públicos que não se bicavam, os da música de protesto e os da música rotulada de *desbundada*, o pessoal do tropicalismo. Estava todo mundo apoiando”. Após a interpretação de “Cálice”, um estudante perguntou a Gilberto

¹² Para uma análise da dualidade tropicalista, a partir das reflexões de Schwarz, ver: ARANTES, 1992: 9-45.

¹³ O LP *Chico & Caetano juntos e ao vivo* confirma o êxito dessa estratégia. Entre fevereiro e maio de 1973, ele foi um dos mais executados nas paradas de sucesso de São Paulo (INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE, 1973).

Gil qual seria o papel da arte naquela conjuntura. Esse é o único momento no qual se ouvem vaias, destinadas não ao artista, mas àquele que o interpelava. Gil não se furtou da questão: “Eu não acho que deva haver [...] uma regra para o comportamento do compositor. [...] Seria fazer também a censura do lado de cá. [...] Eu acho que não. Tem uma corrida de obstáculos... Um cara vem passa por cima, outro vem e passa por baixo...”.

A resposta de Gil, embora avessa ao enquadramento da arte numa perspectiva engajada, provocou risos e aplausos. Ele prosseguiu o show com sua composição “O sonho acabou”, cujo ritmo contagiante dissolveu o clima emotivo gerado por “Cálice”. Talvez o músico não passasse incólume às vaias caso se recusasse a interpretar a canção. “Cálice” havia sido criada há pouco tempo e os estudantes estavam a par da letra e da censura¹⁴. Entretanto, muitos compareceram ao show independentemente de “Cálice”. Antes, já gostavam de Gilberto Gil. Além disso, é notória a presença de valores contraculturais naquele meio universitário.

Laís Abramo relata que na USP, em 1973, havia duas tendências políticas entre o estudantado. *Caminhando*, ligada ao PCdoB; cujo nome, parafraseando a canção de Geraldo Vandré, insinuava as preferências do grupo: “só queria saber de sambão e pingão. Todo o resto seria coisa do imperialismo”. Abramo, assim como Caio Túlio Costa, participava da *Libelu* (Liberdade e Luta): “A gente gostava de Beatles e Rolling Stones, gostava de rock, de Caetano e Gil” (*apud* COSTA, 2003: 282). As informações sobre a *Libelu* – grupo de suma importância nas manifestações pró-redemocratização – certificam seu viés mais libertário: “um curioso e original amálgama político-comportamental, em que o trotskismo convivia com o rock, com o fuminho e com as meninas do pós-queima-dos-sutiãs” (SUZUKI JR, 1997: 12).

Outro dado que comprova o apreço por Gilberto Gil, e não unicamente por “Cálice”, é o conhecimento de canções da fase tropicalista, como “Domingo no parque” e “A luta contra a lata ou a falência do café”. Gil cantou a primeira, sendo acompanhado pela plateia nos coros “ê José/ ê João”. Além disso, em 1971, o Grupo de Teatro Politécnico se baseou no LP *Tropicália* (Polygram/Philips, 1968) para criar e encenar a peça *Por quê, não?* (COSTA, 2003: 176). Costa não dá detalhes ao citar um excerto dessa montagem que, contudo, é uma clara referência à canção “Senhor cidadão”, de Tom Zé (Compacto simples, 1971).

¹⁴ Mesmo vetada, a letra de “Cálice” foi publicada no *Jornal da Tarde* (São Paulo, 12 maio 1973, p. 14). Dias depois, o Conselho de Centros Acadêmicos (CCA/USP) reproduziu os versos da canção no jornal-mural *A ponte*, amplamente divulgado no campus (*A ponte*, jornal-mural do CCA da USP, 3.º exemplar, 19-25 maio 1973).

Os preparativos para receber Gilberto Gil no anfiteatro da Poli não se limitaram à organização do espaço físico nem à resolução de assuntos de ordem política¹⁵. Bárbara Abramo (socióloga e astróloga) desenhou o mapa astral do show. Nele, previa “um fato memorável, que mexe com o coletivo da região. [...] Urano das rupturas e renovação transitava por Libra, anunciando novas associações, novo jeito de fazer política” (*apud* COSTA, 2003: 259-260). Essa passagem mostra que o transcendental não excluía o político. A confecção de um mapa astral, prática inserida no leque da contracultura, remete ao esoterismo implícito na letra de “Oriente”. A dualidade complementar dessa canção captava sensibilidades para além daquelas que “Cálice” se propôs a abarcar.

“Cálice” contemplava as angústias de vários estudantes presentes no show; alguns dos quais foram liberados da prisão na véspera. A censura à canção, bem como o desligamento do microfone de Chico Buarque no *Phono 73*, contribuiu para que ela fosse compreendida sob a ótica da “resistência”. Porém, havia ali a indicação do fim de um processo. “Pai, afasta de mim esse cálice...” corresponde às palavras de Cristo antes de ser traído e entregue aos sacerdotes da lei, que o conduziram à tortura e à morte. O texto bíblico, no qual Gilberto Gil se inspirou para criar o refrão¹⁶, versa sobre um sacrifício em prol da remissão dos pecados da humanidade. Um sacrifício que, sobretudo entre 1969 e 1973, traça um paralelo com a luta armada. Muitos deram a vida em prol da revolução. Mas a súplica diante do sacrifício poderia traduzir a recusa cada vez mais evidente em relação àquele projeto revolucionário.

Em 1973, a luta armada estava praticamente aniquilada. O ME tentava se rearticular por vias democráticas. Observando esse quadro, poderíamos nos perguntar o que faria o *rapaz* de “Oriente”. Ele persistiria na ofensiva revolucionária? Aderiria ao grupo *Caminhando*? Militarista na corrente mais libertária, a *Libelu*? Articularia outra tendência, a *Refazendo*, cujo nome aludia à canção e ao LP *Refazenda*, de Gilberto Gil?¹⁷ Procuraria um trabalho assíduo, pragmático, como aquele da “aranha”? Determinaria o local de sua pós-graduação? Consultaria a astrologia? Partiria no cargueiro do Lloyd, *desbundaria*? Abandonaria a

¹⁵ A Assessoria Especial de Segurança e Informação (AESI/USP) havia solicitado a suspensão do evento. A notícia se espalhou no campus e o show adquiriu um caráter de “proibido” (COSTA, 2003: 194-195).

¹⁶ A menção ao martírio de Cristo, metáfora da repressão/tortura, partiu de uma reflexão de Gilberto Gil. Chico Buarque notou a ambiguidade da palavra “cálice” e explorou a questão da censura (RENÓ, 1996: 138-139).

¹⁷ O grupo *Refazendo* surgiu em 1975. A canção “Refazenda” está gravada no LP homônimo de Gilberto Gil, lançado no mesmo ano pela gravadora WEA.

clandestinidade e retornaria à USP, conforme ocorreu com um estudante de geologia, amigo de Alexandre Vannucchi Leme, preso um dia depois de voltar para a universidade?¹⁸.

As perguntas desorientam tanto quanto o caráter dual de “Oriente”. Talvez ela não seja apenas a canção de abertura do show, mas também uma obra artística que engendrava certo estado de anomia alavancado pelo AI-5 e pelo desenvolvimento capitalista. Assim como “Cálice”, ela tinha algo a dizer sobre o contexto político e sociocultural do início dos anos 1970. Um e/ou outro dentre os vários caminhos que aponta certamente encontrou respaldo entre aquele público formado por mais de mil estudantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, P. “Sentimento dos contrários”. In: *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualismo segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 9-45.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. (Org., apes. notas de Jeanne-Marie Gagnebin). São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.
- CHAUÍ, M. (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários*, vol. 1-6. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CANDIDO, A. “Uma palavra instável”. In: *Vários escritos*. 3.^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 293-305.
- CONTIER, A. D. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 1998, vol. 18, n.º 35, p. 13-52.
- COSTA, C. T. *Cale-se: a saga de Vannucchi Leme, a USP como aldeia gaulesa, o show proibido de Gilberto Gil*. São Paulo: A Girafa, 2003.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FONTELES, B. *Giluminoso: a po.ética do Ser*. Brasília: Ed. UnB/ São Paulo: SESC, 1999.
- INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. São Paulo, fev. a maio, 1973.
- MACIEL, L. C. “O Tao da contracultura”. In: ALMEIDA, M. I. M.; NAVES, S. C. (orgs.). “Por que não?”: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 64-75.
- MARTINS FILHO, J. R. *Movimento estudantil e ditadura militar*. Campinas: Papirus, 1987.
- MORRE JR, B. *Social origins of dictatorship and democracy: lord and peasant in the making of the modern world*. 2.^a ed. Boston: Beacon Press, 1993.
- MOTTA, R. P. S. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, M. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- NAVES, S. C. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música popular e modernismo*. (Org. Eduardo Jardim). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Casa da Palavra, 2013.
- OLIVEIRA, F. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. Petrópolis: Vozes/CEBRAP, 1981.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RENÓ, C. (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RIDENTI, M. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- RISÉRIO, A. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”. In: *Anos 70: trajetórias* (vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- SCHWARZ, R. *Cultura e política*. 3.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SODRÉ, M. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SOLER, L. *Origens árabes no folclore do sertão nordestino*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1995.
- SUZUKI JR, M. “Libelu era trotskismo com rock e fuminho”. *Folha de S. Paulo Ilustrada*. São Paulo, 20 set. 1997, p. 12.

¹⁸ Refiro-me a Alberto Alonso Lázaro, estudante de geologia ligado à ALN (COSTA, 2003: 121).

WISNIK, J. M. “O dom da ilusão”. In: RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 17-19.