

Denúncia política e contracultura: o “show proibido” de Gilberto Gil na Poli/USP (1973)

Sheyla Castro Diniz ¹

Resumo

Este artigo propõe uma análise do show que Gilberto Gil realizou na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli/USP) em maio de 1973, evento gratuito promovido pelo Movimento Estudantil (ME) da universidade sob um contexto de intensa repressão da ditadura militar. Ao trazer para o palco improvisado o expoente tropicalista, que há pouco mais de um ano havia regressado do exílio forçado, a apresentação de Gil na Poli/USP consiste numa fonte importante para se compreender as estratégias de denúncia política adotadas por parcelas da juventude escolarizada da época, bem como as suas relações com a gama de valores da contracultura: faces, ora muito dicotômicas e ora intimamente conectadas, de uma resistência mais ampla contra o regime antidemocrático que, ainda hoje, insiste em nos assombrar.

Palavras-chave: Gilberto Gil. Denúncia política. Contracultura. Ditadura. Movimento Estudantil.

Political denunciation and counterculture: the Gilberto Gil’s “forbidden show” at Poli/USP (1973)

Abstract

This paper offers an analysis of the show performed by Gilberto Gil at the Polytechnic School of the University of São Paulo (Poli/USP) in May 1973, an event organized by the Student Movement in a context of intense repression of the military dictatorship. This concert of the emblematic *tropicalista* musician – who had returned to Brazil a little over a year ago, after his exile – is an important document for understanding the political denunciation strategies adopted by 70’s youth, as well as their relations with the counterculture’s values: sometimes too dichotomous and sometimes closely related, these are sides of a broader resistance against the undemocratic regime that still insists to haunt us.

Keywords: Gilberto Gil. Political denunciation. Counterculture. Dictatorship. Student Movement.

¹ Doutora e mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Graduada em Música e Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Introdução

Em 2017, os selos DiscoBertas e Geleia Geral lançaram uma caixa-box de Gilberto Gil com três CDs duplos, contendo, um deles, o áudio restaurado do show que o músico realizara, em 1973, na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli/USP)². O áudio, na íntegra, já circulava no *Youtube* desde o início da década de 2010³, possibilitando aos fãs e pesquisadores o acesso àquele material até então pouco conhecido e raramente citado pela bibliografia dedicada à música popular brasileira no contexto da ditadura⁴. O lançamento em CD, no entanto, veio a calhar, somando-se a outros episódios em que a MPB dos anos de 1960 e 1970 tem sido ressignificada à luz do atual momento político conturbado da história brasileira.

Censurada em pleno Centro de Convenções do Parque Anhembi, em São Paulo, durante o *Phono 73*, e, mesmo assim, interpretada dias depois a pedido dos estudantes no show da Poli, a emblemática *Cálice*, parceria de Chico Buarque com aquele que, bem mais tarde, assumiria o Ministério da Cultura do governo Lula (2003-2008), foi retomada pelos autores em julho de 2018 no Festival Lula Livre, sediado no Rio de Janeiro, aos pés dos Arcos da Lapa. Retomada, agora, não sob a insistência de estudantes, mas para denunciar, em cumplicidade com a plateia numerosa, a prisão do ilustre ex-presidente⁵. Composta em 1973, *Cálice* só alcançou os ouvidos do grande público em meio à expectativa pela redemocratização e o relativo arrefecimento da censura. Consagrada em 1978 pelas vozes

de Chico e de Milton Nascimento⁶, foi também a este último que Gil se juntou para cantá-la noutras apresentações de 2018⁷. Canção que o tropicalista sempre evitou e que jamais gravara em seus discos, obra e criador parecem ter então entrado num acordo diante da demanda e vicissitude dos tempos.

Os significados políticos e socioculturais dessas e outras retomadas de composições marcantes da MPB é assunto para ser ainda muito discutido. Não obstante meu foco seja outro, este artigo compartilha da mesma tenacidade em aguçar a memória de nosso passado recente. Para além do que *Cálice* representou na ocasião, analiso o show de Gilberto Gil na Poli/USP com uma mirada mais abrangente, procurando realçar os acordos e tensões entre o tropicalista e o estudantado de esquerda e a existência de valores e experiências contraculturais naquele meio universitário; contracultura que, embora nem sempre levada em conta quando se trata de engajamento no período ditatorial, fez parte de uma resistência mais ampla em “anos de chumbo”⁸.

Cálice e o “show proibido”

Eu vim aqui porque, sei lá, os meninos me pediram. Disseram: “Ó, o pessoal lá da USP quer que você vá lá, é importante, é interessante pra eles, sabe como é...”. Eu não tinha muita ideia, não era muito preciso na minha cabeça o que eu poderia fazer. Não era um negócio marcado, estereotipado na minha cabeça o tipo de relação que podia haver entre o fato de eu estar aqui cantando e como pensar nisso

2 Gilberto Gil. Caixa-box com três CDs duplos *Anos 70 ao vivo*. DiscoBertas/Geleia Geral, 2017.

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ>. Acesso em 01 set. 2014.

4 O show de Gilberto Gil foi gravado pelo estudante de engenharia elétrica Guido Stolfi num equipamento de rolo *akai*. Poucas pessoas tiveram acesso ao registro, reproduzido em fitas K-7 fragmentadas que chegaram a circular pela USP posteriormente. Até então perdidos, os rolos *akai* foram localizados em 2002 por Ary Perez, que, em 1973, cursava engenharia civil e participava do Grupo de Teatro Politécnico. Perez repassou o material para o músico Paulo Tatit, que também assistira à apresentação. Após recuperar o áudio, Paulo pretendia lançá-lo em CD (COSTA, 2003, p. 193-194; 262-266), projeto que, contudo, só se concretizaria em 2017.

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4XgFk2HS8es>. Acesso em 16 set. 2018.

6 *Cálice* (Chico Buarque e Gilberto Gil). LP *Chico Buarque* (interpretação de Chico Buarque e Milton Nascimento). Phonogram/Philips, 1978. Nesse registro, que contou com a participação do grupo MPB4, Chico canta as estrofes que compôs (2.^a e 4.^a) e Milton aquelas criadas por Gilberto Gil (1.^a e 3.^a).

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PKPBsOD1cXM>. Acesso em 21 set. 2018.

8 Este artigo consiste numa versão ampliada e revisada de um dos subcapítulos de minha tese de doutorado (DINIZ, 2017b), realizada com o apoio da FAPESP, e do trabalho que apresentei e publiquei nos Anais do XXVIII *Simpósio da Anpuh* (DINIZ, 2015a).

e como planejar isso e tal. Então, eu fiz uma escolha de músicas pra cantar dentro de um critério meio absurdo mesmo. E dentro, evidentemente, daquilo que é mais atual, mais exercitável dentro do meu repertório [...] (Gilberto Gil)⁹.

No início dos anos de 1970, sob o rigor das medidas autoritárias e antidemocráticas previstas no Ato Institucional n.º 5 (AI-5) – editado em dezembro de 1968 –, os diretórios e centros acadêmicos da USP intensificaram a realização de atividades artístico-culturais. Encenação de peças de teatro, exibição de filmes, apresentações musicais e produção de jornais e boletins informativos constavam na agenda do Movimento Estudantil (ME). Em fevereiro de 1969, o governo Médici havia estipulado o Decreto-lei n.º 477, chamado de AI-5 das universidades. Tal decreto oferecia sustentação legal para ações arbitrárias praticadas desde o golpe militar, quando a União Nacional dos Estudantes (UNE), principal entidade representativa do setor estudantil, foi colocada na clandestinidade. A vigilância que pairava sobre os campi parece ter funcionado, contudo, como uma espécie de mola propulsora para a gradativa revitalização do ME. Além de proporcionarem lazer e sociabilidade, as atividades artístico-culturais contribuíram fundamentalmente para que se aprofundassem os debates políticos. Articulava-se, portanto, uma oposição, mesmo que velada, ao regime ditatorial¹⁰.

Nesse contexto, Gilberto Gil não foi o único artista de renome a atrair uma plateia numerosa para a USP. Caio Túlio Costa, jornalista e autor do livro *Cale-se* – não há outra fonte conhecida a tecer um extenso relato da apresentação do

tropicalista na Poli (COSTA, 2003) –, lembra que também registraram presença na universidade músicos como Gonzaguinha, Amelita Baltar, Astor Piazzola, Mercedes Sosa e, num show não menos marcante, celebrado ao ar livre no outono de 1974, Milton Nascimento e sua banda Som Imaginário¹¹. À apresentação de Gilberto Gil, entretanto, antecederam fatos e se somaram expectativas muito pontuais.

No dia 16 de março de 1973, um discente do curso de geologia da USP, Alexandre Vannucchi Leme (conhecido entre os colegas como “Minhoca”), foi sequestrado por agentes da Operação Bandeirantes (Oban). Criada em São Paulo em 1969, com o objetivo de centralizar as forças de repressão e aniquilar a luta armada, a Oban logrou êxitos consideráveis, sobretudo no que concerne ao assassinato, em novembro de 1969, de Carlos Marighella, líder da Ação Libertadora Nacional (ALN) e considerado um dos maiores inimigos da ditadura (ver GORENDER, 1987, p. 171-178). Já praticamente desmantelados em 1973, os grupos clandestinos de ofensiva armada passaram a recorrer à esfera estudantil na tentativa de recompor os seus quadros de militância¹². Acusado de envolvimento com a ALN, Alexandre faleceu sob tortura, em 17 de março, nas dependências do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do II Exército de São Paulo¹³, não obstante as versões falseadas sobre a sua morte¹⁴. Hoje apurado, o caso desencadeou enorme impacto e indignação no meio universitário e em parcelas da sociedade civil e da Igreja Católica. Cerca de três mil pessoas assistiram à missa em memória de Alexandre, presidida por Dom Evaristo Arns

9 In CD *Gilberto Gil ao vivo na USP* (1973). DiscoBertas/Geleia Geral, 2017.

10 Angélica Müller sustenta a hipótese que os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), ativos entre 1962 e 1964, inspiraram a reorganização político-cultural do Movimento Estudantil no princípio dos anos de 1970 (MÜLLER, 2010, p. 72).

11 Para informações sobre o show de Milton Nascimento e Som Imaginário na USP, em 1974, ver DINIZ, 2017a, p. 166-168.

12 Apesar dos trânsitos eventuais entre ME e luta armada, Marcelo Ridenti salienta que “o movimento estudantil tinha tradição de luta na defesa das liberdades democráticas, das reformas de base, principalmente no sentido da conquista da reforma universitária, que implicava, dentre outras coisas, a extensão do ensino público e gratuito e a cogestão nas faculdades” (RIDENTI, 2010, p. 121). Para outras análises sobre movimento estudantil, ditadura e universidade, ver MARTINS FILHO (1987) e MOTTA (2014).

13 Cabe ressaltar que o DOI-CODI do II Exército de São Paulo estava sob o comando de Carlos Alberto Brilhante Ustra.

na Catedral da Sé, São Paulo, no dia 30 de março. Depois da Passeata dos Cem Mil em 1968, no Rio de Janeiro – motivada em larga escala pelo assassinato à queima roupa do secundarista Edson Luís¹⁵ –, aquela era a primeira manifestação pública de grande porte contra o regime militar no pós-AI-5.

O “elo” entre Gilberto Gil e a morte de Alexandre constituiu-se na segunda das quatro noites do *Phono 73*, espetáculo promovido pela Phonogram, com os artistas de seu *cast*, no Centro de Convenções do Parque Anhembi, em São Paulo, entre os dias 10 e 13 de maio de 1973¹⁶. Na noite do dia 11, Gil e Chico Buarque tentaram interpretar a recém-criada *Cálice*. Cientes da censura prévia à canção, os dois entoaram improvisos e palavras *nonsense* sobre a melodia. Frisaram, contudo, fragmentos do simbólico refrão: “Pai, afasta de mim esse *Cálice*.../ de vinho tinto de sangue”. Em determinado momento, o som do microfone de Chico foi cortado, forçando-o a fazer exatamente o que a letra, dentre outros aspectos, criticava: calar-se¹⁷.

Cálice – cujo próprio título consiste numa paronomásia entre o substantivo “cálice” e o verbo, no imperativo, “cale-se” (ver MENESES, 2002, p. 91) – não se referia tão somente à falta de liberdade de expressão imposta pela censura. O estribilho, ao citar as palavras de Cristo antes de ser traído e entregue aos sacerdotes da lei que o

condenariam à cruz, ia ao encontro de estrofes que aludiam à repressão e à tortura¹⁸. Mesmo vetada, a letra foi publicada no *Jornal da Tarde* (São Paulo, 12 de maio de 1973) e no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 13 de maio de 1973)¹⁹. Dias depois, o Conselho de Centros Acadêmicos (CCA) da USP a reproduziu, na íntegra, no terceiro exemplar d’*A ponte*, jornal-mural amplamente divulgado no campus²⁰. Daí a repercussão da canção ter impulsionado o convite a Gilberto Gil para que integrasse as atividades político-culturais do ME da universidade.

Responsáveis por articular e organizar o evento, os membros do CCA e os do Grêmio Politécnico concordavam sobre a urgência de denunciar as prisões, torturas e a morte do colega Alexandre. Conforme Caio Túlio Costa, alguns estudantes ligados ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB) defendiam a cobrança de ingressos, pretendendo converter a renda para a UNE, na clandestinidade. Outros, sem vínculo partidário, mas atuantes no CCA, entendiam que a cobrança poderia comprometer o interesse do público. Apesar das divergências, decidiu-se pela entrada livre, à qual Gilberto Gil não impôs objeções, e tampouco exigiu cachê. Ainda de acordo com Costa, a Assessoria Especial de Segurança e Informação (AESI) da USP – órgão subordinado à Divisão de Segurança e Informação (DSI) do Ministério da Educação (MEC) – havia

14 Ver “Caso Alexandre Vannucchi Leme”. In *Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Ruben Paiva*. Disponível em: <http://verdadeaberta.org/mortos-desaparecidos/alexandre-vannucchi-leme>. Acesso em 25 mai. 2015. Segundo Costa, três estudantes do curso de geologia da USP (Alexandre Vannucchi Leme, Adriano Diogo e Alberto Alonso Lázaro) mantinham estreitos vínculos com o colega Ronaldo Mouth Queiróz (“O papa”), militante da ALN e “responsável pelo recrutamento de estudantes para a clandestinidade”. Queiróz, que em 1973 já havia abandonado a USP devido às perseguições que sofria, foi assassinado a tiros pela polícia política pouco tempo depois da morte de Alexandre Vannucchi Leme (COSTA, 2003, p. 28; 43-67; 111-117).

15 Edson Luís foi morto por um policial militar durante uma manifestação por melhores condições de alimentação, em março de 1968, no restaurante estudantil apelidado Calabouço, no Rio de Janeiro.

16 O espetáculo, que não rendia premiações, visava a dar mais visibilidade aos músicos do elenco da Phonogram.

17 *Phono 73*: o canto de um povo. DVD, 35min. Universal, 2005. Para uma análise da interpretação de *Cálice* por Gilberto Gil e Chico Buarque no *Phono 73*, ver GARCIA, 2014, p. 118-129.

18 A menção ao martírio de Cristo, alinhavado com a repressão e a tortura, partiu de uma reflexão de Gilberto Gil. Chico teria percebido o duplo sentido da palavra “cálice” e explorado a questão da censura. Para mais informações, ver RENÓ, 1996, p. 138-139.

19 “Música Popular”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 14, 13 mai. 1973; “Chico censurado duas vezes, pela censura e pela Phonogram”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 14, 12 mai. 1973. A despeito do título dessa matéria publicada no *Jornal da Tarde*, a edição seguinte esclareceu que um fiscal da censura foi quem ordenou o desligamento do microfone de Chico Buarque, “Um fiscal da censura”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 2, 14 mai. 1973.

20 “Chico e Gil, uma dupla proibida”, *A ponte*, jornal-mural do CCA da USP, 3.º exemplar, 19 a 25 mai. 1973. Segundo Müller, “*A Ponte* se propunha ser um jornal mural, de circulação semanal que, durante 1973, ano de sua fundação, chegou a atingir o número de 20.000 exemplares” (MÜLLER, 2010, p. 80).

se posicionado contra a realização da atividade. Determinado a acatar o que lhe foi transferido como uma ordem, o diretor da Escola Politécnica acabou cedendo às justificativas do presidente do grêmio. Boatos sobre o ocorrido se espalharam rapidamente pelo campus, conferindo então ao show de Gilberto Gil um caráter de “proibido” (COSTA, 2003, p. 192; 194-195).

Sábado, 26 de maio de 1973, setenta dias após a morte de Alexandre, Gilberto Gil subiu ao pequeno palco do Anfiteatro Vermelho do Auditório do Biênio. Assistiram ao show mais de mil discentes oriundos de diferentes cursos da USP, além de jovens não matriculados na universidade²¹. Na lousa do anfiteatro, escrito a giz, constavam a programação cultural da semana e o número de estudantes recém-liberados da prisão, bem como os nomes de outros quatro que ainda continuavam presos pelos aparatos de repressão do regime. Obviamente que Gil não ignorava as razões políticas de estar ali, chegando até mesmo a considerar o convite dos estudantes – feito pela filha do sociólogo, professor e jornalista Perseu Abramo, Laís Abramo²² – um tanto quanto utilitário. Antes que o aceitasse, teria dito: “Querem que eu suba ao palco para dizer coisas que vocês devem dizer?” (*apud idem*, p. 200). Sua resposta, em tom de provocação, remontava aos conflitos político-ideológicos que marcaram a

cena artístico-cultural do final da década de 1960, período de hostilidades entre o estudantado de esquerda e o músico que se destacou, ao lado de Caetano Veloso, como um dos principais expoentes do Tropicalismo (1967-68)²³. Às vésperas do show na Poli, entretanto, as velhas hostilidades estavam amansadas, tendo em vista, naturalmente, a parceria inédita entre Gilberto Gil e Chico Buarque, este considerado um típico compositor de protesto e constantemente na mira da censura.

Tal parceria, assim como aquela que resultou no LP *Chico & Caetano juntos e ao vivo* (1972), contemplava os interesses da indústria fonográfica, mais precisamente os da gravadora Phonogram, que mantinha em seu elenco os três artistas. Promover num mesmo palco ou disco músicos cujas dessemelhanças fomentaram conflitos na “era dos festivais” não deixava de ser uma estratégia econômica e de *marketing*²⁴, embora não se possa ignorar que o recrudescimento do regime foi fator crucial para o rearranjo dessas e de outras “polaridades”. Além disso, o exílio forçado de Gil e Caetano, entre 1969 e 1972, por mais que se explique menos por questões políticas e mais por questões de fundo moral – uma vez acusados pelos militares de serem agitadores culturais licenciosos²⁵ –, suscitou reformulações de críticas

21 A estimativa do número de pessoas presentes no show aparece na legenda de umas fotos reproduzidas no livro *Cale-se*. Costa afirma – o que se pode conferir nas imagens, registradas na época pela estudante Carmen Prado –, que o anfiteatro lotou e que havia estudantes “pendurados” nas janelas por falta de espaço (COSTA, 2003, p. 192; 250-252).

22 Em maio de 1973, Gilberto Gil realizava uma temporada de shows no Teatro das Nações, em São Paulo, o que viabilizou o contato dos estudantes. Laís Abramo era estudante de Ciências Sociais na USP e integrava o ME. Vizinha de Gil quando criança, em Salvador, coube a ela a tarefa de fazer o convite ao músico (COSTA, 2003, p. 182-183; 188-189).

23 Numa das fases do III Festival Internacional da Canção, ocorrida em setembro de 1968 no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o público estudantil bradou contra Caetano e sua canção “É proibido proibir”. O músico, já intencionado, proferiu um discurso provocador, no qual criticava “a juventude que diz que quer tomar o poder” e o júri, que havia desclassificado “Questão de ordem”, composição de Gil inspirada nas dissonâncias de Jimi Hendrix. Sobre o episódio, ver CALLADO, 1997, p. 229-254, e VELOSO, 1997, p. 297-307. Antes, porém, as tensões entre os tropicalistas e o estudantado de esquerda vieram à tona na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em junho de 1968. Gil, Caetano, Torquato Neto e Rogério Duprat, convidados para um debate cujo assunto era o Tropicalismo, foram amplamente vaiados, com direito a “explosão de bombinhas”. Para detalhes, ver “Provocações e insultos”. In *Tropicalia*, um projeto de Ana de Oliveira, disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/%20curiosidades/provocacoes-e-insultos-2>. Acesso em 01 nov. 2014. Para uma análise dos conflitos político-ideológicos envolvendo tropicalistas e defensores da “arte engajada”, ver NAPOLITANO, 2001, p. 231-286.

24 O LP *Chico & Caetano juntos e ao vivo* (Phonogram, 1972) figurou entre os meses de fevereiro e maio de 1973 entre os mais executados nas paradas de sucesso de São Paulo (INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE, 1973).

25 Caetano e Gil foram presos em dezembro de 1968, quinze dias depois da edição do AI-5. Após dois meses de detenção em São Paulo e no Rio de Janeiro, ambos seguiram para Salvador, onde cumpriram prisão domiciliar. Dificultadas as possibilidades de trabalho, partiram para o exílio em junho de 1969, regressando definitivamente em janeiro de 1972 quando lhes foi concedida permissão judicial. Para mais informações, ver VELOSO, 1997, p. 347-421.

antes destinadas aos músicos por setores da esquerda. Gil, sobretudo, quando assina *Cálice*, reincorpora à sua persona a expressão-chave “engajamento político”, mesmo sendo essa uma canção diferenciada e até uma exceção no âmbito de seu repertório, como ele próprio insinuaria anos depois:

Eu tive mesmo muita dificuldade de lidar com a música [...]. Porque ela é sobre a dor, o tormento, a repressão, a censura. E tem essa história do Pai: essa imagem da primeira pessoa da Santíssima Trindade, com sua sombra permanente sobre nós. Essa ideia da paternidade como assalto à autonomia de uma individualidade. A sombra do Pai. E o ar tristonho da melodia [...]. Isso, enfim, me tocava muito. Tenho dificuldade de cantar essa música até hoje²⁶.

Sob a insistência da plateia da Poli, Gil hesitou, mas concordou que poderia cantar apenas um “pedacinho”, alegando não se recordar das estrofes criadas por Chico Buarque. Seu argumento, pouco importa se era falso ou verdadeiro – ou se visava resguardar a si próprio de possíveis consequências –, foi desarmado no instante em que lhe perguntaram se ele queria a letra, que não pôde recusar²⁷. Num duplo desacato à censura, Gil cantou *Cálice* e a retomou no desfecho do evento, conforme havia prometido, a contragosto, àqueles que pediram bis²⁸. Reforçado pelos estudantes, o refrão gerou um momento catártico, corroborando a denúncia política almejada pelo ME. Após o que se ocorrera no *Phono 73*, tratava-se da primeira divulgação completa da canção, que, no contexto daquele show informal, encorajou intervenções da plateia. Lançando mão de uma retórica sutilmente desafiadora, um estudante tomou a palavra para perguntar qual deveria ser o papel da arte e do artista em tempos de ditadura. Sua fala, em parte encoberta pelos

dedilhados do violão de Gil – quem sabe num gesto de proteção, pois seria ingenuidade supor que o anfiteatro não estivesse sendo vigiado –, registra o único momento no qual se ouvem vaias, direcionadas não ao músico, e sim àquele que o interpelava. Tal reação acusa que grande parte da plateia ali reunida não estava disposta a transformar o evento em arena de conflitos políticos. Não se furtando da questão, mas, ao contrário, incentivando-a (“Deixa ele falar. Afasta dele esse cale-se por enquanto...”), Gil desmontou o teor de cobrança, afirmando que não deveria existir uma fórmula para o comportamento do compositor, posto que, se assim fosse, seria o mesmo que instituir a autocensura.

Você quer dizer o seguinte: Existe um sistema, no qual existe a lei. E o artista se vê na sua criação diante desses problemas todos. O poder instituiu uma coisa que, no Brasil, se chama censura [cochichos]. Não é? No final é que vai fazer a seleção. Vai dizer o que pode e o que não pode. Mas isso é critério deles. Não abrange de forma nenhuma a totalidade das coisas; haja vista as manifestações que a gente tem frequentemente contrárias a esse tipo de atitude castradora. [...] E a gente tem que enfrentar [...]. Eu acho que o comportamento de cada um, que foi o que você perguntou no fim... Não acho que deva haver um padrão, um método, uma cartilha, uma regra para o comportamento do compositor. Porque aí seria a mesma coisa: seria fazer também a censura do lado de cá. Seria dizer: “Só o comportamento desse tipo é que é válido contra uma barreira qualquer”. Acho que não. Tem uma corrida de obstáculos? Um cara vem e passa por cima, o outro vem e passa por baixo [risos]²⁹.

Resposta corajosa que desencadeou risos e aplausos, Gil sugeria que melhor seria fazer uso da “linguagem da fresta”, metafórica. Na sequência, emendou com *O sonho acabou*³⁰, escolha

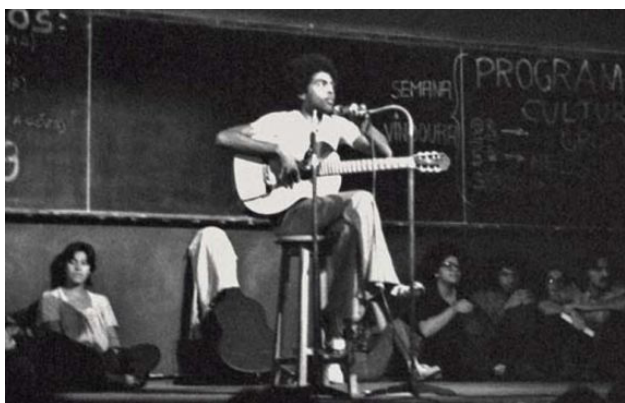
26 In MORAES NETO, Geneton. *Canções do exílio*: a labareda que lambeu tudo. Documentário, 150 min., Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011.

27 O estudante que sugeriu a letra a Gil tinha em mãos, provavelmente, uma cópia do terceiro exemplar de *A ponte*, jornal-mural do CCA da USP no qual a letra de *Cálice* havia sido reproduzida.

28 Gil não sofreu represálias por interpretar a música. O ocorrido, entretanto, foi registrado (com data errada) no prontuário do músico junto ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo: “28/3/73 – Show no Anfiteatro do Biênio – Grêmio Politécnico da USP – 1.500 universitários [?]. No final cantou *Cálice*, música proibida oficialmente” (apud NAPOLITANO, 2004, p. 122).

29 In CD *Gilberto Gil ao vivo na USP* (1973), op. cit.

estratégica já que a canção refletia criticamente sobre a euforia contracultural vivenciada pelo músico no exílio e sobre o declínio das utopias revolucionárias que embalaram os anos de 1960. O ritmo contagiante do samba *à la* Clementina de Jesus, relação feita pelo próprio compositor, acabou por dispersar o clima grave e emotivo gerado por *Cálice*. Talvez Gil não escapasse das vaias caso insistisse em não tocar a canção, da qual os estudantes estavam a par. Muitos, porém, compareceram ao show independentemente dessa expectativa. Antes, já gostavam de Gilberto Gil, em cujo repertório do pós-exílio, repleto de influências do rock inglês, do misticismo oriental e de um interesse renovado por tradições culturais e musicais brasileiras, dava continuidade à concepção tropicalista³¹. Àquela altura, 1973, modificando objetivamente o ME, parcelas do estudantado de esquerda mostravam-se bem mais receptivas às ideias e posturas anteriormente combatidas. Basta ver a presença notável de práticas e valores contraculturais naquele meio universitário.



Gil na Poli/USP, 26 de maio de 1973. Fonte: COSTA (2003, p. 252). Foto: Carmen Prado.

Tensões e consonâncias

Nas quase três horas em que estive no anfiteatro da Poli³², Gil conversou com os estudantes e procurou desconstruir o ambiente. A

destreza com que manejava os ritmos complexos ao violão não passou despercebida mesmo entre aqueles menos afeitos às suas opiniões. Antes de qualquer menção à *Cálice*, levou a plateia às gargalhadas ao comentar e cantar sambas jocosos dos anos de 1950, como *Chiclete com banana* (Gordurinha e Almira Castilho), *Minha nega na janela* (Firmo Jordão “Doca” e Germano Mathias) e *Senhor delegado* (Antoninho Lopes e Jaú). Sem que desprezasse alguns pedidos, privilegiou canções com as quais tinha mais afinidade e, conforme sua declaração, canções que julgava mais atuais. Não por acaso, Gil abriu o show com *Oriente*, numa performance que, contando com um interlúdio elaborado *in loco*, durou cerca de dez minutos.

Gravada no LP *Expresso 2222* (Phonogram, 1972), *Oriente* foi criada no exílio, quando Gil passava férias em Ibiza (Ilhas Baleares/Espanha), recanto de hippies de todo o mundo e paraíso da contracultura em sua vertente mística e neorromântica (esoterismo, naturalismo, comunhão com a natureza, expansão da consciência via drogas como o LSD e a maconha, etc.)³³. A começar pelo título, a canção abarca duas possibilidades semânticas não excludentes. Uma aponta para o Mundo Oriental, cuja ideia de cultura e religiosidade embasava condutas holísticas na vida cotidiana, como a meditação e a dieta macrobiótica (ancorada nos preceitos chineses *Yin e Yang*), ambas praticadas por Gil naquele período. A outra aponta para o verbo “orientar”, que, no imperativo (“Se oriente, rapaz...”), indica a necessidade de definir um caminho ou posicionamento. Uma é mais transcendental. A outra, mais focada na realidade objetiva. Valendo-se de um ritmo harmônico circular que remetia à música oriental, mas também ao “toque angola” do berimbau, o interlúdio improvisado por Gil, cheio de melismas, cativou a plateia de imediato. Nele, em estreita sintonia com a dualidade complementar sugerida no título e entrelaçada na letra e nos

30 *O sonho acabou* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP *Expresso 2222*. Phonogram/Philips, 1972.

31 Sobre o Tropicalismo, ver, por exemplo, SCHWARZ, 1978, e FAVARETTO, 2007. Sobre contracultura e Tropicalismo, ver, por exemplo, DUNN, 2009; e DINIZ, 2017b, p. 45-54.

32 Previsto para durar meia hora, o show, iniciado por volta das 17h30min, estendeu-se por quase três horas, apesar de Gil ter outro show marcado para as 21h no Teatro das Nações.

33 Sobre a criação da canção, consultar declarações de Gilberto Gil em RENÓ (1996, p. 127) e FONTELES (1999, p. 143).

elementos musicais de *Oriente* – como detalhei noutro momento³⁴ –, simulava um diálogo entre um “sujeito oriental” e outro “ocidental”.

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

Sujeito Ocidental: Cala a boca, rapaz!

Sujeito Oriental: [Improviso vocal].

Sujeito Ocidental: Ah... Esse cara já tá é doido...

Sujeito Oriental: [Improviso vocal].

Sujeito Ocidental: Cala com isso, rapaz!

Sujeito Oriental: [Improviso vocal].

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

Sujeito Oriental: [Improviso vocal].

Sujeito Ocidental: Ah, rapaz, fica tirando essa chinfra de Oriente aqui comigo, rapaz! Nós “tamo” no Brasil, rapaz!

Sujeito Oriental: [Improviso vocal].

Sujeito Ocidental: Que cara, que babaca! Olha, que palhaço! Fica com esse nhánhánhá. Não tem nada a 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: [Improviso vocal].

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

Sujeito Oriental: [Improviso vocal].

Sujeito Ocidental: Como se isso aqui tivesse alguma coisa a ver com Oriente. Esse cara é doido mesmo. Imbecil.

Sujeito Oriental: [Improviso vocal].

Sujeito Ocidental: Em breve, “tu não vai” ficar mais com esse nhánhánhá aí, não, viu? Vai ser diferente, malandro. Ou vai cantar as “coisa” que é só nossa, entendeu? Claro. Shazan, coisa nossa! Música

brasileira! Entendeu? Ou então... Vai pra Índia, entendeu?! Isso aqui num é... Isso aqui é lugar de produtividade e tal...

Sujeito Oriental: [Improvisos vocais]. Mas na verdade é o mesmo. O mesmo lamento. O mesmo canto de sofrimento. Lá nas “terra maldita” do nordeste. Lá nas “terra maldita” do norte. As “terra maldita” na Arábia Saudita... [improvisos vocais]³⁵.

Repentista a um só tempo – haja vista a influência moçárabe na cultura popular do sertão nordestino³⁶ –, o “sujeito oriental”, absorto, desfia sua cantoria enquanto o outro lhe cobra pragmatismo e ironiza seus lamentos, defensor que é das noções de progresso, civilização e industrialização, além do expressivo enfoque nacionalista. O excerto “Agora vai pra Índia, entendeu!”, se canalizado para uma máxima do pós-AI-5, corresponderia a “Brasil, ame-o ou deixo-o”. A plateia se diverte com o diálogo inventado, e as suas primeiras demonstrações de júbilo aparecem quando Gil pronuncia “Shazan”, provável referência à série humorística *Shazan, Xerife e Cia*, exibida pela TV Globo entre 1972-74³⁷. Certamente conhecedores da série, os estudantes identificam o personagem. “Shazam” (porém com “m”) talvez fosse ainda uma alusão ao Capitão Marvel, super-herói da história em quadrinho estadunidense muito popular no Brasil no início da década de 1970. Alterego de Billy Batson, jovem que recebe os poderes do mago Shazan, Capitão Marvel tem como adversário Dr. Silvana, figura citada por Gil em *O sonho acabou*. Embora o vínculo com a série global seja mais sugestivo, um aspecto inerente ao HQ chama a atenção. Ao finalizar *Oriente*, Gil diz à plateia: “É sempre importante a gente falar com o alterego, né?”

Termo da psicanálise freudiana, alterego, grosso modo, é um “outro eu”, dualidade confirmada que ecoava a fase tropicalista: “Era a discussão que já vinha com o Tropicalismo. A voz imperial que nos atribuíam. E aqui [no

34 Para uma análise detalhada de *Oriente*, ver DINIZ, 2015b.

35 CD *Gilberto Gil ao vivo na USP (1973)*, op. cit.

36 Sobre o assunto, ver SOLER, 1995.

37 De Walther Negrão, Adriano Stuart e Sylvan Paezzo, a série, protagonizada pelos atores Paulo José (Shazan) e Flávio Migliaccio (Xerife), fez um enorme sucesso entre o público infanto-juvenil.

interlúdio] era um diálogo entre os dois, só que estava se invertendo a posição. De alterego” (Gilberto Gil *apud* COSTA, 2003, p. 270). Com seu alterego ou “sujeito ocidental”, Gil desvelava tanto o nacionalismo da direita, cujo lema era “desenvolvimento com segurança”, quanto o nacionalismo da esquerda³⁸, sem embargo as suas menções à novela e à televisão reafirmassem a própria perspectiva tropicalista. Em 1968, quando muitos se deram conta de que a revolução se convertia numa ideia passível de ser comercializada, o impasse entre arte engajada ou revolucionária e a consolidação da indústria cultural já era inócuo para os participantes do Tropicalismo, cuja adesão sem pudor aos meios de comunicação de massa foi vista pelos críticos como exibicionista e antirrevolucionária. Embora não deixassem de se contrapor à ditadura, os tropicalistas se despiram do que Caetano Veloso chamou de “populismo de esquerda”³⁹, desvencilhando-se conseqüentemente do ônus de se tornarem “arautos da revolução social”. Optaram por revolucionar a linguagem artística e o comportamento na vida cotidiana, sintonizados que estavam com os movimentos internacionais de contracultura. Porém, não obstante o rock, o *kitsch* e os aspectos de vanguarda, Gil lembrava que o Tropicalismo havia igualmente evidenciado traços de um Brasil arcaico, pois, como dizia o seu “sujeito oriental/repentista”, “na verdade é o mesmo... O mesmo canto de sofrimento. Lá nas ‘terra maldita’ do nordeste...”⁴⁰.

Nesse interlúdio nada extemporâneo, Gil passava a limpo as divergências de outrora, tendo diante de si, como indicou Caio Túlio Costa, “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 [o show]” (COSTA, 2003, p. 200). Em depoimento ao jornalista, Laís Abramo relata que na USP, em 1973, havia duas tendências políticas bem definidas e oponentes entre os estudantes.

Uma delas, *Caminhando*, era ligada ao PCdoB. Seu nome, referência explícita à famosa canção de Geraldo Vandré – “Para não dizer que não falei de flores (Caminhando)” –, insinuava as preferências do grupo, que, segundo ela, “só queria saber de sambão e de pingão. Todo o resto seria coisa do imperialismo”. Laís e sua turma de amigos “gostavam mais de Beatles e Rolling Stones, de rock, de Caetano e Gil [...]. E aí a gente se aproximava mais da Libelu, que também tinha essa coisa mais libertária” (Laís Abramo, *apud idem*: 282). Corrente vinculada ao pensamento trotskista, apontada como a primeira a recuperar o *slogan* “Abaixo a ditadura!”, e cuja atuação seria importante para a reconstituição da UNE e para as manifestações pró-redemocratização, no final da década de 1970, a Libelu (Liberdade e Lula) foi caracterizada pelo jornalista Matinas Suzuki – que dela participou junto a Caio Túlio Costa – como “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, p. 12). Outro dado que reforça o apreço de parte do ME pelas propostas tropicalistas é a peça *Por que não?*, montada em 1971 pelo Grupo de Teatro Politécnico a partir do LP *Tropicália ou Panis et circencis* (Phonogram, 1968) (COSTA, 2003, p. 176). Costa não dá os devidos créditos ao citar um trecho, que, contudo, é uma clara alusão à canção de Tom Zé *Senhor cidadão*, gravada num compacto simples, pela RGE, em 1971.

Solicitado pela plateia para que tocasse o seu “manifesto tropicalista”, *Domingo no parque*, Gil atendeu prontamente ao pedido, sendo acompanhado pelos estudantes nos coros “ê José, ê João”. Antes, concordou em revisitar a pré-tropicalista *Procissão*, frisando, no entanto, que seu discernimento de compositor já havia ultrapassado todas aquelas “músicas de protesto”. Em 1973, *Procissão*, para Gil, na qual retratara o sofrimento do povo com compaixão,

38 Sobre as apropriações à direita e à esquerda do nacionalismo, ver CANDIDO, 1995, e SCHWARZ, 1987.

39 Populismo não como sinônimo de “líder de esquerda carismático”, e sim da compaixão e da esperança que uma boa leva de artistas e intelectuais depositava no “povo”, concebendo-o como o seu aliado na luta política. Para uma abordagem crítica da “morte do populismo” segundo Caetano, ver SCHWARZ, 2012. Para uma abordagem oposta à de Schwarz, ver MONTEIRO, 2012.

40 Sobre a relação entre o moderno e o arcaico no Tropicalismo, ver SCHWARZ, 1978.

concebendo-o como alienado política e religiosamente, era “ingênua e incorreta”. Reportando-se a outras de suas canções igualmente associadas ao ideário nacional-popular de meados da década de 1960⁴¹, tais como *Louvação*, *Roda* e *Ensaio geral*⁴², alegou que

[...] as pessoas geralmente dizem assim: “Quer dizer, então, que você repudia todo aquele trabalho que você fez? *Louvação*, *Procissão*?”. Principalmente as chamadas canções de protesto, que estavam ligadas ao tipo de pensamento engajado, às denúncias das injustiças sociais... Essas, então... Eu não rejeito nada disso! Eu passei por ali. Eu estive naquela condição. Meu discernimento esteve naquele estágio. Só que, hoje, eu consigo discernir além, ou aquém, ou fora daquele contexto. E acho coisas incorretas. São músicas que não interessam hoje em dia. A realidade hoje é outra! Elas são maniqueístas. São todas idealistas! Elas não são objetivas! Não falam objetivamente! E volta de novo aquele negócio da censura, das barreiras... Se você não pode dizer a verdade... Você tá entendendo? Não diga!⁴³.

Um pouco inquieta a plateia depois dessa declaração em que reafirmava seu posicionamento concernente à censura e às “retóricas populistas e teleológicas”, comuns à produção musical do pré-68, Gil neutralizou os ânimos: “Não vou entrar em discussão com vocês; num diálogo eu posso entrar [...]. Eu sei que vocês conhecem muitas músicas minhas. Algumas, eu não lembro mais. Porém, tem uma coisa: eu preferiria chegar e fazer. Pois aí vocês terão o direito mais devidamente adquirido de dizer: ‘É, realmente o Gil...’”⁴⁴. Em

consonância com seu repertório, Gil passa então a discorrer, ao longo do show, sobre temas dos mais variados, a maioria rente à contracultura: comunicação de massa, carnaval baiano (*Filhos de Gandhi*⁴⁵), culturas afro-brasileiras, candomblé (*Iansã*⁴⁶), macrobiótica (*Umeboshi*⁴⁷), homossexualidade (*Edyth Cooper*⁴⁸) e, ao som de *Objeto sim, objeto não*⁴⁹, indagou se alguém ali já tinha avistado, como ele, discos voadores. Para alguns, ocupar-se de assuntos dessa natureza seria o mesmo que alienar-se da gravidade das condições políticas existentes: “Aqui, ninguém nunca viu nada!”, ouve-se como resposta. Ao perceber a impaciência de um jovem que estava próximo do palco, o músico lançou mais uma provocação, cujo efeito foi outra vez apaziguador e divertido:

Se disco voador existe, ótimo. Se não existe, também. Não interfere. Não isenta ninguém o fato de já ter visto, ter andado, ter ido para outros lugares ou estar com a promessa do que quer que seja, qualquer tipo de salvação. Não isenta ninguém da responsabilidade de viver essa vida, de agir, de realizar as ações necessárias, e etc. etc. E ter a razão, enxergar, ver e discernir o joio do trigo..., essas coisas todas... Portanto, esse problema de disco voador não é nada alienante como as pessoas pensam, não. Existe? Então vamos ver! O quê que é? Não é? [risos]⁵⁰.

De acordo com Costa, “no pós-show, nos bastidores da esquerda”, houve quem de fato opinasse que “Gil tinha *desbundado*. Qualquer movimento fora do *script* da militância séria era tachado de *desbunde*” (COSTA, 2003, p. 258)⁵¹.

41 Sobre o “nacional-popular” na produção artístico-cultural da década de 1960, ver, por exemplo, CHAUÍ, 1982, CONTIER, 1998, ORTIZ, 2006, e RIDENTI, 2000.

42 As canções *Procissão*, *Louvação*, *Roda* e *Ensaio geral* estão gravadas no LP de Gilberto Gil *Louvação* (Phonogram, 1967).

43 CD *Gilberto Gil ao vivo na USP (1973)*, op. cit.

44 *Idem*.

45 *Filhos de Gandhi* (Gilberto Gil). Gilberto Gil e Jorge Ben. LP *Gil & Jorge*. Phonogram/Philips, 1975.

46 *Iansã* (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Maria Bethânia. LP *Drama 3.º Ato “Luz da noite”*. Phonogram/Philips, 1974.

47 *Umeboshi* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP *Cidade do Salvador*. Universal, 1998 (as canções desse disco foram registradas originalmente entre 1973 e 1974).

48 *Edyth Cooper* (Gilberto Gil). Edy Star. LP *Sweet Edy*. Som Livre, 1974. Gil compôs a canção especialmente para seu conterrâneo de Salvador Edy Star, músico assumidamente homossexual e que se destacaria, na década de 1970, como um dos pioneiros da estética *glitter*.

49 *Objeto sim, objeto não* (Gilberto Gil). Gal Costa. LP *Gal* (“O psicodélico”). CBD/Philips, 1969.

50 CD *Gilberto Gil ao vivo na USP (1973)*, op. cit.

Note-se que esse tipo de pensamento partia do princípio de que Gilberto Gil, preso e exilado pela ditadura, e agora parceiro de Chico Buarque em *Cálice*, era até então um “músico engajado” nos moldes mais tradicionais, justo ele que, aos olhos dos opositores do Tropicalismo, no fim dos anos de 1960, foi considerado um “desbundado de primeira hora”. Vale reiterar que apenas uma parcela da esquerda reunida no anfiteatro da Poli saiu do show com essa impressão, show cujos preparativos não se limitaram à organização do espaço físico nem à resolução de divergências entre os estudantes e com a direção da Escola. Ademais dessas questões de ordem política e estrutural, o evento foi previamente avaliado com base em conhecimentos astrológicos. Socióloga e astróloga, Bárbara Abramo, prima de Laís, analisou a posição dos astros no momento e local da apresentação de Gil. Constatou que “ascendia o signo da transformação, que é Escorpião. E transformação por meio da música, posto que Marte, que é o planeta que comanda o signo, estava em Peixes – signo da comunhão, sentimento de mudar o intolerável [...]”. Vislumbrava, enfim, “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 idem*, p. 259-260). Prática inserida no rol de valores e crenças contraculturais, e intimamente sintonizada com Gil e suas canções (acima de tudo *Oriente*), o mapa astral da astróloga e socióloga não excluía o político. E, havemos de convir, que suas conclusões estavam corretas.

A presença marcante de Gilberto Gil na universidade, ele que bem sabia de sua importância como formador de opinião, renderia reflexões e desdobramentos políticos. Tendência estudantil criada em 1975, a Refazendo tomou

emprestado o título da canção, também de 1975, *Refazenda*, na qual Gil tematizava a reconstrução do indivíduo e da sociedade, tendo como inspiração as experiências das comunidades alternativas: “Abacateiro, acataremos teu ato/ Nós também somos do mato, como o pato e o leão/ Aguardaremos, brincare-mos no regato/ Até que nos tragam frutos, teu amor, teu coração/ Abacateiro, teu recolhimento é justamente o significado da palavra temporão/ Enquanto o tempo não trouxer teu abacate/ Amanhecerá tomate, anoitecerá mamão [...]”⁵². Para um dos fundadores da tendência, Marcelo Chueiri, “tínhamos de refazer até a autocrítica do movimento da esquerda daqueles últimos anos e elaborar uma nova proposta. A ideia era fazer uma crítica na prática. O nome Refazendo condensa todas essas ideias”. Para outro, Carlos Eduardo Massafera, “Gilberto Gil tem essa responsabilidade indireta. Foi o momento de início da crítica profunda que nós fizemos” (*apud COSTA*, 2003, p. 279)⁵³.

Redimido o Tropicalismo por boa parte da esquerda estudantil, a ponto dos dois ícones mais célebres do “grupo baiano” serem estimados como legítimos “cantores de oposição”, o show de Gilberto Gil na Poli/USP, em que pesassem os desacordos latentes ou reincidentes, atestava que engajamento e contracultura/desbunde, no passado vetores de conflitos homéricos, não consistiram em polos estanques no princípio da década de 1970, problemática que ainda carece da atenção de pesquisadores da vasta produção cultural do período. Na contramão de teses pessimistas propagadas na época, como, a mais famosa, “vazio cultural”⁵⁴ – e, sobre ela, o próprio Gil já advertia, através de Chico Buarque, que “é sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar”⁵⁵ –, esse e outros

51 Empregada originalmente por militantes da esquerda armada para tachar companheiros desertores, a gíria desbunde circulava no meio artístico para se referir, muitas vezes de modo acusatório e pejorativo, àqueles que aderiam à contracultura. Para uma fonte de época, ver HOLLANDA, [1978] 2004. Para uma discussão recente, ver DINIZ, 2017.

52 *Refazenda* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP *Refazenda*. WEA, 1975. Referindo-se à canção, Gil comenta sobre uma fazenda próxima à cidade de Brasília: “Chegou-se a pensar em criar lá uma comunidade alternativa, onde nos juntássemos todos com nossas famílias. Não deu certo, a fazenda foi vendida” (*apud RENÓ*, 1996, p. 169).

53 Da Refazendo, que, conforme Angélica Müller (2010, p. 112), “acabou se tornando uma tendência advinda de três correntes: da APML [Ação Popular Marxista-Leninista], que era majoritária, do MR-8 [Movimento Revolucionário 8 de outubro], mas também de remanescentes da ALN [Ação Libertadora Nacional]”, participaram igualmente, dentre outros estudantes à época, Aluísio Mercadante, Arnaldo Jardim e Veroca Paiva.

eventos musicais emblemáticos, embora restritos e pouco conhecidos, constituíram-se em espaços informais e extraoficiais de denúncias, debates e articulações políticas, plantando sementes de democracia apesar do chão histórico árido dos “anos de chumbo”.

Considerações finais

O tempo histórico é uma pulsação contínua de contrações, sua espessura é própria de uma matéria de múltiplas camadas na qual cada uma dessas camadas se afunda na outra. Por isso as lutas sociais nunca são feitas em nome apenas daquilo que elas imediatamente afirmam. A todo momento, elas são atravessadas por palavras e frases que parecem vir de outros tempos; elas parecem encarnar personagens e gestos que nos remetem a outras cenas. A razão não é estranha, pois toda verdadeira luta política é um campo de batalha sobredeterminado, no qual lutam os vivos e os mortos, os presentes e os espectros (SAFATLE, 2018).

Ápice do show de Gilberto Gil na Poli, *Cálice* merece mais algumas considerações. Apresentada naquela ocasião, depois da morte sob tortura de Alexandre Vannucchi Leme, ela ia ao encontro do luto, da indignação e da necessidade de denúncia política compartilhados pelos estudantes, sendo que alguns tinham sido liberados da prisão na véspera (COSTA, 2003, p. 176). Adensada pelo emudecimento do microfone de Chico Buarque no *Phono 73*, a censura durante cinco anos propiciou que a canção fosse ainda mais venerada e se transformasse num dos maiores hinos de resistência à ditadura. Pouco se nota, porém, que havia ali o apontamento do esgotar de um processo. A passagem bíblica na qual Gil se amparou para compor o refrão – fruto de suas

meditações numa Semana Santa – versa sobre um sacrifício feito pela expiação dos pecados da humanidade. Sacrifício que, sobretudo entre 1969 e 1973, traçava uma analogia com a saga de militantes da luta armada, muitos dos quais perderam ou deram a vida pela revolução. Mas a súplica ou o fraquejar na iminência do martírio – inequívoca crítica e condenação das práticas de tortura – parecia apontar para a rejeição cada vez mais evidente em relação àquele projeto revolucionário, aos poucos desbaratado pelos aparatos de repressão e suplantado pela reorganização do ME e da sociedade civil progressista como um todo pela via democrática.

Autorizada sua gravação em 1978, *Cálice* encontrou como pano de fundo as manifestações pela redemocratização – em larga escala protagonizada por estudantes – e, logo adiante, a anistia aos exilados (1979) e o movimento sindical que daria origem ao Partido dos Trabalhadores (1980). Conforme sublinhei noutra momento, o conteúdo que fora alvo de represálias já não infringia tanto quanto antes o poder instituído. Além de vantajosas para as gravadoras, cujo público politizado formava um bom nicho de mercado, as liberações de obras até então censuradas coadunava até certo ponto com a imagem positiva veiculada pelo regime em torno da “lenta, gradual e segura” distensão (DINIZ, 2017, p. 205). Todavia, o que me interessa agora realçar é que *Cálice*, alcançando sucesso em rádio e televisão e garantindo altas vendas ao disco em que foi lançada⁵⁶, destoava daquele contexto emergente, no qual um conjunto considerável de composições anunciava a mudança dos tempos. Chico Buarque, à época, expressou seu estranhamento ao “ver essa reação... atrasada, né? As pessoas reagindo a coisas que eu não diria hoje. Entendeu? A não ser como um reflexo

54 A expressão foi cunhada pelo jornalista Zuenir Ventura, em julho de 1971, na revista *Visão*. Sob o impacto do AI-5 e da reestruturação da indústria cultural, seu diagnóstico – no qual detectava o declínio do nacional-popular e das experiências formais de vanguarda – não indicava uma “ausência de cultura” propriamente dita. Tratava-se, antes, de um “vazio-cheio”, cheio de iniciativas artísticas triviais e/ou que exprimiriam sensações de “falta de ar, sufoco e asfixia”. Ver VENTURA, 2000.

55 *Copo vazio* (Gilberto Gil). Chico Buarque. LP *Sinal fechado*. Phonogram/Philips, 1974.

56 Entre dezembro de 1978 e fevereiro de 1979, *Cálice* foi executada mais de 1.500 vezes em emissoras de televisão e rádios AM pelo Brasil (DIAS, 2000, p. 58). Já o disco no qual a canção foi finalmente lançada (LP *Chico Buarque*. Phonogram, 1978) aparece na 12ª posição entre os mais vendidos no mês de novembro de 1978 (INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE, 1978).

da perplexidade que existia para mim naquele tempo”⁵⁷. Por seu turno, Gil já havia dito que

[...] o caráter utilitário que as músicas têm, como instrumento de informação de certas coisas em determinado momento, pode perecer. Elas podem ficar ineficazes de repente: não representar mais aquilo que representavam como retrato, como fotografia de uma época. Elas podem continuar poeticamente fortes, como símbolos [...]. Mas como coisa utilitária, como instrumento político... Aí essas coisas são perecíveis [...]”⁵⁸.

Não obstante date do show da Poli e ali se referisse à fase pré-tropicalista, tal avaliação certamente continuou oportuna para Gil, pesando sobre sua decisão de não gravar *Cálice* no final da década de 1970. Mesmo assim, sob o governo militar que dava sinais de arrefecimento, é preciso reconhecer que a “mensagem” popularizada pelas vozes de Chico e Milton Nascimento não perdera de todo o vigor: emblema de um passado demasiado recente que se buscava superar. Quanto às atuais retomadas de *Cálice* por seus autores e intérprete consagrados – por mais que possamos argumentar sobre o que haveria de anacrônico nisso, ou sobre a maior potência de outras produções musicais que não a MPB em traduzir poética e musicalmente aspectos da contemporaneidade –, elas têm o claro intuito de reapropriar-se mesmo da canção como um instrumento político. Contudo, convertida em ato sobre o palco montado nos Arcos da Lapa, *Cálice*, ressignificada, não reivindicava apenas a libertação do ex-presidente, ao qual foi dedicado o festival de música que lá se celebrou. Nestes dias em que a História tem sido constantemente fustigada pela ignorância e a desinformação, quando não por discursos revisionistas, saudosos da ditadura e, no limite, (proto)fascistas, outra intenção não menos nobre era a de reavivar a memória; ou, melhor dizendo, alertar para a herança nefasta de um regime autoritário que a tantas e tantos brutalmente silenciou.

Referências

BERÚ, Maurício. *Certas palavras de Chico Buarque*. Documentário, 110 min., Rio de Janeiro, Thomaz Farkas Filmes Culturais, 1980.

CALLADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 4.ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CANDIDO, Antônio. “Uma palavra instável”. In CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 3.ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

“CASO ALEXANDRE VANNUCCHI LEME”. In *Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Ruben Paiva*. Disponível em: <http://verdadeaberta.org/mortos-desaparecidos/alexandre-vannucchi-leme>. Acesso em 25 mai. 2015.

CHAUÍ, Marilena (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários*, v. 1/6. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHICO BUARQUE. LP *Sinal fechado*. Phonogram/Philips, 1974.

_____. LP *Chico Buarque*. Phonogram/Philips, 1978.

“CHICO E GIL, UMA DUPLA PROIBIDA”, *A ponte*, jornal-mural do CCA da USP, 3.º exemplar, 19 a 25 mai. 1973.

“CHICO CENSURADO DUAS VEZES, pela censura e pela Phonogram”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 14, 12 mai. 1973.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n.º 35, p. 13-52, 1998.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se: a saga de Vannucchi Leme, a USP como aldeia gaulesa, o show*

57 In BERÚ, Maurício. *Certas palavras de Chico Buarque*. Documentário, 110 min., Rio de Janeiro, Thomaz Farkas Filmes Culturais, 1980.

58 CD *Gilberto Gil ao vivo na USP (1973)*, op. cit.

proibido de Gilberto Gil. São Paulo: A Girafa, 2003.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, Sheyla Castro. “Denúncia política e contracultura: uma análise da canção ‘Oriente’ no contexto do show de Gilberto Gil na Poli/USP (1973)”, *Anais do XXVIII Simpósio Nacional da Anpuh*, Florianópolis/SC, jul. 2015a.

_____. “‘Se oriente, rapaz...’: misticismo, dualidade e anomia na canção ‘Oriente’ (Gilberto Gil. LP Ex-presso 2222, 1972)”, *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 119-145, jan./jun. 2015b.

_____. “... *De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/ Fapesp, 2017a.

_____. *Desbundados & marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese de doutorado em Sociologia. Campinas, Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2017b.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

EDY STAR. LP *Sweet Edy*. Som Livre, 1974.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4.^a ed. Cotia: Ateliê, 2007.

FONTELES, Bené. *Giluminoso: a po.ética do Ser*. Brasília: Ed. UnB/ São Paulo: SESC, 1999.

GAL COSTA. LP *Gal* (“O psicodélico”). CBD/ Philips, 1969.

GARCIA, Walter. “Notas sobre ‘Cálice’ (2010, 1973, 1978, 2011)”, *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-150, jan./jun. 2014.

GILBERTO GIL. LP *Louvação*. Phonogram, 1967.

_____. LP *Expresso 2222*. Phonogram/ Philips, 1972.

_____. *Show ao vivo na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo*. S./ grav., 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGSjRqGQ>. Acesso: 01 set. 2014.

_____. LP *Refazenda*. WEA, 1975.

_____. LP *Cidade do Salvador*. Universal, 1998.

_____. Caixa-box com três CDs duplos *Anos 70 ao vivo*. DiscoBertas/Geleia Geral, 2017.

GILBERTO GIL E JORGE BEN. LP *Gil & Jorge*. Phonogram/Philips, 1975.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso das emissoras de rádio e televisão*. São Paulo, fev. a mai. 1973.

_____. *Pesquisa mensal sobre vendas de discos*. Rio de Janeiro, jan. a nov. 1978.

MARIA BETHÂNIA. LP *Drama 3.º Ato “Luz da noite”*. Phonogram/Philips, 1974.

MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar*. Campinas: Papyrus, 1987.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3.^a ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

MORAES NETO, Geneton. *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*. Documentário, 150 min., Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011.

MONTEIRO, Pedro Meira. “O que é isso Caetano?: revolução, culpa e desejo”, *Serrote*, n.º 12, p. 7-19, 2012.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MÜLLER, Angélica. *A resistência do movimento estudantil contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena política (1969-1979)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

“MÚSICA POPULAR”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 14, 13 mai. 1973.

NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

_____. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n.º 47, p. 103-126, jul. 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Phono 73: o canto de um povo. DVD, 35min. Universal, 2005.

“PROVOCAÇÕES E INSULTOS”. In *Tropicália, um projeto de Ana de Oliveira*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/%20curiosidades/provocacoes-e-insultos-2>. Acesso em 01 nov. 2014.

RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

_____. *O fantasma da revolução brasileira*.

2ª ed. São Paulo. Ed. UNESP, 2010.

SAFATLE, Vladimir. “Os espectros do tempo”, *Folha de S. Paulo Ilustrada*, São Paulo, 28 set. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2018/09/os-espectros-do-tempo.shtml>. Acesso em 28 set. 2018.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. “Nacional por subtração”. In SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

_____. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”. In SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOLER, Luís. *Origens árabes no folclore do sertão nordestino*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1995.

SUZUKI JR, Matinas. “Libelu era trotskismo com rock e fuminho”, *Folha de S. Paulo Ilustrada*, São Paulo, p. 12, 20 set. 1997.

“UM FISCAL DA CENSURA”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 2, 14 mai. 1973.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. In GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa e VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ANEXO

Repertório do show de Gilberto Gil na Escola Politécnica da USP, 26 de maio de 1973. Lista por ordem de apresentação. Inclui as falas mais longas do músico e as referências dos discos nos quais as canções foram ou seriam gravadas.

1. *Oriente* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP Expresso 2222. Polygram/Philips, 1972; Elis Regina. LP Elis. Phonogram/Philips, 1973.
2. *Chiclete com banana* (Waldeck Artur de Macedo “Gordurinha” e Almira Castilho). Gilberto Gil. LP Expresso 2222. Polygram/Philips, 1972.
3. *Minha nega na janela* (Firmo Jordão “Doca” e Germano Mathias). Gilberto Gil e Germano Mathias. LP Antologia do samba-choro. Philips, 1978.
4. *Senhor delegado* (Antoninho Lopes e Ernani Silva “Jaú”). Gilberto Gil e Germano Mathias. LP Antologia do samba-choro. Philips, 1978.
5. *Eu quero um samba* (Haroldo Barbosa e Janet de Almeida). João Gilberto. LP João Gilberto. 1973. Polygram, 1973.
6. *Meio de campo* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. Compacto simples. Philips, 1973; Elis Regina. LP Elis. Phonogram/Philips, 1973.
7. *Cálice* (Gilberto Gil e Chico Buarque). Chico Buarque. LP Chico Buarque. Polygram/Philips, 1978 – int. Chico Buarque e Milton Nascimento.
* Gil conversa com o público.
8. *O sonho acabou* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP Expresso 2222. Polygram/Philips, 1972.
9. *Ladeira da preguiça* (Gilberto Gil). Elis Regina. LP Elis. Phonogram/Philips, 1973.
10. *Expresso 2222* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP Expresso 2222. Polygram/Philips, 1972.
11. *Procissão* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP Louvação. Polygram/Philips, 1967.
* Gil conversa com o público.
12. *Domingo no Parque* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP Gilberto Gil. Polygram/Philips, 1968.
* Gil conversa com o público.
13. *Umeboshi* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. CD Cidade do Salvador. Universal, 1998.
* Gil conversa com o público.
14. *Objeto sim, objeto não* (Gilberto Gil). Gal Costa. LP Gal Costa (“O psicodélico”). CBD/Philips, 1969.
* Gil conversa com o público.
15. *Ele e eu* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP Expresso 2222. Polygram/Philips, 1972.
16. *Doente, morena* (Gilberto Gil e Duda Machado). Elis Regina. LP Elis. Phonogram/Philips, 1973. (Embora Gil anuncie que cantará “Doente, morena”, o áudio dá sequência à próxima canção, provavelmente devido às danificações do registro original).
17. *Duplo sentido* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. CD Cidade do Salvador. Universal, 1998.
18. *Cidade do Salvador* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. CD Cidade do Salvador. Universal, 1998.
19. *Iansã* (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Maria Bethânia. LP Drama. Phonogram/Philips, 1972.
20. *Eu só quero um xodó* (Anastácia e Dominginhos). Gilberto Gil. Compacto simples. Philips, 1973.
21. *Edith Cooper* (Gilberto Gil). Edy Star. LP Sweet Edy. SomLivre, 1974.
22. *Back in Bahia* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP Expresso 2222. Polygram/Philips, 1972.
23. *Filhos de Gandhi* (Gilberto Gil). Maria Bethânia. LP Drama, 3.º Ato, Luz da noite, Ao vivo. Phonogram/Philips, 1973; Gilberto Gil e Jorge Benjor. LP Gil & Jorge. Phonogram/Philips, 1975.
24. *Preciso aprender a só ser* (Gilberto Gil). Gilberto Gil. Compacto simples. Philips, 1974.
25. *Cálice – Bis*.