"Se oriente, rapaz...":
misticismo, dualidade e anomia na canção "Oriente" (Gilberto Gil, LP *Expresso 2222*, 1972)*

*SHEYLA CASTRO DINIZ***

***RESUMO**: O LP* Expresso 2222 *(Phonogram/Philips, 1972), lançado por Gilberto Gil logo após regressar do exílio em Londres, exibe um projeto gráfico cuja forma e conteúdo estabelecem estreitos diálogos com a canção "Oriente", última faixa do disco. A partir de uma apreciação do LP, identifico, na canção, não apenas aspectos relacionados com a postura mística do compositor, mas também questões de cunho histórico e sociocultural que caracterizaram o início dos anos 1970, no Brasil. A letra de "Oriente", autorreflexiva, capta o clima contracultural vivenciado por Gilberto Gil na Europa, embora também insinue o esgotamento daquela experiência. Versos, ritmo, harmonia e melodia reforçam a dualidade presente no título da canção. Os contrários, ainda que complementares, não desembocam numa síntese. Instável, "Oriente" focaliza o "indivíduo" e incorpora, na sua própria estrutura musical e poética, certo estado de anomia alavancado pela ditadura militar.*
***PALAVRAS-CHAVE:** Gilberto Gil; LP* Expresso 2222*; Canção "Oriente"; Misticismo e Dualidade; Anomia e Ditadura militar.*

"Se oriente, rapaz…": mysticism, duality and anomie in the song "Oriente" (Gilberto Gil, long-playing *Expresso 2222*, 1972)

***ABSTRACT**: The long-playing* Expresso 2222 *(Phonogram/Philips, 1972), released by Gilberto Gil after returning from exile in London, displays a graphic design whose form and content establish a close dialogue with the song "Oriente", the last track on the disc. From an appreciation of the long-playing, I identify, in the song, not only aspects related to the mystical attitude of the composer, but also historical and socio-cultural issues that characterized the early 1970's in Brazil. The lyrics of "Oriente", self-referential, capture the countercultural climate experienced by Gilberto Gil in Europe, while also insinuate the exhaustion of that experience. The verses, the rhythm, the harmony and the melody reinforce the duality present in the title of the song. The opposites, although complementary, not culminate in a synthesis. Unstable, "Oriente" focuses on the "subject" and incorporates, in its own musical and poetic structure, certain state of anomie leveraged by the military dictatorship.*
***KEYWORDS:** Gilberto Gil. Long-playing* Expresso 2222*. The "Oriente" song. Mysticism and Duality. Anomie and Military Dictatorship.*

---

* Este artigo consiste numa versão revisada e ampliada do trabalho que apresentei no XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Vitória/ES, 17 a 21 de agosto de 2015.

** **Sheyla Castro Diniz** é graduada em Ciências Sociais e em Música (instrumento violão) pela Universidade Federal de Uberlândia. É mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas e doutoranda em Sociologia pela mesma instituição. No doutorado, desenvolve pesquisa sobre a MPB vinculada à contracultura e ao desbunde no período entre 1969 e 1974. É autora da dissertação de mestrado "Nuvem cigana": a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. **E-mail:** sheyladiniz@yahoo.com.br.

Começou a circular o Expresso 2222...

O LP *Expresso 2222*, lançado pela gravadora Phonogram/Philips em julho de 1972, marca o retorno de Gilberto Gil ao Brasil após cerca de dois anos e meio de exílio na Europa[1]. O LP contou com a produção do músico Roberto Menescal (coordenação), que na época trabalhava como diretor artístico da Phonogram, e de Guilherme Araújo (direção), então empresário de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa. Os instrumentistas Lanny Gordin (guitarra e contrabaixo elétrico), Tutty Moreno (bateria e percussão), Bruce Henry (contrabaixo elétrico) e Antônio Perna Fróes (piano e celesta) participaram ativamente das gravações, realizadas – entre abril e maio de 1972 – no recém-fundado Estúdio Eldorado, localizado em São Paulo. Menescal (apud PRETO, 27 ago. 2012, p. E1) conta que os registros foram feitos em apenas uma semana, já que o grupo, bem entrosado em decorrência de diversos ensaios, optou por "gravar ao vivo no estúdio (todos os músicos tocando juntos), o que agilizou bastante o processo".

O Eldorado era o único estúdio brasileiro a dispor, no início dos anos 1970, de uma mesa de som com 16 canais. Tal equipamento, se comparado com as mesas básicas de dois ou quatro canais, aumentava em muito as possibilidades de distribuição das vozes, além de oferecer melhores recursos para a equalização e mixagem do som estéreo. Sua introdução no Brasil, na esteira da modernização capitalista, apontava para uma nova fase de reestruturação técnica da indústria fonográfica. Os 16 canais, manuseados pelos engenheiros de som Marcos Vinicius e Christopher Barton, agregaram valor ao LP *Expresso 2222*, embora tenham elevado o custo de sua produção. Guilherme Araújo, numa matéria publicada na revista *Bondinho*, em maio de 1972, informou ao jornalista que os gastos com o aluguel do estúdio chegaram a 10 mil cruzeiros: "[...] enquanto um estúdio comum é alugado a 150 cruzeiros por hora,

[1] Gilberto Gil e Caetano Veloso, ícones do movimento tropicalista, foram presos em São Paulo em dezembro de 1968, quinze dias depois da edição do AI-5. Após dois meses de detenção, acusados pelos militares de agitadores culturais, seguiram para Salvador, onde cumpriram prisão domiciliar. Dificultadas as possibilidades de trabalho, ambos partiram para o exílio na Europa, em julho de 1969, instalando-se em Londres. Regressaram definitivamente ao Brasil em janeiro de 1972. Cf. VELOSO, 2002; e MORAES NETO, 2011.

em média, o Eldorado custa 400 cruzeiros por hora" (VESPUCCI, 11 a 25 mai. 1972, p. 27)[2].

O projeto gráfico do LP *Expresso 2222*, por sua vez, consiste num dos mais caros já confeccionados no Brasil, avaliado, na época, em aproximadamente cinco mil cruzeiros[3]. Idealizado e materializado, respectivamente, pelo baiano Edinízio Ribeiro Primo (artista plástico) e pelo carioca Aldo Luiz (especialista em designer gráfico), o projeto fugia dos padrões convencionais estabelecidos pelas gravadoras. A embalagem, ao invés de quadrada, propunha-se redonda e com um diâmetro bem maior em relação ao vinil que comportava.

Fig. 1. *Capa do LP* Expresso 2222. *A criança, fotografada por Edson Santos, é Pedro Gil, filho de Gilberto Gil, então com dois anos de idade. A capa dialoga com a faixa-título do LP, haja vista que a imagem do menino, além de perpetuar o tempo presente, insinua o futuro "que não tem fim", conforme dizem os versos da canção "Expresso 2222".*

[2] O título da matéria ("Silêncio! Gravando! Até 73, tchau!") refere-se ao show "Até 73", de Gal Costa, cuja banda era a mesma do disco de Gil.

[3] Esse valor é equivalente ao que foi gasto na elaboração da capa do LP *Transa*, de Caetano Veloso (Phonogram/Philips, 1972). Cf. TELES, 30 jun. 2012, p. 1.

Roberto Menescal, entretanto, recusou esse projeto, alegando que o disco "não caberia nas caixas da transportadora nem nas prateleiras das lojas. Mas o cara [Edinízio Ribeiro Primo] não abria mão". Gilberto Gil interveio com uma solução conciliadora: "dobrar as bordas para dentro da capa, fazendo-a parecer quadrada", como se pode notar nas marcas de dobras presentes na figura de n.º 1. "Mesmo assim", relembra Menescal, "[a capa] custou tanto que deu prejuízo. Quanto mais vendesse [o disco], mais dinheiro a companhia perderia. Chegaram a torcer para vender pouco" (apud PRETO, 27 ago. 2012, p. E1).

Ainda que o LP *Expresso 2222* não rendesse lucros significativos para a gravadora, Gilberto Gil era considerado pela Phonogram como um músico de prestígio. As *majors*, operando sob uma lógica racional que passa então a caracterizar a indústria fonográfica a partir do início dos anos 1970, dispunham de condições para abrigar dois grandes grupos de artistas, distinguidos de acordo com os nichos de mercado. De um lado, o *cast de marketing*, "concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que o envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido". De outro, o *cast de catálogo*, cujos discos, geralmente marcados por práticas experimentais e/ou por abordagens mais intelectualizadas, tinham "venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades" (DIAS, 2000, p. 78).

Gilberto Gil, que em 1972 já era consagrado por uma parcela da crítica e do público como um dos principais representantes da MPB[4], adequava-se a esse segundo *cast*, cuja manutenção, na gravadora, era garantida pelo retorno financeiro gerado pelo primeiro. Entretanto, a *persona* artística de Gilberto Gil também transitava pelo segmento mais massificado[5]. Roberto Menescal, ao comentar sobre duas canções do LP *Expresso 2222* que, para ele, seriam as mais acessíveis ao público – "Back in Bahia" (Gilberto Gil) e "Chiclete com banana" (Gordurinha e Almira Castilho) –,

[4] A constituição da MPB, nos anos 1960, ocorreu num nível mais sociológico e ideológico que puramente estético, afirmando-se como uma "instituição" legítima na hierarquia sociocultural brasileira (NAPOLITANO, 2001). No início dos anos 1970, no entanto, iniciava-se uma distinta fase de debates. O rock, de elemento "exógeno", passou a ser admitido como partícipe da ideia renovada de "MPB". A produção dos tropicalistas foi igualmente abarcada pela sigla.

[5] Em agosto de 1972, o LP *Expresso 2222* aparece na 10.ª posição entre os *long-playings* mais executados nas paradas de sucesso do Rio de Janeiro. Cf. PESQUISA, ago. 1972. Para além da turnê destinada a divulgar o trabalho, Gil antecipou as canções do disco num show realizado em Recife, em março de 1972; sua primeira apresentação no Brasil pós-retorno do exílio. Cf. SOUZA, 08 mar. 1972, p. 62-5.

explicou que "a Philips pediu um pouco pro lado dela, um pouco da parte comercial e, ao mesmo tempo, deu-se ao Gil 2/3 do disco, pra ele fazer o que bem entendesse"[6]. Além disso, a prisão de Gilberto Gil em São Paulo, no fim de 1968, e o exílio forçado em Londres suscitaram certa reformulação das críticas antes dirigidas ao músico na fase tropicalista, contribuindo para que suas obras e as do parceiro Caetano Veloso despertassem algum interesse por parte de setores mais ortodoxos de esquerda[7].

Contudo, o segmento do público ligado à imprensa alternativa foi o que mais se entusiasmou com o lançamento do LP *Expresso 2222*. Antes mesmo do início das gravações, a Philips disponibilizou um compacto duplo com as canções "O sonho acabou", "Oriente", "Felicidade vem depois" e "Expresso 2222", todas criadas por Gil, sendo que apenas "Felicidade vem depois" não integraria as faixas do LP[8]. Esse compacto, contendo as quatro canções, foi veiculado junto ao número 34 da revista *Bondinho* (O BONDINHO, 03 a 16 fev. 1972, p. 33). A edição, datada de 03 a 16 de fevereiro de 1972, trazia entrevistas exclusivas de Gilberto Gil e Caetano Veloso, recém-chegados do exílio. Na capa, em letras garrafais, destacava-se o título "Transbunde"; termo que, atribuído a Caetano, referia-se a uma "liberação total", uma espécie de fusão entre "transcendência" e "desbunde"[9].

---

[6] Segundo Menescal, "o rock 'Back in Bahia', por exemplo, o primeiro a ficar pronto, é um negócio bem acessível, simples, atual, em que Gil não tira muito sarro como músico. Ele apenas faz um troço de muito embalo, e sem truque nenhum, e essa é a maneira de pegar o público logo de cara. O próprio 'Chiclete com banana', um samba-rock-baião... sei lá... também é um negócio muito popular, que pode acontecer" (apud VESPUCCI, 11 a 25 mai. 1972, p. 27).

[7] A canção "Cálice" (Gilberto Gil e Chico Buarque) é o exemplo mais singular a esse respeito. Ao interpretá-la, juntamente com Chico, no evento *Phono 73*, Gil reincorpora em sua *persona* a expressão-chave "resistência política". Para uma análise da canção, ver: MENESES, 2002, p. 91-8. Para uma análise da interpretação de "Cálice" no *Phono 73*, conferir: GARCIA, 2014, p. 118-29.

[8] Em junho de 1972, Gilberto Gil também lançou, pela Philips, um compacto simples com as canções "Chiclete com banana" (Gordurinha e Almira Castilho) e "Cada macaco no seu galho (Chô Chuá)" (Riachão; com interpretação de Gil e Caetano Veloso). Esta última, anos depois, seria incluída como faixa extra no CD *Expresso 2222* (Universal Music, 1998).

[9] Caetano Veloso inventou esse termo para caracterizar a "sensação de êxtase" que experimentou ao ouvir um disco de Carmen Miranda: "ficou claro pra mim de como o carnaval foi uma coisa incrível..." (apud VESPUCCI; MOHERDAUI, 03 a 16 fev. 1972, p. 10). O termo, entretanto, influenciou atitudes naquele contexto de ditadura. Bernardo Kucinski, correspondente do *Bondinho*, relata que "um novo salto se dá no número 34. Hamilton Almeida Filho foi ao encontro dos baianos [incluindo também a banda Os Novos Baianos] e trouxe para a redação toda uma nova filosofia de vida, a proposta do *transbunde*, da liberação total. A redação foi viver em comuna, numa casa no bairro da Lapa [São Paulo], como uma grande família, onde praticavam o amor livre, tomavam muito ácido, discutiam William Reich e a nova filosofia de Roberto Freire [psicólogo], procuravam a vida integral" (KUCINSKI, 2001, p. 126).

Caetano Veloso e Gilberto Gil, ainda que "redimidos" por uma parcela do público engajado, tornavam a receber, não raras vezes, o rótulo do *desbunde*[10]. Essa gíria, na passagem das décadas de 1960 e 1970, era amplamente empregada por militantes de esquerda. Pejorativa, ela acusava aqueles que decidiam recuar em relação à luta armada, ou mesmo aqueles que não se posicionavam de forma explícita contra a ditadura (HOLLANDA, [1978] 2004, p. 103). O *desbunde*, entretanto, assumiu o significado de uma mudança radical de comportamento para uma porção de jovens e músicos que se identificava com a movimentação transnacional da contracultura[11]. Tal mudança envolvia, principalmente, consumo de drogas (sobretudo a maconha, o ácido lisérgico e a mescalina), utilizadas com a perspectiva de uma expansão da consciência; experimentalismo estético (quase sempre atrelado à linguagem do rock); crítica à coerção sociopolítica e aos padrões preestabelecidos pela indústria cultural; aversão à racionalização da vida social; modelo de vida hippie, comunitário e naturalista; curiosidade quanto à existência de extraterrestres; interesse por práticas místicas e pela filosofia e religiosidade oriental.

Gilberto Gil, no exílio em Londres, compartilhou intensamente de alguns desses aspectos. Ao falar sobre a canção "Expresso 2222", ele confirmou que aquele "era um tempo de muita maconha, LSD, mescalina; Londres vivia o auge dessa cultura" (apud RENÓ, 1996, p. 129). As "viagens" subjetivas e psicodélicas provocadas pelo uso desses psicotrópicos proporcionaram ao músico, conforme seu depoimento a Bené Fonteles, "uma motivação onírica, muita carga de sonho para a fantasia interior" (apud FONTELES, 1999, p. 136). Foi também no exílio que Gilberto Gil apro-

[10] Como, por exemplo, na ocasião de um show emblemático que Gilberto Gil realizou na Escola Politécnica da USP, em 26 de maio de 1973. Cf. GILBERTO GIL, 1973. Esse evento, promovido pelo Movimento Estudantil, visava denunciar as prisões e mortes de estudantes. (Em março, o discente Alexandre Vannucchi Leme havia falecido, sob tortura, nas dependências do DOI-CODE/SP). Devido à insistência da plateia, formada por mais de mil pessoas, Gil cantou "Cálice", sua parceria com Chico Buarque, então censurada. Apesar do clima emotivo gerado pela canção, o músico descontraiu o ambiente, conversou com o público, insinuou sua crença nos discos voadores e afirmou sua posição libertária quanto à pressão ideológica da esquerda em relação ao papel da arte e do artista naquele contexto de ditadura. Não foi vaiado em nenhum momento, o que se explica, em parte, pela maneira lúdica com que ele conduziu a apresentação e, também, pela presença de muitos estudantes que o admiravam. Mesmo assim, no "pós-show, nos bastidores da esquerda, havia quem achasse que o Gil tinha desbundado. Qualquer movimento fora do *script* da militância séria era tachado de desbunde" (COSTA, 2003, p. 258).

[11] Cf. Celso Favaretto. In: GOMES, 2001. Sobre o caráter ideológico e ambivalente da gíria *desbunde*, bem como sua circulação no meio artístico, no início dos anos 1970, consultar: DINIZ, 2014.

fundou seu conhecimento místico, igualmente inserido no leque da contracultura. A meditação, a ioga e a dieta macrobiótica (todas baseadas nos dois princípios opostos e complementares do Taoísmo, *Yin* e *Yang*) faziam parte de sua rotina. Gil conta que, em Londres, propunha a si mesmo o exercício da reflexão, ligado à sua conduta mística e à sua dieta particular: "eu não comia na mesa a comida que o pessoal comia, eu tinha os horários completamente diferentes, isso na época em que todos nós vivíamos juntos" (ALMEIDA FILHO, 03 a 16 fev. 1972, p. 26.)[12].

Esses e outros aspectos, pouco explorados ou mesmo inexistentes na fase tropicalista, passaram a integrar o repertório de Gilberto Gil logo após o seu retorno do exílio. O próprio desenho estampado na contracapa do LP *Expresso 2222* sugere concepções e símbolos místicos vinculados à filosofia oriental.

Fig. 2. *Contracapa do LP* Expresso 2222. *Os músicos Bruce Henry, Antônio Perna Fróes, Tutty Moreno e Lanny Gordin (da esq. para a dir.) foram fotografados por Sylvinha Tinoco.*

[12] Essa entrevista está reproduzida em: JOST; COHN, 2008, p. 82-107.

O desenho da contracapa é formado por círculos e quadrados concêntricos. A disposição dessas figuras geométricas e a combinação das cores criam uma ilusão de ótica (profundidade e espacialização) típica da arte visual psicodélica. Quando se observa fixamente o ponto branco, bem no centro do desenho, tem-se a impressão de que todo o seu entorno se expande a partir dele e se contrai em direção a ele. Trata-se de uma *mandala* (RODRIGUES, 2007, p. 73), palavra que, em sânscrito, significa "círculo mágico". As *mandalas*, muito recorrentes na arte sacra da Idade Média, têm origem nos tempos remotos das culturas budistas, hinduístas e tibetanas. Ao mesmo tempo concebidas e utilizadas na prática da meditação, elas retratam a complexa relação entre o Homem (individualidade) e o Cosmo (totalidade)[13].

Esse fundamento inerente às *mandalas* é constitutivo do símbolo chinês *Yin* e *Yang*, cujos princípios opostos e complementares estão igualmente reproduzidos na contracapa do LP. A imagem do céu repleto de estrelas, no qual se vê a lua crescente e o planeta Saturno, representaria a energia *Yin*: noturna, obscura e passiva. O céu azul e as nuvens brancas representariam a energia *Yang*: diurna, clara e ativa[14]. Todo esse misticismo camuflado nas imagens traça um paralelo com a materialidade do projeto gráfico, não obstante a recusa de Roberto Menescal à ideia de Edinízio Ribeiro Primo. A abertura das abas laterais, dobradas para dentro da capa e da contracapa – conforme a sugestão conciliadora de Gilberto Gil –, resulta num grande "álbum-objeto-circular". A embalagem do disco exibia não apenas uma *mandala* em sua contracapa, mas também imitava o suposto formato de um disco voador[15].

---

[13] Ao estudar o "inconsciente coletivo", Carl Gustav Jung (psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica) concebeu as *mandalas* como arquétipos que expressariam formas primárias de organização do *self*, da psique (JUNG, [1976] 2002).

[14] Numa entrevista que concedeu a Jorge Mautner, publicada na revista *Rolling Stone*, em março de 1972, Gilberto Gil não deixa dúvidas quanto à sua convicção nos princípios *Yin* e *Yang*: "Foi um dia em que eu tive realmente o rachamento na minha cabeça, do raciocínio possível sobre o *Yin* e *Yang* e sobre a bipolaridade, tá entendendo? [...] E daí para cá toda minha visão, meu chocar de olhos com as coisas passou a ter uma resposta imediata num sistema que era aquele do *Yin* e *Yang*. Eu começava a ter um código, em torno da bipolaridade. Unificada. Que era o oposto do pensamento ocidental, que é a bipolaridade absoluta" (apud MAUTNER, 21 mar. 1972, p. 27).

[15] Noutra matéria da revista *Rolling Stone*, datada de agosto de 1972, Gil afirma ter lido o livro *A Bíblia e os discos voadores*, de autoria do ufólogo brasileiro Fernando Cleto Nunes Pereira. Convidado por Carlos Marques (jornalista da *Rolling Stone*), Gil participou de uma entrevista com esse ufólogo. Foi discutida, na ocasião, parte da obra de Carl G. Jung dedicada à compreensão do fenômeno místico e psíquico dos óvnis, além do artigo "Mandalas e objetos celestes", que havia sido publicado por Cleto Nunes na imprensa argentina. Cf. MARQUES, 22 ago. 1972, p. 15. O título da matéria ("A despedida

Gilberto Gil elaborou os arranjos de todas as faixas do LP *Expresso 2222*, embora não faltassem contribuições dos instrumentistas e dos produtores. O tratamento do material musical, com destaque para os ritmos harmônicos de difícil execução, aponta para influências que iam desde a sanfona de Luiz Gonzaga à guitarra de Jimi Hendrix[16]. As fontes tidas como folclóricas ou tradicionais são redefinidas, no LP, à luz de uma abordagem moderna, oriunda, sobretudo, do rock. Gil dava continuidade e atualizava, portanto, a perspectiva tropicalista[17].

"Expresso 2222", "O sonho acabou" e "Oriente" são as faixas do disco que mais oferecem elementos para se discutir a temática da contracultura no âmbito do contexto da ditadura militar. Ao interpretá-las, Gilberto Gil demonstra que havia regressado de Londres com uma técnica violonística peculiar e muito apurada. Na gravação das três canções – com exceção à "Expresso 2222", na qual Tutty Moreno toca chocalho, agogô e triângulo –, Gil prescinde dos instrumentistas para se acompanhar apenas com o violão.

Limito-me à análise de "Oriente", composição cuja materialidade poética e musical dialoga com os aspectos identificados na contracapa do LP. A letra de "Oriente" desenvolve-se a partir de uma esfera micro, baseada em autorreflexões de Gilberto Gil sobre o exílio ao qual foi submetido. O particular, entretanto, contém em si mesmo uma esfera macro, seja do ponto de vista cósmico ou histórico-contextual. Ambas as esferas são igualmente decantadas na melodia, na harmonia e na estrutura rítmica. Exploro essa dualidade imanente à canção com o intuito de apreender como, e em que medida, ela traduz e/ou incorpora questões de cunho sociocultural que caracterizaram o início dos anos 1970, no Brasil.

---

de Gilberto Gil") faz menção ao retorno de Gil, por um mês, à Londres, onde realizaria shows com Gal Costa.

[16] Gilberto Gil chegou a conhecer Jimi Hendrix no Festival da Ilha de Wight, ocorrido na Inglaterra em agosto de 1970, evento do qual Caetano Veloso também participou.

[17] O LP *Expresso 2222* contém nove faixas: "Pipoca moderna" (Sebastião Biano. Essa música, interpretada pela Banda de Pífanos de Caruaru, foi incluída no disco a partir de um registro caseiro feito por Gilberto Gil ao incursionar pelo sertão nordestino, logo após sua volta do exílio); "Back in Bahia" (Gilberto Gil); "O canto da ema" (Alventino Cavalcanti, Ayres Viana e João do Vale); "Chiclete com banana" (Gordurinha e Almira Castilho); "Ele e eu" (Gilberto Gil); "Sai do sereno" (Onildo Almeida); "Expresso 2222"; "O sonho acabou"; e "Oriente" (as três últimas de autoria de Gilberto Gil).

"Se oriente, rapaz...": entre o verbo e o substantivo

Gilberto Gil compôs "Oriente" em 1971, na ocasião em que, exilado na Europa, passava férias em Ibiza, ilha espanhola pertencente ao arquipélago das Ilhas Baleares. O músico conta que "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, p. 127). A canção emanou desse ambiente místico-contracultural. Ao contemplar a natureza, naquele "paraíso da contracultura", Gil se pôs a meditar sobre a sua condição de exilado, recordando-se inclusive do poema clássico de Gonçalves Dias ("Canções do exílio").

> Um dia, num final de tarde, depois da praia e da refeição, sentei ali na beira da porta da casa que ficava num bosque de eucaliptos. As cigarras começaram a cantar. Era a hora do *angelus* e eu ali, esperando a noite cair, com as primeiras estrelas surgindo no céu. 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...", me remetendo ao Hemisfério Sul, à saudade e ao fato de estar vendo as estrelas e não poder ver o Cruzeiro do Sul. A restrição do significado do exílio, do estar na terra onde "*as aves que aqui gorjeiam*", mas "*não gorjeiam como lá*..." As cigarras cantando... Era igual, mas tão diferente! Longe de casa, na saudade e nostalgia, com a perspectiva da dificuldade de não ser possível ainda voltar para casa. Tudo aquilo veio na música "Oriente". Fui lá dentro, peguei o violão e comecei a cantar; e no final da noite ela já estava pronta (apud FONTELES, 1999, p. 143-4).

Os elementos visuais que inspiraram a criação de "Oriente" estão esboçados na contracapa do LP *Expresso 2222* (fig. 2). Entre o céu diurno e o céu noturno – no qual se nota, não por acaso, algumas estrelas cadentes –, há duas bordas, uma à direita e outra à esquerda, preenchidas por nuvens de coloração avermelhada. Essa seria a representação imagética da "hora do *angelus*", período intermediário entre o dia e a noite no qual Gilberto Gil estava imerso, e ao qual estava atento. A experiência do indivíduo diante de uma totalidade que ao mesmo tempo o integra e o transcende consiste no fundamento-chave das *mandalas*. Tal emblema, caracterizado pela dualidade complementar "homem-cosmo" (igualmente constitutiva do símbolo chi-

nês *Yin* e *Yang*[18]), está para a embalagem do disco assim como está para os aspectos musicais, para a letra e para o título da canção.

A palavra "oriente" expressa, por si só, duas possibilidades semânticas. Uma aponta para o substantivo Oriente, para o "universo oriental", cuja ideia de cultura e religiosidade implicaria formas holísticas de "ser" e de "estar" no mundo, como a meditação, a ioga e a dieta macrobiótica, todas praticadas por Gilberto Gil naquela época. A outra aponta para o verbo orientar, o qual indica, seja no modo pronominal reflexo – "orientar-se" – seja no imperativo – "que (você) se oriente!" –, a necessidade do sujeito de definir um caminho ou um posicionamento. A primeira possibilidade é mais filosófica, mística e transcendental. A segunda é mais pragmática, concreta ou materialista. Letra e música entrelaçam essas duas concepções não excludentes.

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.

[18] O *Yin* e o *Yang* eram sugeridos, até mesmo, nas performances de Gilberto Gil. Ao interpretar a canção "Expresso 2222", no show que realizou na Escola Politécnica da USP, ele improvisou alguns versos para salientar que "tudo tem dois lados/ tudo certo tudo errado/ 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..." (cf. GILBERTO GIL, 1973).

"Oriente" estrutura-se sob a forma canção AABA. As duas primeiras seções (AA), apesar de análogas, não são idênticas, podendo ser mais bem representadas como um A e um A'. A terceira seção (B), embora não seja retomada isoladamente – o que a descaracteriza como um refrão –, corresponde ao ápice da música, desenvolvendo-se na região da subdominante (Ré) da tonalidade (Lá). Já os dois últimos versos apresentam os mesmos aspectos formais dos dois primeiros de A (tema). Seria plausível, dessa maneira, entendê-lo como um A''.

A canção é interpretada duas vezes. O interlúdio, logo após a primeira exposição, é marcado por improvisos vocais e por uma variedade de progressões harmônico-melódicas. Tais aspectos aparecem desde a introdução, iniciada com base na escala pentatônica de Mi menor. A melodia da voz e do violão destaca, de passagem, a famosa *blue note* (no caso, Sib); recurso que, típico do *blues*, havia sido incorporado pelo rock dos anos 1960. Gilberto Gil realiza, na sequência, dois movimentos harmônico-melódicos, um ascendente e outro descendente (sendo que o segundo é repleto de intervalos cromáticos). Ressoam por entre esses *glissandos* as vibrações de uma nota pedal (Lá), tocada de maneira sutil e ao mesmo tempo insistente. A "expansão" e "contração" sonora resultantes desse manejo remetem à experiência mística do transe, amplamente associada à música oriental. Charles Perrone, num texto dedicado às canções de Gilberto Gil, observa que a introdução de "Oriente" seria a adaptação de um *raga* (PERRONE, 1988, p. 119)[19].

O bordão (Lá), tal qual um *moto continuum*, abarca as primeiras palavras da canção: "Se oriente, rapaz...", cantadas sobre o acorde que então assume um caráter tônico (Lá). Sua terça, no entanto, está oculta. Trata-se, na verdade, de uma reconfiguração do "material *blues*", já utilizado por Gilberto Gil na introdução. A escala pentatônica de Mi menor (Mi, Sol, Lá, Si, Ré) é a base sobre a qual ele constrói esse acorde ($A^{(omit3)}$). Enquanto a nota Lá é reiterada no baixo, as outras compõem melodias internas, oriundas dos arpejos. A ênfase no intervalo melódico ascendente de 2.ª Maior (Sol – Lá) produz um efeito parecido com o do mantra *Om*, típico da religiosi-

[19] Os *ragas*, elementos idiossincráticos da música indiana, consistem em estruturas melódicas não restritas aos limites de uma escala. Dito de outro modo, eles se apresentam como um conjunto de normas que orientam a elaboração de uma melodia. Os *ragas* se desenvolvem, não raras vezes, sobre uma ou mais notas pedais, denominadas *drones*: "massa sonora" contínua e de vibração esparsa, geralmente executada pelo instrumento *tambura*, e cuja tessitura vai do grave ao médio.

dade dos povos hindus. O ritmo sincopado, por sua vez, faz lembrar o suingue de um berimbau, especialmente o chamado "toque angola", se executado em andamento mais acelerado. A alusão a esse instrumento, indispensável na capoeira (luta-dança de origem africana), reafirma a sensação de transe[20].

A escala pentatônica – decodificada pelo pensamento ocidental, seja via *blues*, *jazz* ou *rock*; porém intrínseca às culturas ancestrais da China, da Indonésia, da África e das Américas – pode ser considerada, conforme explica José Miguel Wisnik, como um arquétipo do "mundo modal".

> O seu uso, já colorido pelas multiplicidades locais e por uma enorme variação paisagística, se mistura com a *multiversalidade* fisionômica das mais diferentes gamas modais. [...] Junta-se a isso um outro traço geral: as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um "tempo virtual", que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum (WISNIK, [1989] 2007, p. 78).

As músicas modais ou pentatônicas, atreladas à experiência do "sagrado", foram predominantes nas sociedades pré-capitalistas. A circularidade do pulso e/ou do ritmo que as envolve produziria uma "outra ordem de duração, subordinada a propriedades rituais". Wisnik salienta que, nesses casos, é muito frequente o uso de um bordão: "nota fixa que fica soando no grave, como uma tônica que atravessa a música, se repetindo sem se mover do lugar, enquanto que sobre ela as outras [notas] dançam seus movimentos circulares" (WISNIK, 2007, p. 40, 80)[21].

"Oriente" não se restringe a essa concepção, haja vista as progressões harmônicas tonais que também estruturam o discurso musical. Todavia, o caráter "sagrado" e ritualístico, típico do "mundo modal", revela-se na articulação do acorde tônico a partir da técnica do baixo contínuo. Dessa articulação Gilberto Gil cria elos idiomáticos com o toque do berimbau e com a música oriental, especialmente a indiana. O ritmo harmônico que ele desenvolve sobre o bordão (Lá) vai ao encontro da principal característica das *mandalas*: a circularidade. Tal característica é igualmente

[20] O músico Paulo Tatit, ao se lembrar do show que Gilberto Gil realizou na Poli/USP, em 1973, aponta esse vínculo: "O toque do Gil no violão era uma coisa muito nova, não sei se um pouco inspirado pelo berimbau..." (apud COSTA, 2003, p. 264).

[21] Paulo Tiné, ao analisar canções de compositores nordestinos como Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, nota que "com efeito semelhante atua a técnica da repetição e ênfase de uma tônica pedal a partir de um baixo fundamental na música do Norte da Índia" (TINÉ, 2008, p. 158).

encontrada nas músicas místico-religiosas. (Os mantras indianos, essencialmente circulares, consistem talvez no melhor exemplo). Carl G. Jung observa que as *mandalas*, como formas primárias de organização do *self*, aparecem "de preferência depois de estados de desorientação, pânico ou caos psíquico. Sua meta, pois, é a de transformar a confusão numa ordem. Sem que tal intenção seja sempre consciente" (JUNG, [1976] 2002, p. 356).

Gilberto Gil provavelmente experimentou esses sentimentos ao ser preso em São Paulo, no fim de 1968. Já em Londres, ele passou por dois processos mais ou menos simultâneos: um de recolhimento e nostalgia (ligado às suas práticas místicas, à saudade do Brasil e à autorreflexão sobre sua condição de exilado) e outro de extroversão (ligado a um modelo de vida comunitário, à euforia do rock e ao psicodelismo advindo do uso de drogas). À época da criação de "Oriente", os dois processos se juntaram a um terceiro. Gil começava a se concentrar no "trabalho; para cuidar daquilo que a gente estava fazendo lá, de música" (apud ALMEIDA FILHO, 03 a 16 fev. 1972, p. 26-7)[22]. Não é por acaso, portanto, que o ritmo harmônico circular – tal como o formato de uma *mandala* – sustenta a entoação do verso "Se oriente, rapaz...".

Essa leitura, voltada tanto para o "Oriente" (substantivo) quanto para o "oriente" (verbo), contempla a continuação da letra. Orientar-se por uma constelação poderia desvendar uma dimensão esotérica, a qual credita aos astros o poder de influenciar o destino dos homens. Essa crença, em consonância com o ambiente místico-contracultural vivenciado por Gilberto Gil, traduziria a capacidade do indivíduo (e de sua coletividade) de produzir semelhanças extrassensíveis em relação à natureza, ao macrocosmo. Ainda que a modernidade tenha reduzido o fluxo dessas correspondências mágicas, elas eram reinventadas numa ilha espanhola, repleta de hippies interessados nos saberes ocultos da astrologia[23].

Contudo, o ritmo harmônico circular até então delineado é interrompido nesse trecho ("Constelação do Cruzeiro do Sul"). Gilberto Gil substituiu o *moto continuum*, em compasso binário, por marcações ternária e quaternária, dentro das

[22] Em 1971, ano em que compôs "Oriente", Gilberto Gil gravou seu único disco "londrino" (LP *Gilberto Gil*. Polygram/Philips, 1971).
[23] Sobre a faculdade mimética da linguagem, incluindo a astrologia, ver: BENJAMIN, 1987, p. 108-13.

quais "martela" um acorde para cada pulsação. A maioria desses acordes é do tipo dominante (V^7 ou $SubV^7$), elemento basilar do sistema tonal.

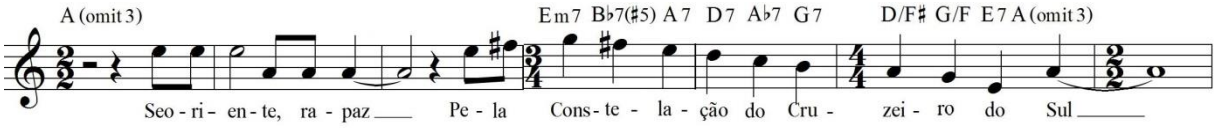

Fig. 3. *Melodia/harmonia de "Oriente". Versos da seção A (Tema da canção).*

A progressão harmônica descendente e a melodia modal (Lá dórica[24]) poderiam ser pensadas como parte integrante de uma "totalidade circular" que se "expande" e se "contrai", mas que sempre volta ao seu ponto de origem. No entanto, o afastamento em relação à tônica, o ritmo harmônico explicitamente marcado e simétrico e a ausência do baixo-pedal desestabilizam a sensação de transe, chamando a atenção do ouvinte para um plano mais "concreto". A "Constelação do Cruzeiro do Sul", visível somente no Hemisfério Sul, estabelece um vínculo com o Brasil. Essa interpretação, sugerida pelo próprio compositor, transfigura o místico em dado factual: Gilberto Gil seguiu para o exílio sob as ordens do regime militar. Era preciso manter o elo com uma realidade da qual ele foi afastado à revelia.

Essa vontade de "alcançar" o Brasil, seguindo a orientação das estrelas, remete ainda às grandes navegações, cujo itinerário das caravelas dependia de conhecimentos astronômicos. Gilberto Gil esclarece, nesse sentido, que a reflexão sobre o "descobrimento" do Brasil norteou igualmente sua criatividade ao elaborar a canção.

> Da saudade do sul – do Hemisfério 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: tudo isso vinha à cabeça), 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; tudo vinha à cabeça [...]) (apud RENÓ, 1996, p. 127).

[24] O modo dórico (escala menor com a 6ª Maior), comum em canções populares nordestinas, foi muito utilizado pelo rock dos anos 1960. A canção de John Lennon e Paul McCartney "Norwegian Wood (This bird has flown)", gravada no LP *Rubber Soul* (THE BEATLES, 1965), além de se basear nas escalas dórica e mixolídia, emprega em seu arranjo o *sitar*, instrumento de corda indiano. Outra canção dos Beatles a incorporar um instrumento indiano (*tambura*) é "Within you without you", de George Harrison, gravada no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (THE BEATLES, 1967).

No terceiro verso da seção A', o "cargueiro do Lloyd" insinua a ideia das grandes navegações portuguesas, bem como o tráfego dos escravos, trazidos para a colônia brasileira no porão dos navios. Lavar o porão do cargueiro é a metáfora para o sacrifício forçado, estabelecendo uma ponte entre o desterro dos negros africanos e o exílio de Gilberto Gil. O "Lloyd" certamente faz alusão à empresa estatal Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro, fundada em 1894 e extinta em 1997. Entre 1970 e 1972, época que coincide com a criação de "Oriente", a Companhia estava em pleno apogeu, contando com uma sofisticada frota de cargueiros da série Ita. A partida imaginária num desses navios, em condições subalternas e provavelmente ilegais, traça um paralelo com o exílio ou mesmo com a fuga de militantes e guerrilheiros perseguidos pelo regime militar.

Contudo, o fascínio pelo *lumpemproletariado* e a recusa de um *modus operandi* burguês são fatores que também distinguiram a contracultura no Brasil (RISÉRIO, 2005, p. 25-6). No início dos anos 1970, o ideal do "pé na estrada" – isto é, a postura *drop-out* ("cair fora do sistema") – foi uma das práticas mais cultuadas pelos jovens adeptos do *desbunde* (MACIEL, 2007, p. 70-1). Sob esse ângulo, aquilo que se referia a uma submissão imposta, seja a escravidão ou o exílio forçado, converte-se numa via alternativa e libertária de comportamento. 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 e berço do Budismo[25].

Essa viagem alegórica, cujos caminhos apontavam para o Oriente, ia de encontro à racionalidade do mundo Ocidental. Todavia, persiste a coexistência desses dois universos, acionados desde a primeira estrofe da canção. O provérbio português citado na letra, "a aranha vive do que tece", contém um significado existencialista, o qual parece se adequar bem àquele contexto de exílio: "vivemos de nossas verdades" e, por isso, "somos responsáveis por nossos atos", ou ainda, "colhemos o

[25] Os versos "A possibilidade de ir pro Japão" e "Num cargueiro do Lloyd lavando o porão" são formalmente idênticos; eles se valem dos mesmos elementos musicais já apresentados em "Pela constelação do Cruzeiro do Sul". A progressão harmônica que os embasa termina numa cadência perfeita, embora a tônica oculte a terça (E^7 $A^{(omit3)}$). A partir desse acorde de chegada, Gil retoma o "tempo circular", sustentando-o por quatro compassos binários. O ritmo harmônico alude novamente à música oriental e ao toque do berimbau. Cria-se, dessa maneira, um nexo com as últimas palavras proferidas nos versos: "Japão" (país oriental) e "porão" (compartimento dos navios negreiros onde eram alojados os escravos, introdutores do berimbau no Brasil).

que plantamos". Esse mesmo provérbio dá margem para que se relacione a atividade laboriosa da aranha, que tece a teia para o próprio sustento, com o trabalho humano assíduo e compensatório. O verso indica a necessidade de se orientar a partir dessa ou dessas "constatações", o que, entretanto, é contrabalanceado não só pelo ritmo instável, mas também pela harmonia.

Todo o fragmento posterior à palavra "aranha" é entoado sobre acordes com função de dominante. Ao contrário do que já havia sido exposto, por exemplo, em "num cargueiro do Lloyd lavando o porão", a progressão harmônica não conclui numa cadência perfeita, haja vista que se trata de uma semicadência (finalizada no acorde de E^7, 5.º grau da tônica, A).

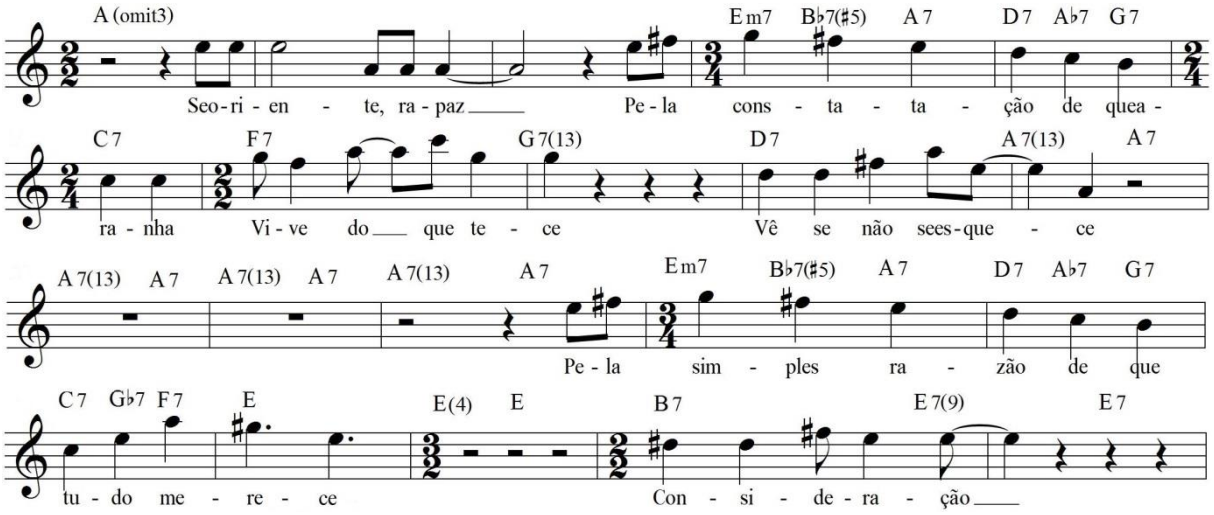

Fig. 4. *Melodia/harmonia de "Oriente". Versos da seção A.*

Esse tipo de encadeamento à dominante, além de preparar o regresso à tônica, é característico da formação de um período, no âmbito da harmonia tonal. Ele cria, mesmo assim, uma ambientação "suspensa" que, em diálogo com a letra, sugere mais reticências do que certezas acerca do que é dito. O mesmo procedimento é utilizado na seção A', de modo que o verso "pela simples razão de que tudo depende/ de determinação" também exprime algo de ambivalente.

Os dois versos da seção B, cuja melodia em Ré mixolídio é harmonizada na região da Subdominante (Ré), exibem a tessitura mais aguda da canção. Isso contribui para que o caráter de comando do verbo "determine" seja adensado. O verbo "se oriente", por sua vez, assume maior relevância, pendendo para as noções de "fo-

co" e "definição". Essa leitura oscila, no segundo caso, se considerarmos que "pela rotação da Terra em torno do Sol" refere-se menos ao *Tempo Chronos*, aquele medido pelo relógio, e mais ao *Tempo Aeon*, cuja duração, eterna e imensurável, é associada ao movimento circular dos astros e independe da vontade dos homens. Além disso, o ritmo harmônico do violão desloca o acento dos compassos ternários, recurso que desequilibra o pragmatismo de ambos os versos.

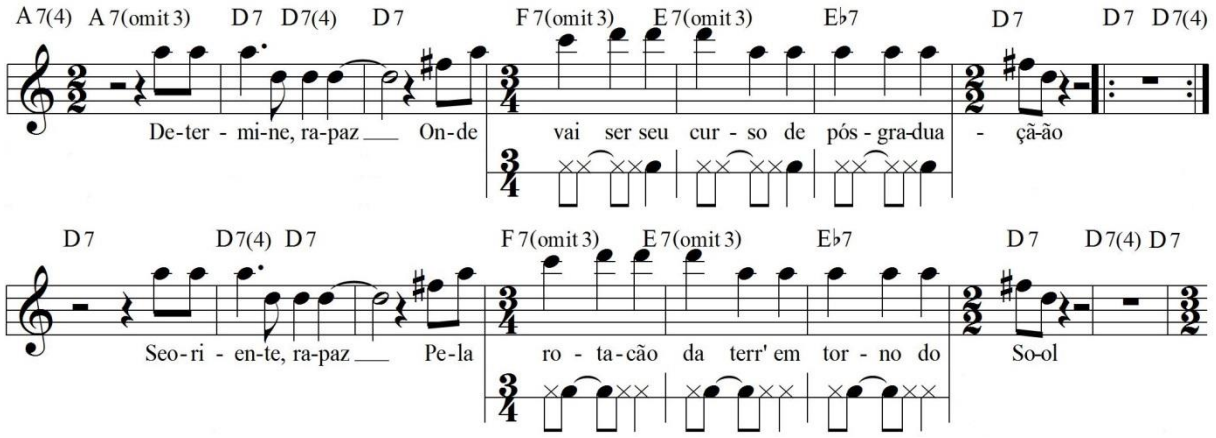

Fig. 5. *Melodia/harmonia de "Oriente". Seção B (pós-interlúdio). A representação abaixo da letra refere-se ao ritmo harmônico do violão, com realce para o deslocamento dos acentos (notas pretas).*

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

Na seção A'', Gilberto Gil substitui o verbo "se oriente" pelo adjetivo "sorridente", cuja grafia, ademais de estabelecer uma rima, contém em si mesmo o "oriente" (seja o verbo ou o substantivo). A substituição minimiza o teor de cobrança dos verbos "se oriente" (seção A), "considere" (seção A') e "determine" (seção B). Além disso, "sorridente" exprime alegria, pureza e inocência, confirmadas pela imagem alegórica de "Adão", primeiro homem do mundo segundo a Bíblia, concebido por Deus sem pecado. A pronúncia da sílaba tônica da palavra "Adão" reforça esses sentidos, haja vista que a canção é concluída com o acorde perfeito de Lá Maior. Gilberto Gil, ao recordar-se das férias em Ibiza, admitiu que "estava num ambiente propício para a referência adâmica do final" (apud RENÓ, 1996, p. 127).

Essa "referência adâmica" pode ser pensada, *grosso modo*, a partir da Teoria da Linguagem de Walter Benjamin, cuja argumentação se baseia no texto bíblico do Gênesis. O autor compreende a "linguagem adâmica" como aquela não mediada pela escrita – redutora dos significados –, mas caracterizada pelo puro conhecimento, dado a partir do simples ato de nomear as coisas. Essa linguagem primordial teria se perdido com a modernidade, com a consequente difusão da urbanização e da técnica e, sobretudo, com a manifestação do capitalismo no plano da cultura (BENJAMIN, 2011). Cogito que a "continuidade do sonho de Adão" está diretamente relacionada com o "simples ato de nomear as coisas". Quer dizer, com aquela experiência naturalista, imediata e sensorial, vivida num "paraíso" marcado por crenças místicas e por práticas contraculturais (drogas alucinógenas, tarô, astrologia, *Hare-Krishna*, *I Ching*, etc.).

O "sonho de Adão" é também uma aposta. A da emancipação e comunhão humana via religiosidade mística. Ora, a ancestralidade de "Adão" perpassa os textos sagrados das três grandes religiões monoteístas (Cristianismo, Judaísmo e Islamismo). Indagado por Bené Fonteles sobre a canção "Expresso 2222", cuja temática versa igualmente sobre uma aposta, Gilberto Gil é enfático: "Sou otimista! Sou daqueles que acreditam. Venha por onde vier, de que e qual modo e veículo, com qual tradução ou linguagem, venha pela ciência ou pela conversão profunda da alma humana a uma nova e segunda religiosidade plena" (apud FONTELES, 1999, p. 145).

"Se oriente, rapaz...": impasse e anomia

Esse otimismo de Gilberto Gil não era, porém, isento de crítica nem de autocrítica. No mesmo ano de 1971, ao participar do Festival de Glastonbury, ocorrido em junho, na Inglaterra, ele compôs a letra de "O sonho acabou". Inspirado pela canção "God", de John Lennon (JOHN LENNON, 1971), Gil detectava o esgotamento da euforia psicodélica, não só marcada pelo consumo de drogas alucinógenas, mas também pelo advento da música pop, pelo entusiasmo em relação à comunicação de massa e pelas crenças exacerbadas no misticismo de matriz oriental. A rarefação des-

ses traços que caracterizaram substancialmente os movimentos de contracultura já estava sutilmente indicada na letra de "Oriente".

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" – ainda que contrabalanceados pelos elementos musicais que os sustentam – chamam a atenção por prescindirem de certo caráter místico e/ou transcendental. Ambos os versos podem ser compreendidos, *a priori*, como autobiográficos. Antes de abandonar a profissão de administrador de empresas para se dedicar à música, Gilberto Gil havia dispensado a oportunidade de cursar uma pós-graduação nos Estados Unidos.

> O fato de eu ter feito o projeto da família, a faculdade; de ter recusado uma pós-graduação na Universidade de Michigan, nos Estados Unidos, para assumir o trabalho na Gessy Lever e ficar em São Paulo, perto de Caetano [Veloso], de [Maria] Bethânia, de Gal [Costa], do projeto pessoal, a música; e de o trabalho na Gessy Lever ter sido uma espécie de pós-graduação também, assim como a situação do exílio tinha para mim um significado de pós-graduação. Por tudo isso "Oriente" é a música minha que eu considero mais pessoal, autossolidária, mais solitária (apud RENÓ, 1996, p. 127).

Para além dessas motivações pessoais, os dois versos não deixam de traduzir questões inerentes à realidade nacional, da qual Gilberto Gil, no exílio, não estava totalmente apartado. Sobretudo entre 1969 e 1974, durante o governo do general Médici, a sociedade brasileira passou por um intenso processo de consolidação do capitalismo. O "milagre econômico", embora tenha gerado uma enorme dívida externa a partir de 1974 – quando chegou ao seu limite em meio à crise internacional do petróleo –, elevou o poder aquisitivo da classe média. O acesso ao ensino público superior, ainda que continuasse muito abaixo da demanda, registrou um aumento considerável em relação aos primeiros anos pós-golpe de 1964. O Movimento Estudantil 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 chamadas "ciências duras", igualmente beneficiadas pela proliferação de instituições privadas de ensino superior (MOTTA, 2014, p. 242-87).

Não obstante a modernização do país e a ascensão social de alguns grupos – fatos que explicam o apoio de uma parcela da população ao Estado autoritário –

aqueles anos (1969-1974) foram os mais repressivos da ditadura militar. O Ato Institucional n.º 5, editado em 13 de dezembro de 1968, reforçou a censura à produção artística, jornalística e intelectual, além de intensificar a perseguição às organizações de esquerda, partidárias ou não da luta armada. Já os adeptos de práticas contraculturais, geralmente tachados de *escapistas* ou *desbundados*, também não passaram incólumes aos aparatos normativos do regime. Por mais que não fossem os alvos prediletos das táticas de tortura, eles sofreram coerções físicas e psicológicas em delegacias e, sobretudo, em clínicas psiquiátricas (RISÉRIO, 2005, p. 26).

A racionalidade imposta pela modernização capitalista, promovida pela ditadura e assegurada pela repressão, aos poucos diluiu os projetos coletivos que caracterizaram aquele período, fossem eles revolucionários ou contraculturais. Os que não esbarraram na repressão da polícia, encontraram respaldo no mercado, comprometendo, assim, seu potencial transformador. Daí que 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 e meritocrática, calcada na busca por realização profissional.

A letra de "Oriente", apesar dos três verbos no modo imperativo – um deles igualmente conjugado no modo pronominal reflexo ("se oriente") –, desenvolve uma abordagem bastante distinta daquelas que, nos anos 1960, distinguiram as "canções engajadas". A valorização e/ou a idealização de figuras representativas do "povo brasileiro", como o "pescador", o "nordestino" ou o "favelado", balizaram as obras de diversos músicos naquela década. Fossem exortativas, educativas ou melancólicas, tais canções traduziram um contexto fortemente marcado pela utopia da revolução social e por certa ideologia nacional-popular (CONTIER, 1998, p. 13-52; NAPOLITANO, 2001; RIDENTI, 2010).

Em "Oriente", Gilberto Gil não fala *sobre* o "povo" e nem *para* o "povo". O interlocutor da canção, ao contrário, é o *indivíduo*, personificado na figura do *rapaz*. Aquele que se dirige ao indivíduo passa ao largo de uma retórica ideológica de esquerda. A partir das recomendações um tanto quanto triviais da letra, como "vê se não se esquece...", Santuza Cambraia Naves sugere que Gilberto Gil se comporta como um *guru* – mestre sagrado dotado de profundo conhecimento místico –, mas "um

guru que não se leva muito a sério" (NAVES, 2013, p. 154). Essa descrição corrobora o excesso de autonomia outorgada ao rapaz. Seu guia espiritual aguça a curiosidade; porém, não impõe um rumo fixo. Entre dois universos não excludentes – "Oriente-substantivo-místico" e "oriente-verbo-pragmático" –, as possibilidades de ação são inúmeras. Afinal, "tudo merece consideração". Em que pesem o ritmo harmônico circular e sua tentativa (consciente ou inconsciente) de organizar o "caos", o guru oferece tantos caminhos ao rapaz que o balanço final, no limite, é "desorientador".

José Miguel Wisnik, num artigo dedicado a Gilberto Gil, apreende o complexo dual típico das canções do compositor, "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" (WISNIK, 1996, p. 19). A combinação não raras vezes excêntrica desses fatores está no horizonte das críticas que Roberto Schwarz destinou ao Tropicalismo: "Para obter o seu efeito artístico e crítico o *Tropicalismo* trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução [golpe militar] cristalizou"[26]. Da compilação desses opostos, arraigados no "conteúdo" e na "forma", resultaria a noção de *absurdo* como alegoria do Brasil. Schwarz enxergava no Tropicalismo dois "Brasis" irreconciliáveis (SCHWARZ, [1969] 2009: 32).

A dualidade tropicalista não se adequava exatamente àquela ideia que, nos anos 1960, encontrava-se mais ou menos difusa em grande parte da produção artístico-cultural de esquerda. Isto é, a ideia de que o Brasil "atrasado" e subdesenvolvido deveria passar por um processo de modernização para alcançar o Brasil "avançado", em pleno desenvolvimento. Essa visão derivava, em alguma medida, das teses produzidas pela Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe) e pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Mas provinha, principalmente, do pensamento etapista propagado pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro),

[26] O autor fazia referência à modernização capitalista do país, processo que, todavia, não rompeu com certas estruturas oligárquicas, conforme indica o termo "modernização conservadora".

defensor da revolução burguesa, nacional e democrática como condição necessária à revolução socialista (RIDENTI, 2010, p. 123-4)[27].

As canções tropicalistas negavam essa concepção um tanto quanto teleológica; de que o alcance do "moderno" pelo "atrasado" desembocaria num desenlace (a "revolução"). Apesar de colocarem em destaque um Brasil profundamente arcaico e outro ultramoderno, como nota Schwarz, tais canções não apresentavam uma síntese possível para a dicotomia. Elas seriam, não obstante as exceções, mais duais e menos dialéticas[28].

"Oriente" não é uma obra tropicalista, haja vista que o Tropicalismo se esgotou como movimento no fim dos anos 1960. Contudo, ela incorpora uma dualidade (complementar) igualmente sem síntese. Essa canção de Gilberto Gil, para além de apresentar aspectos autobiográficos e vários outros concernentes a uma atmosfera mística e contracultural, insinua que o "indivíduo" está num impasse diante da variedade de opções com as quais ele se depara. Naquele contexto de ditadura – marcado, paradoxalmente, pela repressão política e pelo desenvolvimento capitalista –, música e letra, numa trama ao mesmo tempo dual e complementar, engendram, em seus códigos, certo estado de anomia.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Paulo. 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, p. 9-45, 1992.

BENJAMIN, Walter. Doutrina das semelhanças. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 108-113, 1987.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. (Org., apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin). São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.

[27] No início dos anos 1970, o sociólogo Francisco de Oliveira se destacou como um dos críticos da "razão dualista". Para ele, a "cisão" do Brasil não se sustentava, já que o "moderno", sobretudo no âmbito do capitalismo periférico, se alimenta do "atrasado" (OLIVEIRA, [1972] 2003).

[28] Sobre a dualidade tropicalista, a partir das reflexões de Schwarz, ver: ARANTES, 1992, p. 9-45.

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, vol. 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 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. *Desbundados* e *marginais*: a MPB "pós-tropicalista" no contexto dos anos de chumbo. *Anais eletrônicos do XII Congresso da Brazilian Studies Association*, BRASA, Londres, p. 1-15, 20 a 23 ago. 2014. Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_XII/Proceedings/Sheyla%20Castro%20Diniz%20-%20Desbundados%20e%20Marginais.pdf>. Acesso: 07 jun. 2015.

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

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

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

JOST, Miguel; COHN, Sergio (orgs.). *Bondinho*: entrevistas. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed., vol. 9/1. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*: nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. O Tao da contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel M.; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). "*Por que não?*": rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 64-75, 2007.

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

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

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

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

NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono*: e leituras sobre música popular e modernismo. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Casa da Palavra, 2013.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PERRONE, Charles. *Letras e letras na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

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

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*: um século de cultura e política. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: _____. *Anos 70*: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, p. 25-30, 2005.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. *Anos fatais*: design, música e tropicalismo. Rio de Janeiro: 2AB / Teresópolis: Novas Ideias, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira*: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960. São Paulo, 2008. 196f. Tese (Doutorado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

WISNIK, José Miguel. O dom da ilusão. In: RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil*: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor. São Paulo: Companhia das Letras, p. 17-9, 1996.

_____. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Fontes discográficas

GILBERTO GIL. LP *Gilberto Gil*. Polygram/Philips, 1971 (Gravado em Londres).

_____. Compacto duplo. Philips, 1972 (Veiculado exclusivamente junto ao n.º 34 da revista *Bondinho*. Lado A: "O sonho acabou" e "Oriente"; Lado B: "Felicidade vem depois" e "Expresso 2222").

_____. Compacto simples. Philips, 1972 ("Chiclete com banana" e "Cada macaco no seu galho/Chô Chuá").

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

_____. Show *Ao vivo na Escola Politécnica da USP*. S./grav. 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ>. Acesso: 12 jun. 2015.

_____. CD *Expresso 2222*. Universal Music, 1998.

JOHN LENNON. LP *John Lennon/Plastic Ono Band*. EMI, 1971.

THE BEATLES. LP *Rubber Soul*. Parlophone, 1965.

_____. LP *Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, 1967.

Inventário (Acervo AEL/IFCH/Unicamp)

PESQUISA mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso das emissoras de rádio e televisão. IBOPE, Rio de Janeiro, ago. 1972.

Documentários

GOMES, Marcelo. *Anos 70*: trajetórias. Documentário, 28 min. Panorama Histórico Brasileiro, Tomo III, 2001.

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

Imprensa (Acervo AEL/IFCH/Unicamp)

ALMEIDA FILHO, Hamilton. O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo (Entrevista de Gilberto Gil). *O Bondinho*, número especial, São Paulo, n. 34, p. 16-33, 03 a 16 fev. 1972.

MARQUES, Carlos. A despedida de Gilberto Gil. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 14-15, 22 ago. 1972.

MAUTNER, Jorge. A macrobiótica. *Yin* e *Yang*. O Princípio Único. O Emanente. O *clic* no lado esquerdo da cabeça. Gil conta a história da mudança de seu sistema nervoso (Entrevista de Gilberto Gil). *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 27-29, 21 mar. 1972.

O BONDINHO, número especial, São Paulo, n. 34, 03 a 16 fev. 1972.

PRETO, Marcus. Trilho sem fim: inovador nos temas, na composição rítmica e no design, disco *Expresso 2222* ganha reedição. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, p. E1, 27 ago. 2012.

SOUZA, Tárik de. Gilberto Gil, no Recife: não era muito, mas exatamente aquilo – O aprendizado de Gilberto Gil. *Veja e Leia*, São Paulo, n. 183, p. 62-65, 08 mar. 1972.

TELES, José. *Expresso 2222* completa 40 anos. *Jornal do Commercio*, Caderno C, Recife, p. 1, 30 jun. 2012.

VESPUCCI, Ricardo. Silêncio! Gravando! Até 73, tchau! (Reportagem dedicada aos bastidores das gravações do LP *Expresso 2222*). *O Bondinho*, São Paulo, n. 41, p. 19-30, 11 a 25 mai. 1972.

VESPUCCI, Ricardo; MOHERDAUI, Wilson. Inventando um verbo novo, transbundar (Entrevista de Caetano Veloso). *O Bondinho*, número especial, São Paulo, n. 34, p. 10-11, 03 a 16 fev. 1972.