

“Pai e Mãe” de Gilberto Gil: laços entre tradição e modernidade

Jonas Bertuol Garcia¹
jonasbgarcia@gmail.com

Resumo: A partir da análise da canção “Pai e Mãe” (1975, *Refazenda*), o presente trabalho traça um paralelo entre a produção de Gilberto Gil no início dos anos 1970 e as características estéticas da música popular brasileira no mesmo período, abarcando tanto o papel cultural da canção em relação à MPB, quanto sua importância político-comportamental no contexto autoritário.

Palavras-chave: Gilberto Gil; Música Popular Brasileira; contexto sócio-político; *Refazenda*.

Abstract: From the analysis of the song “Pai e Mãe” (1975, *Refazenda*), this paper draws a parallel between the production of Gilberto Gil in the early 1970s and the aesthetic of Brazilian popular music in the same period, covering both the cultural role of the song in relation to MPB, and its importance in the behavior and in politics during an authoritarian period.

Keywords: Gilberto Gil; Brazilian Popular Music; socio-political context; *Refazenda*.

Ao voltar do exílio em janeiro de 1972, Gilberto Gil dava a impressão de “um homem novo, conciliado consigo mesmo e com sua época”, como relatava o jornal *Bondinho*, em fevereiro daquele ano¹. A figura do homem espiritualizado, voltado para o pensamento e para a cultura oriental, em busca de autoconhecimento e distante do padrão intelectual brasileiro, contrastava bastante com sua imagem tropicalista, midiática e ruidosa, e mais ainda com o cantor de protesto dos anos anteriores. O exílio londrino fora também um período de imersão no universo *pop*, de experimentalismo vocal e de aprimoramento instrumental. O resultado disso já se manifestava no primeiro LP após seu retorno, *Expresso 2222*, no qual a influência do *rock*, o improviso, o orientalismo e a depuração técnica eram características marcantes. Gil também propunha uma visita às raízes nordestinas ao resgatar canções do repertório de Jackson do Pandeiro, apresentando-as sob uma roupagem moderna. Esses traços estariam presentes, em diferentes níveis, em seus compactos e LPs dos anos seguintes, até o lançamento do LP *Refazenda*, em agosto de

¹ Violonista e compositor, graduado em Música pela Faculdade Santa Marcelina (FASM) e atualmente cursando pós-graduação em Canção Popular, também na FASM.

1975, marco inicial da “trilogia Re”, que viria a se completar com *Refavela* (1977) e *Realce* (1979). O olhar de Gilberto Gil, focado ao mesmo tempo na tradição e na modernidade, adquiria novos contornos nas canções de *Refazenda*, e a quarta faixa do disco, um choro intitulado “Pai e mãe”, deixava isso em evidência já nos primeiros versos: “Eu passei muito tempo / aprendendo a beijar / outros homens / como beijo o meu pai”.

Em *Refazenda*, Gil parece propor uma volta às origens, ao passado musical e pessoal, não num ato de simples nostalgia, mas com a intenção de remontá-lo na atualidade de então, reciclar e remanejar as raízes – refazer. Já no nome do álbum, também título de uma das faixas, essa ideia se faz presente; visitar a fazenda, o interior, e ao mesmo tempo trazê-lo para o novo, o atual. O “interior” aqui tem duplo sentido: a sonoridade trazida do sertão nordestino, que se manifesta nas composições e na presença quase integral da sanfona de Dominginhos; e o interior subjetivo, a busca espiritual e a meditação. A capa do LP reforçava: Gil de quimono, sentado ao nível do chão, a alimentação macrobiótica, e ao mesmo tempo conectado por uma rede a paisagens do sertão e a elementos urbanos, a fotos de família e amigos. Como o próprio compositor observa, havia a intenção de se voltar “mais profundamente a uma disciplina alimentar e às várias buscas de autoconhecimento; aos garimpos da alma, do espírito; às leituras sobre o mundo ocidental; ao contato com várias tradições religiosas e outros tantos movimentos que acabaram dando aquela capa de Refazenda. Está tudo refletido ali, na trama da rede onde figura a família, a casa, o poste de eletricidade com o transformador, o sentido de reverência ao moderno com um preito de gratidão ao mundo fáustico, ao mundo da ciência com suas descobertas e avanços”².

O gesto de retornar ao passado, se recolher ao interior, para devolver um produto atualizado, abarcando diversas tendências mundiais, foi absorvido e relatado pela imprensa e crítica da época. Em setembro de 1975, Ana Maria Bahiana escreve: “é esse justamente o jogo que ele propõe: observar como a experiência acumulada está presente mesmo quando se decide rever o passado; observar como é possível abandonar todos os caminhos já percorridos para voltar ao ponto inicial. E nunca voltar, realmente”³. A jornalista sugere um desvio na produção de Gilberto Gil:

Habitualmente consumido por um público dado a sofisticadas culturais, Gil talvez decepcione com a sonoridade rústica de Refazenda. A decepção é engano dos dois lados: primeiro, porque nada é totalmente simples na música de Gil, há sempre um grão de surpresa e um toque de brilho oculto; segundo, porque não há nada mais instigante do que esse despojamento voluntário (...). Em seus shows do ano passado, e no disco que preservou momentos desses espetáculos, Gilberto Gil parecia estar se encaminhando para um campo puramente experimental, algo aparentado com um jazz muito *free* e brasileiro, improvisado livremente sobre os compassos básicos do batuque e do coco (BAIHANA, 2006, p.78).

O desvio dessa vertente experimental, de uma sonoridade aparentemente mais complexa para uma mais simples e sublimada, também era observado por José Miguel Wisnik em novembro daquele ano:

A música-título, “Refazenda”, representa bem essa escolha da “áurea mediocridade”: não temos o Gil das modulações imprevistas, da melodia-serpentina, dos saltos rítmicos e timbrísticos, mas uma espécie de renda regular, acompanhada de um baixo obstinado e sempre igual (sua habilidade sabe fazer dessa combinação das diferenças da melodia com a obsessiva reiteração do acompanhamento um jogo sutil de imprevistos; na música “Jeca Total” acontece a mesma coisa; e a “áurea mediocridade” está na tranquila beleza de “Pai e mãe”)⁴ (WISNIK apud RISÉRIO, 1982, p. 116).

O momento reflexivo de Gilberto Gil acompanha, não por acaso, a tendência da MPB naquela primeira metade dos anos 1970; embora muitas das canções produzidas nessa época carregassem em seu conteúdo linguístico elementos críticos, de contestação aos valores conservadores, como é o caso de “Pai e mãe”, e resistência ao regime militar, esses aspectos eram geralmente contrabalanceados por um discurso musical mais convencional, como analisa Marcos Napolitano no artigo “A Música Popular Brasileira nos anos de chumbo do regime militar”. O historiador aponta que no plano poético também predominava a sublimação lírica do tema, acima de construções agressivas ou violentas. Se no final da década anterior, a MPB apresentava sua vertente exortativa, uma “canção de barricada”, vinculada a um projeto estético-ideológico de confrontação direta ao regime militar, o cenário dos anos 1970 era marcado pela presença incisiva da censura e por um mercado fonográfico bastante consolidado. Assim, nem a canção de protesto explícito, nem

as experimentações radicais e chocantes teriam grande espaço naquele início de década. A sublimação lírica, no discurso musical e poético, seria um recurso utilizado pela MPB engajada como forma de evitar mensagens explícitas e, dessa maneira, driblar a censura. Seria também a permanência de uma tradição cancional que já era consolidada há décadas no país, e que a canção modernizada incorporou e até mesmo valorizou. O espírito lírico tomava caráter de contestação e resistência, traduzindo, mais que as canções de exortação, a sensação de imobilidade e derrota da sociedade engajada, representando nessa estética os ideais de “contra-violência”, um contraponto à repressão do Estado. (NAPOLITANO, 2010)⁵

É importante ressaltar que a capacidade de uma obra artística de contestar os valores vigentes não está necessariamente ligada a um discurso político, como é próprio da arte engajada que está somente a serviço da denúncia aos discursos dominantes e às ideologias totalitárias. Ao contrário, esse tipo de produção passa longe de impulsionar transformações e tende a cooperar com a preservação do sistema, como aponta Lúcia Santaella: “O erro mais grave que podem cometer os que se dizem engajados e participantes consiste em querer condicionar a literatura e a arte a necessidades imediatas. Esquecem-se que manejar condutas e produtos faz parte integrante dos mecanismos da classe dominante”. A autora complementa ainda que aqueles que buscam conectar a arte diretamente aos aparentes problemas contextuais se tornam

incapazes de reconhecer conexões mais profundas em algumas manifestações artísticas que parecem estar muito distantes do nosso mundo concreto, mas que estão, na realidade, criando formas contra-ideológicas com força desmascaradora, ou nos fornecendo categorias de imaginação e sensibilidade que contribuem para inventar um presente por-vir. (SANTAELLA,1996, p.53-55)⁶

A trajetória musical de Gilberto Gil acompanhava então as tendências da MPB no início daquela década, que deixava em segundo plano a canção de protesto explícito e as experimentações radicais e passava a valorizar construções de caráter mais lírico e crítica menos escancarada. Em *Refazenda* há total predominância do lirismo poético-musical, tanto na retomada da tradição cancional quanto na execução e nos arranjos, diferentemente

da experimentação e dos improvisos de logo após a volta de seu exílio e da performance agressiva e irônica do movimento tropicalista. Ainda assim, Gil não rompe com essas tendências, mas as reavalia dentro de seu próprio momento pessoal e da predominância da sublimação estética daquele período, nesse gesto de “refazer” seu percurso musical.

Mesmo após o fim da Tropicália, sua produção em 1975 ainda trazia diversos traços do movimento; a articulação do antigo com o novo, o olhar sobre a identidade brasileira inserindo elementos das mais diversas tendências internacionais, até mesmo o LP como um produto conceitual. O tropicalismo colocou em pauta os anacronismos presentes no cenário político, econômico e cultural brasileiro no pós-golpe de 1964: a modernidade que chegava através das formas conservadoras e localistas de poder, o arcaísmo ideológico e político aliado à integração imperialista, o contato com o novo através do atraso social. A partir da justaposição do arcaico e do moderno sob a lente do ultramoderno, da vanguarda e da moda internacionais, constituía-se uma alegoria do Brasil⁷. Assimilavam-se as tendências culturais da época, o *pop*, o *rock*, o *cafona*, a vanguarda erudita, sem exclusão estética ou ideológica, na intenção de enriquecer a produção cultural brasileira e colocá-la em sintonia com a modernidade. Como observou Augusto de Campos, Gilberto Gil e Caetano Veloso propunham “deglutir o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas”. (CAMPOS,1975, p.152)⁸

São, portanto, evidentes as características tropicalistas remanescentes em *Refazenda*, ao trabalhar simultaneamente o antigo e o novo, porém sem o teor alegórico do movimento. Ao invés de sustentar seu efeito no absurdo e no estranhamento, o disco se apoia no caráter lírico e afetivo das canções, como é o caso de “Pai e mãe”.

A canção “Pai e mãe”, no plano melódico-harmônico, se dá de forma convencional e tem desenvolvimento linear, sem grandes surpresas, com forte apelo emocional e subjetivo. A composição sugere a estrutura do choro, o que é rigorosamente cumprido em seu arranjo. Enquanto no restante do disco a maioria das músicas é constituída por gêneros nordestinos, “Pai e mãe” concede uma exceção, incluindo na formação cavaquinho, violão

de sete cordas, flauta transversal e pandeiro. A escolha dessa disposição instrumental reforça o caráter lírico do arranjo, mas também traz uma informação nova no álbum, com um significado cultural. Assim, a sonoridade de regional de choro também atua num plano externo à composição, no domínio da convenção, representando a tradição sob o olhar da modernidade; tal uso de signos não deixa de ser uma herança tropicalista, ainda que não corresponda ao foco principal da experiência estética da canção. Os próprios músicos executantes carregam essa duplicidade: Canhoto, Dino e Altamiro Carrilho estão ali por opção estética, pela qualidade instrumental, mas também como representantes máximos dessa tradição.

Os elementos musicais da tradição não são meramente importados e colados no arranjo, mas dialogam com sons externos à linguagem do choro: o violão elétrico de Gil e a sanfona de Dominginhos, figura essencial na totalidade do disco, presente em quase todas as faixas e assinando duas composições (uma em parceria com Gil e outra com Anastácia). O sanfoneiro também tem sua representatividade na busca de renovação da linguagem tradicional, como ressalta o próprio Luiz Gonzaga:

Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominginhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste (...). Dominginhos veio com uma técnica muito avançada, com harmonias modernas, coisas que não amarram o público simples. Dominginhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos. (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p.275)⁹

A renovação da tradição está presente na temática de “Pai e mãe”. O aparente conflito entre valores familiares e comportamento moderno se converte em um só gesto afetivo, num mesmo fluxo que conecta diferentes gerações:

Eu passei muito tempo
Aprendendo a beijar
Outros homens, como beijo o meu pai
Eu passei muito tempo
Pra saber que a mulher que eu amei
Que amo, que amarei
Será sempre a mulher, como é minha mãe
Como é minha mãe?

Como vão seus temores?
Meu pai, como vai?
Diga a ele que não se aborreça comigo
Quando me vir beijar
Outro homem qualquer
Diga a ele que eu
Quando beijo um amigo
Estou certo de ser alguém
Como ele é
Alguém com sua força pra me proteger
Alguém com seu carinho pra me confortar
Alguém com olhos e coração bem abertos
Pra me compreender

O formato de “recado” remete a uma dinâmica familiar tradicional, arraigada nos moldes mais antigos: o filho não dirige a palavra diretamente ao pai, a figura masculina rígida e disciplinadora, mas recorre à mãe como interlocutor de sua mensagem. No entanto, a suposta rigidez do pai passa por um desenvolvimento, de “força” vai a “carinho”, “coração bem aberto” e por fim “compreensão”, entrando em sintonia com a sensibilidade do eu lírico. Vistos sob outra ótica, os mesmos valores tradicionais ganham novos sentidos. O fato de o recado ao pai acontecer através da mãe também reforça “a ideia de que a consciência do homem se transforma a partir da mediação feminina (a qual pode ser tanto de uma mulher como da sua porção mulher interior)”. (GÓES *apud* GIL, 1982 p.68)¹⁰

A figura do amigo aparece aqui como extensão do pai e o afeto familiar como o núcleo das demais relações humanas. O ato de “beijar outros homens” não era aceito pela sociedade conservadora e moralista de então, o que é evidente no relato do agente do DOPS, Paulo Monteiro, num documento de maio de 1972 sobre Gilberto Gil:

Suas apresentações descambam para a disassorciação (sic) dos costumes vigentes a toda sociedade, demonstrando em público repulsa pelos atos preconizados em lei, alardeando um liberalismo pela prática do homossexualismo (...). Tanto que na apresentação de Caetano Veloso este, em público, fazia trejeitos, requebrava-se, deixando a desejar sua real masculinidade. Quando em dupla com Gilberto Gil, acercava-se deste, mordiscando-o no pescoço (...) tendo Caetano recebido das mãos de Gilberto Gil uma rosa, dando-lhe como recompensa um beijo na boca.¹¹

A canção de Gil põe em questão a oposição entre os “atos liberais” e os supostos “costumes vigentes”, ancorados na tradição e na família, trazendo ambos ao mesmo nível e compreendendo-os como essencialmente vinculados. O próprio Gilberto Gil comenta sobre o confronto entre os valores de cada geração, separadas “pelo fato de beijar outros homens, que era uma questão delicada do ponto de vista dos hábitos e convenções da nossa sociedade naquela época (...). Pertencço a uma geração que teve e tem, entre suas amplas tarefas, revolver a terra e remexer nesses tabus”. (GIL *apud* FONTELES, 1999, p.159)¹²

Essa canção também inaugura uma série de outras composições em que Gilberto Gil esboçará a imagem do homem libertado de estereótipos, em contato com o lado feminino presente na natureza masculina, assumindo sua sensibilidade, afetividade e sensualidade¹³. Esse mesmo tema estará presente de certa forma em “Fé-Menino”, “Corações a mil”, “Logunedé” e alcançará seu ápice em “Super-Homem (a canção)”.

A temática de “Pai e mãe” também andava em sintonia com algumas tendências mundiais. O início da década de 1970, de modo geral, é marcado pelo “fim do sonho”¹⁴, pela impotência da rebeldia juvenil diante do poder e das instituições, pela dissolução da maioria das comunidades *hippies* e pela descrença dos movimentos jovens na chamada civilização ocidental. Nesse contexto, surge o enfrentamento de novas problemáticas e a busca por alternativas aos valores e costumes ocidentais; o orientalismo, o misticismo, a ecologia e o olhar sobre a sexualidade são algumas das questões presentes na temática do disco *Refazenda*.

O exílio, para Gilberto Gil, propiciou o contato direto com o movimento de contracultura, que “promoveu a recuperação teórica e prática de condutas e de sistemas simbólicos desprezados pelo etnocentrismo ocidental”, de acordo com Antônio Risério. E completa:

Entre reflexões sobre a iluminação instantânea no budismo zen e consultas ao I-Ching, Gil se afastou, ainda mais do que na época tropicalista, da regra intelectual brasileira (...). Misticismo e ecologia aqui se casam. *Refazenda* é o disco em que um preto macrobiótico, metabolizando hexagramas oraculares e feijão azuki, não só declara seu amor sensual pelas coisas do mundo como paradigmaticamente as “leis naturais” (RISÉRIO, 1982, p.268-270).¹⁵

As questões existenciais e comportamentais ligadas à contracultura dos anos 1960 pautavam uma vertente da produção cancional brasileira na qual “Pai e mãe” está inserida. Através do elogio ao comportamento alternativo e à liberdade retratados nas letras, as canções iam de embate com a moral conservadora e provinciana da burguesia, “em última instância, entendidas por muitos artistas como as principais bases sociais do regime militar no período”¹⁶. Assim, “Pai e mãe” pode ser colocada numa posição crítica aos valores dominantes da época, porém com um traço muito particular: para afirmar esse comportamento liberal e desconstruir tabus, vai buscar subsídio na relação familiar, na geração anterior. É mais uma herança do modo de pensar tropicalista, evitando a dualidade que reduz as questões à simples oposição, procurando destacar a justaposição de ideias que são a princípio contraditórias, mas que convivem de maneira tensa na vida moderna.

A habilidade de visitar o passado através do presente, de quebrar tabus na afirmação da tradição, de transitar entre o interior espiritual e os vários movimentos globais, entre a eternidade e a efemeridade do tempo, dá à produção de Gilberto Gil um amplo campo de sentidos e significados, possibilitando infinitos níveis para a análise, e “Pai e mãe” não seria diferente. Como aponta Wisnik, “na canção de Gilberto Gil o contemporâneo não conserva, mas conversa com a tradição viva”¹⁷, sendo nada definitivo e mantendo tudo sempre vivo através do ato contínuo de refazer.

Referências

- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB Anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed.34. 1996.
- FONTELES, Bené. *Giluminoso: a po.ética do Ser*. São Paulo: SESC, 1999.
- GIL, Gilberto. *Literatura comentada – Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Fred Góes. São Paulo: Abril Educação. 1982.

_____. *Todas as letras – Organização Carlos Rennó*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos de chumbo do regime militar (1969/1975). IN: SALA, Massimiliano & ILLIANO, Roberto (Eds.). *Music and dictatorship in Europe and Latin America*. Amsterdã/Lucca: Brepols Publishers, 2010.

RISÉRIO, Antônio (org.). *Gilberto Gil: Expresso 2222*. São Paulo: Corrupio, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1996.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- ¹ Hamilton Almeida entrevista Gilberto Gil para o *Bondinho* 34, fevereiro de 1972. IN: RISÉRIO (org.) (1982), p.47
- ² Depoimento de Gilberto Gil. FONTELES (1999), p.152
- ³ *Opinião*, 26/9/1975. IN: BAHIANA (2006), p.78
- ⁴ José Miguel Wisnik para *Movimento n°19* – 10/11/1975. IN: RISÉRIO (org.) (1982), p.116
- ⁵ NAPOLITANO (2010)
- ⁶ *Literatura e ideologia*. IN: SANTAELLA (1996), p.53-55
- ⁷ Escrito entre 1969-70 e publicado em SCHWARZ (1978)
- ⁸ Escrito em novembro de 1967 e publicado em CAMPOS (1975), p.152
- ⁹ Depoimento de Luiz Gonzaga. DREYFUS (1996), p.275
- ¹⁰ Comentário de Fred Góes em GIL (1982), p.68
- ¹¹ Documentos do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, publicados na *Folha de S. Paulo* – 25/12/2002, reportagem de Mário Magalhães. www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29580.shtml, acessada no dia 26/6/2012
- ¹² Depoimento de Gilberto Gil. FONTELES (1999), p.159
- ¹³ Comentário de Fred Góes em GIL (1982), p.68
- ¹⁴ “O sonho acabou” (1972) é o título de uma canção de Gilberto Gil, em referência ao verso de John Lennon em “God” (1970).
- ¹⁵ RISÉRIO (org.) (1982), p.268-270
- ¹⁶ NAPOLITANO (2010), p.658
- ¹⁷ José Miguel Wisnik. IN: GIL (1996), p.19