

SOBRE UM DISCURSO ESTÉTICO DA PRESENÇA NEGRA EM SALVADOR EM PIERRE VERGER E GILBERTO GIL

Jefferson William Gohl.¹ UNESPAR- Campus União da Vitória
jwgohl@yahoo.com.br

RESUMO: O fotógrafo Pierre Verger e o cancionista Gilberto Gil figuram no Brasil como portadores de determinada postura com relação a herança africana no país. O objetivo deste trabalho é investigar elementos nas trajetórias de ambos que ajudem a explicar os laços de filiação entre um e outro e uma determinada perspectiva estética sobre a presença negra na Bahia, em particular na cidade de Salvador. Elementos que se articulam de maneira transnacional, e que, revelam no documentário *Pierre Verger: Mensageiro de dois mundos* uma aguda procura por legitimidade no discurso estético que elege o corpo negro como foco de uma consciência engajada e renovada no espaço Atlântico.

Palavras-chave: *Pierre Verger; Gilberto Gil; corpo negro; espaço Atlântico.*

ABSTRACT: The photographer Pierre Verger and the singer Gilberto Gil appear in Brazil as bearers of a certain posture regarding the African heritage in the country. The objective of this work is to investigate elements in the trajectories of both that help to explain the bonds of affiliation between one and another and a certain aesthetic perspective on the black presence in Bahia, in particular in the city of Salvador. Elements that are articulated in a transnational way and that reveal in the documentary *Pierre Verger: Messenger of two worlds* an acute search for legitimacy in the aesthetic discourse that elects the black body as the focus of a conscience engaged and renewed in the Atlantic space.

Keywords: *Pierre Verger; Gilberto Gil; black body; Atlantic space.*

Pierre “Fatumbi” Verger (1902-1996) pouco depois de seu falecimento, no ano de 1998 tinha parte de sua trajetória, de busca pelas imagens da presença negra na África e na cidade de Salvador, narrada em um documentário. O filme tinha por apresentador o compositor e cantor Gilberto Gil. Este documentário produzido por Flora Gil, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque foi dirigido por Luiz Buarque de Hollanda, haviam feito locações e coletas de imagens pouco antes do falecimento de Pierre Verger dois anos antes, quando passou por Benin (África), Paris (França) e em Salvador (Bahia). (HOLLANDA,1998) Flertando com um estilo biográfico, o filme procurava demonstrar aspectos da obra do etno-fotógrafo pesquisador da cultura Iorubá na África e no Brasil, e não se pode deixar de notar que a presença de Gilberto Gil é mais do que o de mero papel de um narrador isento do conteúdo que se deseja enfatizar na proposta.

Estes dois sujeitos que tem naquele momento suas biografias vinculadas a um produto da Conspiração Filmes, - GNT Globosat- foram por diversas vezes em suas trajetórias portadoras de um discurso que atuou no sentido da valorização da presença negra na cidade de Salvador e mais

¹ Doutor em História Cultural pela Universidade de Brasília –UnB, Mestre em História - Cultura e poder pela Universidade Federal do Paraná. É professor de História do Brasil Republicano, História oral e teoria da história no curso de História da UNESPAR - Campus União da Vitória. União da Vitória-Paraná-Brasil.

amplamente nas duas margens do Atlântico. Por caminhos diversos os recursos estéticos que os dois sujeitos usaram para dar forma a uma narrativa foram respectivamente a canção e a fotografia, e entre 1968 e 1996 até que Pierre Verger deixasse este mundo, ambos se engajaram na pesquisa que colocava a África e o negro da diáspora que cruzou o Atlântico em direção a costa brasileira em evidência. Simultaneamente atuaram dentro de seus respectivos lugares sociais de trabalho e realização pessoal para sublinhar positivamente a importância cultural e política do negro no espaço americano. Mas é na Bahia, e em particular a cidade de Salvador o foco de olhares que escrutinaram a visibilidade do negro, e por meio de suas sensibilidades estéticas procuram produzir e reproduzir imagens que a afirmavam.

Alguns espaços e situações são comuns entre aqueles dois produtores de cultura, como: os espaços públicos, a exemplo cite-se a feira de Salvador Água de Meninos, ou ainda a religião e a materialidade dos orixás no corpo dos devotos. A Bahia foi vista como terra de trânsitos entre a cultura negra e a brasilidade. Também foi foco de ambos, o carnaval e o preconceito decorrência do racismo e dos estereótipos desta mesma presença que o sujeito negro evoca entre setores da sociedade.

Entre abril de 1946 a 1960 em seu começo de carreira, Pierre Verger atuou junto a revista *O Cruzeiro* como fotógrafo e repórter e redigiu inúmeras matérias nas quais o continente africano era o alvo de atenção do fotógrafo (LÜHNING, 2004)². Conforme se pode verificar nas páginas 69-76 do livro de Angela Lühning, muito embora dos duzentos artigos produzidos por Verger tenham sido publicados somente sessenta e um, o que pode-se observar desta fase, em que cerca de oito viagens foram feitas ao continente africano, é que se materializa uma verdadeira preocupação estética e política, enfatizada nos seus sujeitos fotografados e objetos de descrição que se centram na relação entre as costas brasileiras e africanas e seu trânsito humano. A foto-reportagem, estilo jornalístico que se desenvolvia entre revistas internacionais como *Daily Mirror*, *Life*, *Match*, *National geographic* e outras, era o trabalho que inseria o francês no mercado jornalístico e cultural brasileiro e que determinava uma busca estética pelas novas perspectivas, no período em que as descolonizações do pós guerra promoviam.

De acordo com Angela Lühning pode-se dizer que todas as fotos registradas por Verger, expressam a sua intenção estética, artística e até política, no sentido de um comprometimento com a cultura das pessoas que ele fotografava. Havia pois um sentido ético na preservação das culturas autóctones e 'folclóricas' em seu aspecto dinâmico de transformação. Ainda de acordo com ela a natureza de seu contrato com o grupo de mídia de Assis Chateaubriand, que solicitava de Verger que cada reportagem fosse "*sempre de caráter popular, a fim de abranger a grande massa de leitores das nossas revistas.*" (LÜHNING, 2004, p.26). Assim de sua preocupação pessoal de re-situar os temas locais e as populações africanas presentes na costa brasileira, e da divulgação ampliada as massas que deveria ter seu material, nascia o trabalho artístico e textual de Verger.

A natureza dos artigos é ampla, mas há uma predominância em que a África é o foco. Pierre Verger, por exemplo, identificava a ascendência brasileira de lideranças políticas na ex colônia alemã do Togo em fins dos anos 1950, entre vários outros textos que foram lastreados no produto econômico produzido como o cacau da Nigéria, café da Costa do Marfim, a bauxita das ilhas de Loos, as bananas da Guiné. Há aqueles artigos em que a cultura, de pintores, mestres de ballet, festas como a do carneiro ou o festival de Ejigbo são retratadas com viva curiosidade para um público brasileiro e mesmo internacional.

No contexto da aproximação em que o Brasil realizará na segunda metade do século XX com o continente africano, visando ocupar um papel de segurança regional, que se estabelece a partir das independências de inúmeras colônias entre o final da década de 1950 até 1960, e que coloca em questão o controle de recursos e da rotas comerciais que finalmente se manifestam como

² De acordo com a autora os contratos de Verger com a *Cruzeiro* foram entre 08 de julho de 1946 a 1951 e depois de 23 de abril de 1957 a meados de 1960.

problema amplo a partir de 1975 com a independência de Angola e Moçambique, inúmeros serão os intelectuais e artistas que se manifestarão mais cedo ou mais tarde seu interesse pelas disputas e presença do Brasil no velho continente.³

Ao final do governo do Estado Novo e no período Dutra, já aparecia as primeiras preocupações com a África, envolvendo aspectos econômicos, políticos e estratégicos. Mas foi sob Ernest Geisel, (1974-78) que o relativo êxito econômico do país aprofundou a percepção da necessidade de uma política exterior mais afinada com interesses unicamente brasileiros que fosse para além do conflito leste-oeste da Guerra fria. O governo Carter nos EUA, que cobravam uma política de direitos humanos, contribui para esta mudança de orientação, que segundo a ótica interna do governo militar vigente trazia intromissões exageradas. Sendo denunciado pelo governo brasileiro em março de 1977 o Acordo Militar de cooperação como tendo recursos desprezíveis para sua operacionalização, isto levou ao fechamento da missão naval americana no Atlântico Sul que vinha desde 1952. Segundo Eli Penha (2011, p.103), teve vigência uma diplomacia de “pragmatismo responsável” que acompanhou os governos militares brasileiros no interesse da gestão do comércio Brasil –África, na construção de um projeto de potência brasileira no Atlântico sul.

Homens como Pierre Verger que possuíam livre trânsito nestes espaços em função de sua ocupação como repórter, muito embora não possamos afirmar até quando ele teria tido esse prestígio, pode-se dizer que acabavam sensíveis as problemáticas humanas que estas relações revelavam. Franz Fanon (1968) falava a época pelos negros da África em suas capacidades de superar o olhar colonizador. Olhar este, que qualificava-os dentro de um regime estreito de possibilidades de relação com o ocidente capitalista.

Anos depois de ter se desligado da revista *O Cruzeiro* e após ter escrito sua tese de doutorado, defendida na Sorbonne, na área de Estudos Africanos, na modalidade 3º ciclo, intitulada *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos* Verger acabou consolidando um pensamento sobre o Brasil. Foi com esta preocupação crescente da percepção da conexão dos dois lados do Atlântico que atuou como repórter fotográfico e se manteve fotografando e escrevendo.

Abordando a história das relações comerciais transatlânticas ao descrever o carnaval Brasileiro e o afoxé dos filhos de Gandhi o teor de seus textos se manteve o mesmo com o qual documentava o samba e a rodas folclóricas nos anos 1950. Dois artigos são sintomáticos desta visão que olhava para o colonizado/colonizador *O carnaval no Brasil durante os anos 1940-1950* e *Filhos de Gandhi*, com preocupação histórica e de apresentação das realidades brasileiras, tanto para o eixo Rio-São Paulo, quanto para o público internacional. (LÜHNING, 2004, p.175).

O olhar de Verger não se interessou pelos carnavais de bailes e sim pelo carnaval de rua, foram inúmeras fotos realizadas para cerca de meia dúzia de artigos sobre o carnaval ainda nos anos 1950-60 sob contrato da revista *O Cruzeiro*, mas manteve este interesse por toda a vida, apontando as clivagens, entre o baile e a rua - e observava que, na rua o branco dança aos pares e o negro dança em blocos refazendo o coletivo. Portanto a presença dos *afoxés* dos filhos de Congo, dos filhos de Obá, as escolhas de reis e rainhas africanas, sobrevivências da época colonial, são documentadas fotograficamente com olhar antropológico, para constituir o filtro de observação de seus públicos. Em um artigo específico, recupera a história da formação do bloco *Filhos de Gandhi* e aponta para a natureza africana da manifestação anticolonial, com atabaques que tocam ritmos *ijexás* pelos originais estivadores do porto da Bahia. Festivais de lá e de cá nas margens do Atlântico apontando as semelhanças entre elas, para quem olha de fora, mas sempre com foco no homem não ocidental.

Ao descrever e fotografar instantâneos da cidade de Dacar, Verger encerrou seu texto:

³ Pode-se se citar Chico Buarque e Clara Nunes como exemplos de artistas que olharam para a África em seu momento de descolonização, e dedicaram trabalhos com citações ou referências explícitas a luta colonial.

No porto e no aeroporto, atividade das velhas Mensagens Imperiais mudou de mãos, mas Dacar nem por isso deixou de ser a última escala sobre o Velho Continente do viajante a caminho do Novo Mundo. E, além de sua identidade africana, ela é um local de encontro e de conexão das diversas culturas atlânticas. (LÜHNING, 2004, p.97).

Josélia Aguiar (2008, p.60), analisando a dinâmica das fotografias efetuadas por Verger entre as décadas de 1950-1970, reconhece uma territorialidade demarcada pelos negativos fotográficos que se fazem presentes pela cidade e que no olhar do fotógrafo elege os candomblés como o foco menos demarcado por esta lógica territorial, sugerindo visualmente que a abrangência dos terreiros e expressões religiosas se espalham por toda Salvador.

Verger, documentou em uma série de fotos a expressão religiosa⁴, apresentada como orgulho e reforço da identidade da população afrodescendente, retratando os candomblés na cidade de Salvador de Cosme, Joana de Ogum, Joãozinho da Gomea, Miúda, Nono de Brotas, Opô Aganju, Pequeno, Rufino e por fim o Opô Afonjá no qual o próprio fotógrafo se iniciou.

Jocélio Santos (2005, p.144) ao analisar os discursos que colocaram o candomblé como imagem força do estado da Bahia, não se esqueceu de citar o papel dos terreiros (Casa Branca, Gantois, Axé Opo Afonjá, Olga de Alaketo Eduardo de Ijexá) e intelectuais que lhe tinham trânsito durante a década de 1970. Pierre Verger juntamente com Jorge Amado e Carybé foram apontados como organizadores de várias festividades que davam visibilidade ao candomblé, como a comemoração dos cinquenta anos de liderança de Mãe Menininha do Gantois.

Já na década de 1980 Verger dedicou todo um livro fotográfico aos orixás incorporados, em que as fotos funcionam como descritores e motivadores do conteúdo, neste trabalho a religiosidade é enfatizada em sua forma e semelhança aos cultos africanos da nação Iorubá. (VERGER, 1981) De acordo com Souty (2011, p.184) o método comparativo de Verger, que se utiliza do suporte fotográfico, rendeu frutos no ato de mostrar a filiação cultural e religiosa entre o Golfo de Benim e o Nordeste brasileiro, em que o fotógrafo dedicou-se a ressaltar a fidelidade dos cultos afro-brasileiros aos cultos africanos. Busca suas raízes genealógicas em restrita referência à África em especial a tradição Iorubá Ketu, vista como matriz original para os modelos de culto afro-brasileiros. Ainda segundo este autor, Verger “não toma o candomblé como um fato *sui generis*, uma realidade ‘socioreligiosa’ contemporânea, dinâmica e em constante transformação, mas como manifestação de uma herança africana fielmente conservada.” (SOUTY, 2011, p.184) e assim o interesse pela inscrição social do candomblé na modernidade era algo que não preocupava Verger. Muito embora o mesmo Souty realize a crítica que a reafrikanização operada por Verger no culto e entronização de Balbino na criação do terreiro Axé Opô Aganju tenha contribuído pela folclorização do candomblé na Bahia, mesmo com as ironias advindas de Jorge Amado, um amante incondicional das mestiçagens. (SOUTY, 2011, p.225)

Abaixo se vê as fotos que procuram comparativamente as semelhanças das entidades religiosas do espaço africano e sua ‘originalidade’ entre os Iorubá no Benin na primeira figura, e em suas expressões afro-brasileiras nos candomblés da cidade do Salvador na segunda figura.

⁴ Embora o acervo todo conste de inúmeros temas em diversos países, em Salvador em particular, os cultos afro-brasileiros ganharam um registro pelas lentes de Verger. Fundação Pierre Verger. *Fototeca*. Disponível em <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/455-salvador.html> Acessado em 07/03/2016



Fig.01- Xangô, Ifanhin, Benin (Anos 50) Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger.



Fig.02-Festa Xangô, Candomblé Opo Aganju, Salvador, Brasil (1972 - 1973) Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger.

Naquela década ainda Verger (1981) publicava o livro *Notícias da Bahia-1850*, sobre a Bahia do século XIX, a partir de documentos que registravam a visão e impressões com que os estrangeiros representavam o Estado em particular a cidade de Salvador. Além dos tradicionais viajantes que em função de cargos políticos ou diplomáticos, visitaram e descreveram a Bahia de todos os santos, não ficaram de fora da pesquisa de Verger também os cientistas, literatos, naturalistas e pintores.

A visão centrada na África do francês detectou os donos de engenho, a faina dos grandes comerciantes as divergências entre estes, e a importância capital do escravo para sociedade baiana, em seus mais amplos aspectos, que não se reduzem ao jugo econômico. Ao citar os nomes dos grandes comerciantes, Verger (1981, p.46) destaca “[...] , Francisco Lopes Guimarães, todos grandes comerciantes e armadores de navios que iam para o reino de Portugal e ‘para a África’.”

O autor dedica ao fenômeno do tráfico de escravos, a integração social dos mulatos, e os sujeitos escravos, alforriados africanos e crioulos cerca de trinta e três páginas específicas, além daquelas em que assuntos amplos de economia, cultura e religiosidade também traziam informações da participação negra na cidade de Salvador e no Estado baiano.

Seu exercício comparativo segue por meio da coleta das descrições dos viajantes, que no XIX se assombram com os negros e os carregadores de liteiras e cadeirinhas na Cidade Alta e Baixa transportando as elites, as irmandades e procissões negras que regulam os ritmos das festas religiosas e do carnaval. De modo amplo Verger enfoca as presenças negras na cidade em seu texto literário. A vida militar e as revoltas dos negros Haussás e Malês, são inventariadas. Os costumes como o cafuné, os alimentos e costumes funerários surgem das descrições dos cronistas que expõe a relação sob a convivência com o negro, e dos documentos do Arquivo Histórico Ultramarino- AHU, Verger toma notas sobre os estrangeiros e seus negócios. Esta soma de observações, se espriam por mais de vinte páginas em que a integração dos negros a sociedade é explorada. Compartilhando a seu modo a visão de Gilberto Freyre, Verger afirma:

Uma maior tolerância social que faz dos bacharéis mulatos, valorizados por sua educação européia ou universitária, socialmente iguais aos filhos das mais velhas famílias dos senhores de terra. Os mulatos claros voltam não somente iguais, mas algumas vezes mesmo superiores, pela melhor assimilação dos valores europeus. (1981, p.57)

No texto de Verger surge todo um elogio dos negros e seus cantos, da beleza das mulheres negras forras e sua circulação, suas atividades na cidade e seu protagonismo na liderança dos

candomblés, tendo em vista que as irmandades religiosas em que os negros tem dominância são lideradas por homens. Muito embora o livro se justifique pela coleta de notícias do *Jornal da Bahia*, e do *Correio Mercantil* que informa sobre um cenário de cobranças comerciais, publicações moralizantes que se dirigiam as elites locais, é o elemento negro e o universo da cultura que ganham centralidade na obra. O corpo do negro na cidade de Salvador se situa no eixo de uma observação que visa ainda documentar a centralidade (polarização Brasil - África) dos trânsitos culturais e de pessoas.



Fig.03- Mercado Agua de Meninos, Salvador, Brasil (1946 - 1948) Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger



Fig.04- Atakpamé, Togo (Anos 50) Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

O corpo como um lugar ativo de elaboração de discursos e estéticas é algo que funciona como elemento de ligação entre Gilberto Gil e Pierre Verger. Segundo Leticia Pereira (2006) , é nesse lugar ativo de discussão, que Gilberto Gil se apresenta, enquanto representação de um imaginário afro-brasileiro, em que o compositor deixando o lugar de cancionista procura construir-se como ‘voz negra’, ao longo da carreira músico-político-cultural, nas mais diversas linguagens.

Somente no período entre 1968 e 1996, temos mais de 300 letras escritas, excetuando-se as 70 canções no início de carreira escritas e compostas entre 1962 e 1967. No entanto ao nos determos sobre o artesão da canção que observa com um olhar escrutinador da presença africana no Brasil, e que tem como desejo manifesto de trazer para o primeiro plano, sujeitos, cultura e sonoridades, a pesquisa se depara com um corpus de cerca de 71 letras/canções excluindo-se as parcerias .⁵

Ao que parece o amadurecimento de uma consciência do fato da presença negra ser algo a ser significado e valorado de forma positiva acontece de forma gradual na trajetória de Gilberto Gil. Ao longo do tempo os temas da diáspora se intensificam. A Bahia, ou a baianidade atuam como manancial no início de carreira e o espaço físico de Salvador figura como objeto constante a ser explorado na consolidação do eu artístico profissional.

As canções que retratam a Bahia a começar pela canção *Eu vim da Bahia* de 1965 que apresenta o próprio compositor, que elenca os elementos chave do qual pretende-se cantar dirigido ao eixo produtor de cultura do sudeste. “Tem meu chão, meu céu, tem meu mar.” E as potências imagéticas e sonoras, Iemanjá, senhor do Bonfim, o samba de roda e a noite de lua temas comuns a prosa de Caymi. Assim é na necessidade de distinção identitária que a bahianidade se apresenta como fonte e foco aglutinador das primeiras imagens africanas elaboradas, porém diluídas. Na canção *Água de meninos* de letra de Capinam e musicada por Gil surgem, o porto, as ladeiras, a

⁵ O corpus foi investigado por meio de discos que registraram a trajetória do cancionista, a obra de Carlos Rennó que inventaria até 1998 o conjunto das letras produzidas e pode ser acessado integralmente em [www. gilberto gil.com.br](http://www.gilberto gil.com.br)

vida dos pescadores e o moinho atrás da feira que foi alvo de incêndio no ano de 1965 exigindo um rearranjo do comércio itinerante da feira que desde o século XVII detinha o nome da canção *San Tiago de Água de Meninos*.(SIMON, 2006) Verger já havia, deixado seu próprio registro fotográfico da feira.

Mas enquanto a letra de *Água de meninos* se estabelece como denúncia do fim da velha cidade, na canção *Domingo no parque* urdida no olho do turbilhão tropicalista, figura a Bahia moderna e feérica em que se misturam os personagens de um drama urbano as lembranças. Comentando o trabalho de criação Gilberto Gil fala desta Bahia.

Em Domingo no Parque’, para rimar com ‘sumiu’, eu cheguei à Boca do Rio (Bairro de Salvador). E quando eu pensei na Boca do Rio, me veio um parque de diversões que eu tinha visto, não sei quantos anos antes, instalado lá, e que, desde então, identificava a Boca do Rio pra mim: desde aquele dia, a lembrança do lugar vinha sempre junto com a roda gigante que eu tinha visto lá. Aí eu quis usar o termo e anotei, lateralmente no papel: ‘Roda gigante’. Ela ia ter que vir pra história de alguma maneira, em instantes.(GIL Apud RENNÓ, 1996, P.81).

Anos depois, no retorno do exílio londrino em 1972 a Bahia, e em particular a cidade de Salvador ganhava um lugar de destaque em um farto conjunto de gravações que deveria ser lançado em disco duplo, mas que no ano de 1973 não veio a público. De acordo com Albuquerque (2013, p.416) o sucesso dos compactos subseqüentes contendo canções como *Maracatu Atômico*, impediram aquele material de ser lançado à época, ganhando publicação em CD somente em 1998. Entre as canções ali presentes há um despertar para a importância de se retratar a presença negra nas ruas de Salvador. A canção *Tradição* descreve romanticamente uma garota de um dos antigos bairros da cidade, articulando modernidade, moda e saudosismo.

Tradição

[...]Conheci essa garota que era do Barbalho
Essa garota do barulho[...]
No tempo que preto não entrava no Bahiano
Nem pela porta da cozinha[...]
Conheci essa garota que era do Barbalho
No lotação de Liberdade
Que passava pelo ponto dos Quinze Mistérios
Indo do bairro pra cidade
Pra cidade, quer dizer, pro Largo do Terreiro
Pra onde todo mundo ia
Todo dia, todo dia, todo santo dia
Eu, minha irmã e minha tia[...]
No tempo quem governava era Antonio Balbino
No tempo que eu era menino[...](GIL, 1973/1998)

As canções do disco *Ó Maria, Ladeira da preguiça e Minha nega da janela* estabelecem esta mesma conexão geográfica entre bairros da cidade, a relação entre os sujeitos e a rua. Visualidade que se fixa nas questões da negritude, e mesmo dos sujeitos estereotipados da malandragem, em que se revelam as contradições do preconceito. “Minha nega na janela/ diz que está tirando linha/ Olhei pra ela e disse/ tu é feia parece macaquinha/ vai já pra cozinha”⁶

⁶ A canção *Minha Nega na janela* é de autoria de Germano Mathias e Doca, somente interpretada por Gilberto Gil como uma espécie de contraponto dos vários sujeitos urbanos e atuais, com aqueles nostálgicos e sobrevivências do passado como o malandro representado que se manifesta na canção.

O que se sabe é que o contato de Gil com os ritos religiosos do candomblé foi tardio, mesmo tendo sido ele filho da Bahia. Risério (1982) confirma a informação que “somente em 1972, aos 30 anos de idade, Gil teve seu primeiro contato com uma manifestação religiosa negro africana” (RISÉRIO, 1982, p. 72) Podemos entender portanto que a tomada de consciência sobre o vínculo entre a presença negra africana na cidade de Salvador e a vitalidade dos ritos do Candomblé e religiões de matriz afro ocorre depois desta época. Com esta tomada de consciência ao que se pode afirmar é que Gilberto Gil frequentemente vai adotando a postura de oferecer um olhar politizado sobre a estética e sugerir um forte laço de estetização sobre os fatos políticos. (CAMPOS, 2012)

Embora a canção que nomina o conjunto *Cidade do Salvador*, não rigorosamente se relacione a cidade física da capital bahiana, mas remeta a ela, por se tratar de uma inversão religiosa da possibilidade poética de compreensão da palavra Salvador, não deixa de vincular a cidade ao mar. E é o ambiente do espaço sagrado que irá estabelecer um vínculo da nascente consciência de valorização das identidades negras em Gilberto Gil. A canção que primeiro cita as divindades do candomblé é Iansã:

Iansã

[...]Eu sou um céu
Para as tuas tempestades
Um céu partido ao meio no meio da tarde
Eu sou um céu
Para as tuas tempestades
Deusa pagã dos relâmpagos
Das chuvas de todo ano
Dentro de mim
Rainha dos raios
Rainha dos raios
Rainha dos raios
Tempo bom, tempo ruim[...] (GIL, 1973/1998)

A canção mais tarde foi gravada por outros artistas, e no registro da carreira de Gilberto Gil iria retornar três anos após sua primeira gravação no âmbito do projeto *Doces Bárbaros*, pela voz de Maria Betânia. O aflorar de uma consciência de valorização da presença negra nas Américas para Gilberto Gil se encontra em relação direta da vivência e distanciamento da bahianidade. Do local para a ampliação das percepções da visualidade negra que se manifesta em outros cantos do país e mesmo internacionalmente.

O disco *Gil Jorge Ogum Xangô* de 1975, lançado pela Universal trazia todo seu conceito elaborado a partir da religiosidade sincrética negra compartilhada entre os dois artistas que davam vida ao projeto de Gilberto Gil e Jorge Benjor.

A canção *filhos de Gandhi* situava um chamamento das entidades do candomblé para as atividades profanas do carnaval se Salvador, e seus afoxés invocados na dupla tensão que Pierre Verger já havia apontado em sua matéria nos anos 50. Tendo fotografado os filhos dos negros simples da cidade em contraposição a competição com os mercadores e cavaleiros de Bagdá, Verger também afirmou sobre o bloco Filhos de Gandhi “ Com o tempo, o sucesso afirmou mais e mais, porem esta bonita simplicidade não soube resistir à competição e à emulação com luxo dos outros blocos carnavalescos, tal como os Mercadores de Bagdá.” (LÜHNING, 2004, p.188) identificando vigor na forma mas uma perda de identidade. Nos tempos de Gilberto Gil as questões eram outras sobre a mesma forma, porem a importância da presença do negro, da África e as afirmações anti-coloniais se mantêm como um foco para o qual ambos os artistas em tempos distintos se dirigem. Vejamos:

Filhos de Gandhi
 Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré
 Todo o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Iansã, Iemanjá, chama Xangô
 Oxossi também
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Mercador, Cavaleiro de Bagdá
 Oh, Filhos de Obá
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim
 Chama o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Oh, meu pai do céu, na terra é carnaval
 Chama o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi (GIL; BENJOR, 1975)

A longa faixa de treze minutos incluía inúmeras sonoridades mixolídeas que remetiam ao mundo negro muçulmano, incluíam vocalizações de Benjor e elaborava, a seu modo, nas cordas de um violão, um repique que simulava o toque sagrado do grupo. Gilberto Gil posteriormente se manifestou sobre a percepção que tinha do afoxé e da consciência da batida do candomblé que unia os integrantes do bloco. Com se vê, para Gilberto Gil a construção de uma consciência dos valores afrobrasileiros vai amadurecendo a medida que a década de 1970 vai avançando. Não é planejada nem sistemática, mas notadamente consistente em meados dos anos 1980.

Chegado de Londres em 72, eu fui passar o carnaval na Bahia e encontrei o Afoxé Filhos de Gandhi sem massa humana na avenida, reduzido a apenas uns quarenta ou cinquenta na Praça da Sé. O bloco tão vivo na minha memória tinha sido um dos grandes emblemas da minha infância e era o mais antigo da cidade. Começou a sair em 49 quando eu tinha sete anos; os integrantes passavam pela porta de casa no bairro de Santo Antonio, todos de branco, com turbante e lençóis, palhas de alho trancadas e fita na cabeça, e com toque que era diferente do samba, da marcha, do frevo, dando uma sensação de espaço sagrado (depois viemos a saber que o afoxé era mesmo um toque religioso do candomblé.)[...] (GIL Apud RENNÓ, 1996, p.146).

Se Gilberto Gil não narra em um primeiro momento às questões de seu pertencimento negro e das raízes africanas de sua cultura é nos álbuns *Refavela* e *Realce* em que o despertar do olhar que tem por centralidade a África vai acontecer, após uma viagem a Lagos na Nigéria junto com Caetano, do 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, no começo de 1977. Nesta viagem que segundo Zappa (2013, p.212) , durou um mês e rendeu-lhe a inspiração. Gil disse ter reencontrado uma

paisagem sub-urbana dos conjuntos habitacionais surgidos no Brasil a partir dos anos 1950, tirando muitas pessoas das favelas e colocando-as em locais que, em tese, deveriam recuperar uma dignidade de habitação, mas que, por várias razões, acabaram se transformando em novas favelas.(RENNÓ,1996 P. 165)(ZAPPA,2013 p. 212)

A África se transforma em tema imperioso e se manifestava no disco de 1977 nas canções *Refavela*, *Ile Ayê*, *Babá Alapá*, *Balafon* e *Patuscada de Gandhi*. Já em 1979 no álbum *Realce*, as canções foram *Realce*, *Sarará miolo*, *Toda a menina baiana*, *Logunedé*, e a recuperação de *Tradição*. Os recortes de África se manifestavam:

Refavela
Iaiá, kiriê, kiriÊ Iaiá
A refavela
Revela aquela
que desce o morro e vem transar
O ambiente
Efervescente
De uma cidade a cintilar[...]
A refavela
Batuque puro
De samba duro de marfim
Marfim da Costa
De uma Nigéria
Miséria, roupa de cetim(GIL, 1977)

Babá Alapá
Aganju
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju[...]
Do corpo preservado
Embalsamado em bálsamo sagrado
Corpo eterno e nobre de um rei nagô
Xangô(GIL, 1977)

Balafon
[...]
Isso que a gente chama marimba
Tem na África todo mesmo som
Isso que toca bem,bem
Chama-se balafon[...](GIL, 1977)

O disco *Um Banda Um* de 1982 gravado em um dos mais modernos estúdios, produzida por Liminha e com participação ativa de Lincon Olivetti como produtor, realiza uma re colocação de conceitos da nova fase de afirmação das identidades negras por sobre a cultura de massas. Na

canção *Banda Um* que abre o disco soa como manifesto da afrodiáspora. Entre outras misturas sonoras policulturais afirma:

Banda Um
Banda um que é África
Que á báltica, que é Céltica
Um Banda América do Sul
Banda um que evoca um bailado de todo o planeta
Um Banda Um Banda Um[...]
Banda prá tocar por aí
No Zanzibar
Pro negro Zanzibárbaro dançar
Pra agitar no baixo Leblon.
O Cariri
Pra loura Blumenáutica dançar
Um banda[...] (GIL, 1982)

Os ritmos e canções destas gravações que realizavam um mix entre a afrobahia e a música mundial, continham timbres que incluíam pandeiro, ganzás, xequeres, congas e agogôs entre as guitarras e sintetizadores yamanha com fins de climatizar o disco na direção de sugerir sutis tons carnavalescos, as letras remetiam também a elementos da tradição sonora da moderna Bahia. As canções *Pula Caminha* e *Afoxé É*, articulavam os espaços de dança do carnaval a religiosidade imanente de Salvador. Haviam toques sutis de referências múltiplas e jogos de palavras sobre o tema da Umbanda-Banda Um e da afirmação de identidade negra. No caso desta ultima canção servia como um guia de como proceder na dança dos afoxés no carnaval.

Afoxé É
Ê-ô, ê-ô
É bom pra ioiô
É bom pra iaiá
O afoxé é da gente
Foi de quem quis
É de quem quiser[...]
Tem que aguentar sol a pino
Tem que passar no terreiro
E carregar o menino, oh, oh[...]
O afoxé vai seguindo
Sempre seguiu
Sempre seguirá
Com a devoção do negro
E a bênção de Oxalá (GIL, 1982)

Canções místicas e personalistas surgiam neste álbum em contrato com a gravadora *Warner Music*, como *Drão* e *Esotérico* mas a ecumênica *Andar com fé* trazia para o primeiro plano uma religiosidade profunda, e modos de falas populares, mas o disco *Um Banda Um* conta ainda com a canção *Ê menina*, que efetiva uma leve síntese que integra agogô, congas, ganzá e xequerê no arranjo de Gilberto Gil e Liminha com altos tons em canção com coros que remete aos espaços comunitários de entoação de pontos de atabaques nos terreiros.

A canção se refere ao Orixá feminino, Oxum - das águas doces- em que a interpolação entre as poucas frases em que se refere a menina e a entidade maternal realizam um efeito cíclico das cantigas de ninar africanas. A integração da presença negra na audição do fundo emocional brasileiro para um público estendido e popular que se desdobra para o mercado interno e internacional se realiza em Gilberto Gil e sua proposta estética de uso do folclore dinâmico no bojo da cultura de massas. Esta perspectiva aproximava o cancionista Gil do fotógrafo francês que nos anos 1950 tinha por ofício popularizar a fotografia e a foto-reportagem em que a África desempenhava o papel de centralidade no olhar sobre o mundo pós-colonial.

Em 1984 quando da ocasião do aniversário de noventa anos de Mãe Menininha do Gantois a revista *Veja* publicou matéria em que as festas do Candomblé são explicadas ao grande público. O nome de Tropicalistas como Caetano Veloso, Gal Costa, entre outros artistas e intelectuais, incluso entre eles Pierre Verger, este último que é chamado a oferecer interpretações. Estas personalidades são citadas como fontes de legitimidade dos rituais e como fatores de uma sugerida “reabilitação” da imagem negativa frente a sociedade católica.(VEJA, 1984 p.65) O peso dos esterótipos da cultura subalterna que recai sobre a cultura africana em particular os aspectos ligados a religiosidade, oferece um dos focos sobre o qual o trabalho do cancionista Gilberto Gil atua para uma visibilidade das questões negras na Bahia. Outros lugares de fala lentamente iriam se consolidando como focos do discurso que alinhava Gilberto Gil ao intelectualismo modernista das classes artísticas baianas (MACIEL, 2016), que valoravam a mestiçagem e o negro como elemento fundante.

Gilberto Gil em 1984 novamente gravaria um disco pela *Warner music* contendo a trilha sonora do filme *Quilombo* de Cacá Diégues que por si só renderia uma análise detalhada da pesquisa envolvida para recuperações de sonoridades africanas e composições para ambientação das cenas.(GIL, 1984) Dois anos depois em 1986 comporia a canção *Jubiabá* para o filme de Nelson Pereira dos Santos. Ambos os trabalhos são mergulhos na África existente no Brasil, que por razões de espaço não podemos abordar aqui, mas que ilustram um renovado interesse pelo continente africano e sua projeção nas terras americanas.

Um estudo de Nancy Alves (2007) aponta que existe uma inequívoca afirmação do Pan-Africanismo de Gilberto Gil em França no ano de 1985 quando da adoção da canção *Touche pás a mon pote*, (afro) (GIL, 1985) se transforma de maneira espontânea no hino do movimento francês antiracismo - SOS Racisme - e outras canções em que os temas africanos são ressignificados como *Mardi di mars*, (reagge) *Mon tiers Monde* (afrojexá). (GIL, 1989).

O olhar que toma a África como centro de um processo de disseminação cultural de Gilberto Gil que coaduna com as escolhas estéticas e pensamento de Pierre Verger, pode ser percebido já em fins da década de 1980, quando em parceria com Antonio Risério defende no texto *O mistério perdido nos tempos* uma postura de engajamento com os temas afrobrasileiros que é inequívoca:

Na África a desinibição tem desafiado e sobrevivido aos tempos, realizando o sonho dos taoístas de um real esplendor dourado da infância da humanidade. Arquétipo reconstituente do encontro primordial entre Eros e Natureza, assim surge a África para história moderna. A iniciativa da UNESCO, agora em sua versão brasileira, para constituição de um *Guia de Fontes para a História da África*, incorpora mais um nível de importância ao projeto: os significados da África para o Brasil e do Brasil para a África. A reflexão sobre o desempenho da diáspora africana nas Américas já chegou a considerar o Brasil como sua contribuição mais bem sucedida. Teríamos criado aqui o melhor protótipo de uma nação inteiramente inesperada e imprevisível, aos moldes mais inexatos do ideário modernista em sua profunda busca de um indeterminismo domesticado no seio de uma paixão tempestuosa mais cálida. No amalgama crítico e perigoso desta nação matriciante de um hipernovo processo civilizatório, a constituição da parte material de seus alicerces teve, no escravo negro e seus descendentes, uma ferramenta básica. A

tecnologia e a força de trabalho do negro africano foram tão essenciais para a formação de nossas riquezas como a grandeza e o mistério de seu panteísmo existencialista para a formação de nossa cultura. As técnicas de cultivo e pastoreio, de mineração e metalurgia, vieram contribuir, ao lado da capacidade celebrativa da vida e do candomblé, para a formação de uma nova nação de pragmatismo moderado e lúdico, típico dessa matriz da ‘ sétima raça ’ que é a nação Brasil. (GIL; RISÉRIO, 1988 p.71-72)

Ao conceder entrevista a um repórter do *Jornal do Brasil* aponta com maturidade das questões relacionadas a negritude em Salvador

JB- Como a questão negra se inclui na discussão do poder em Salvador?

Gil- Há uma questão cultural que impulsiona a questão política: a emergência da negritude. Os negros estão constituindo organicamente um programa social através de suas manifestações, estão reivindicando através da música, de poesia, de dança, e mostrando que são agentes legítimos e partícipes do processo social, cultural e, portanto político. A questão negra precisa ter logo vias de escape para não se tornar um ressentimento muito grande, essa coisa barra-pesada do Brasil.

JB- Aqui em Salvador, a gente percebe nas ruas um orgulho enorme de ser negro. No carnaval isso ficou muito claro, as músicas falam desse orgulho o tempo todo...

Gil- Esse não é um fenômeno recente. A desobstrução do caminho dos negros faz parte da história da Bahia. Sempre houve uma certa conciliação entre aristocratas e negros. Se houve um período de grandeza da visão do negro por parte das elites brancas mais tolerantes, mais modernas, os negros também fizeram uma política de cooptação com muita sabedoria, de sedução do branco para seus propósitos. O candomblé foi muito importante para isso. Caymmi traduziu isso em música naquele verso “Terra de branco mulato, terra de negro doutor”. A cultura negra preservou um espaço lúdico e isso encanta, tem um poder de sedução muito grande sobre as elites mais modernas, que buscam um desvio das normas ocidentais. (GIL; RISÉRIO, 1988 p.186)

Na análise de Pedro Henrique Carvalho em que as metamorfoses de Gilberto Gil ocorrem entre o compositor, ensaísta, cineasta, escritor e ministro o status de pensador da brasilidade adquire o papel de realizar um triagem de caráter ideológico musical em torno dos temas de raiz em que a diversidade deve ser mantida. Sobre o ato comunicacional de Gilberto Gil ele aponta o “elemento determinante dessas linhas é certa capacidade do cancionista em escutar o recado das ruas e torná-lo não só enunciável mas entoável.”(CARVALHO, 2015, p. 241) A afinação corrente entre o real da língua com o real da história que é buscada por Gilberto Gil nos acervos afro brasileiros.

Após um projeto de comemoração dos 300 anos de Zumbi que ficou registrado em disco em 1995(GIL 1995) no documentário *Tempo Rei*, de 1996 que é um registro destinado a comemorar os trinta anos de carreira de Gilberto Gil, o discurso sobre a valorização da auto afirmação do negro na sociedade baiana e em particular na cidade de Salvador aflora trazendo uma posição que Caetano Veloso procurou oferecer em retrospecto:

Caetano Veloso: Quando eu conheci logo você, a gente ficou aqueles anos 1963-64. Quase assim a gente tinha muita convivência muito companheirismo. E eu me lembro de uma coisa que é muito importante quando eu vejo a Bahia hoje. A gente passa pela rua hoje e vê os pretos da Bahia numa, numa postura dentro da cidade assim, que não é de forma nenhuma a que eles tinham naquela época. Você um mulato escuro o suficiente pra ser chamado de preto, como eu sou um mulato claro o suficiente pra ser chamado de branco na Bahia. Você que podia ser chamado de

preto, era como se você não fosse preto. Não se sentia em você, nem que você tivesse problema por ser preto, nem seu pai, que tinha carro que era médico. Nem você próprio parecia ter isso como um problema mas, nem sequer como um tema. E de repente depois, lá por sessenta e cinco sessenta e sete, você... Isso passou a ser tematizado. Eu tive a impressão que isso começou com você por causa mais de Jorge Ben.

Gilberto Gil: Eu acho que é sem dúvida. Quando eu vi Jorge. Esse lado da coisa negra. Do negro, do indivíduo negro no Brasil. Quer dizer, me tomou de assalto. Por causa da música, da coisa dele. Do jeito que ele, enfim trazia os temas todos tirados do Jongo, tirados do num sei quê, do linguajar todo negro. [...] *Caetano Veloso:* Por que você desencadeou, quase em princípio, você sozinho toda uma conscientização do negro baiano, que fez do negro das ruas da Bahia de hoje, uma coisa que o negro das ruas do Rio não é ainda. Uma presença, não é questão apenas de ser uma maioria de negros na Bahia, porque já era assim, quando nós éramos jovens.

Gilberto Gil: A predisposição da própria terra. A predisposição antropológica da Bahia. Depois a minha... o grau de intensidade com que isso se tornou ideológico, digamos assim, em mim.(risos)

Caetano Veloso: O próprio grau de intensidade que você próprio é mais ideológico que o Jorge Ben. Que é o ser, que parece (Gil: já por tudo, pedra bruta, força bruta) que, força bruta, não passa pelo pensamento.

Gilberto Gil: Não precisa passar. Eu não, eu tinha sido mediado, eu tinha isso, tudo aqui na Bahia. (HOLLANDA,1996)

Portanto o contexto do ano de 1996, quando dos 30 anos de carreira do compositor, se reveste de uma necessidade de afirmação da elaboração da presença desta discussão que valoriza as questões africanas e as matrizes da cultura baiana em seu material cancional. Retomando o documentário citado no início deste trabalho *Pierre Verger: Mensageiro de dois mundos*, que se apresenta em 1996 como ponto de inflexão na trajetória de Gilberto Gil que reconhece em Verger uma matriz de uma determinada maneira de se conceber a Bahia a cidade de Salvador e a presença negra em suas ruas, podemos ter uma interpretação sobre como se construiu um determinado discurso estético sobre o negro baiano e seus vínculos identitários.

Com trilha sonora de Naná Vasconcelos⁷, no documentário Gilberto Gil assume a condição de apresentador e narrador da trajetória do fotógrafo/pesquisador da África, e é por esta condição mesma que se opera a necessidade de trazer para o plano do discurso áudio visual uma filiação. Gilberto Gil assume ele mesmo a voz de Pierre Verger ao começar lendo uma descrição feita pelo fotógrafo, em sua chegada a Bahia, e as percepções iniciais das características de Salvador.

Aborda-se o interesse pela África que no contexto dos anos 1920-30 se espalhava pela França se impõe no documentário como foco de uma determinada forma de consumir, o outro enquanto experiência estética e cultural. Pelo olhar do Europeu se construía uma determinada imagem da África, o rompimento com o mundo burguês e o interesse pelo espaço dos colonizados se coloca como inevitável escolha realizada por Verger, no limiar de assumir sua carreira de fotógrafo. Depois de duas visitas curtas no início dos anos 1940⁸, ocorre a escolha de Pierre Verger de se radicar em Salvador que em 1946 se estabelece de vez no Brasil decorrendo disto seu engajamento com as camadas intelectuais da cidade, a boemia e sua interpenetração nos terreiros, particularmente no Opo Afonjá. Tais fatos são retratados rapidamente no documentário de forma a oferecer a Gilberto Gil uma possibilidade narrativa de duplicação de seu próprio interesse pela

⁷ Naná Vasconcelos foi reconhecido internacionalmente como um dos maiores percussionistas do mundo eleito por oito vezes pela revista *Down beat* e foi sempre um militante da valorização dos ritmos afrobrasileiros

⁸ J. Souty afirma que em fevereiro de 1940 Pierre Verger teria passado pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Petrópolis, tendo ido a Guiné Bissau e retornado em novembro do mesmo ano ao Rio de Janeiro.p.102

África existente na Bahia, e da África das origens. O caminho que havia feito Pierre Verger em suas viagens era também o caminho que outros fizeram na busca da busca da intersecção transatlântica da diáspora africana no mundo, e que em 1996 faria Gilberto Gil.

Visualmente no documentário é Gilberto Gil que vai a Benim na África enquanto possibilitado pela simultaneidade da técnica de sobreposição audio visual, narra o texto da descrição realizado por Pierre Verger quando da ocasião em que, iniciado em um Bori pela Mãe Senhora Ialorixá do terreiro foi autorizado a falar por ela na África.

A ‘tradição’ na qual bebe Pierre Verger e a tradução na qual ocorrem as intervenções cancionais de Gilberto Gil são contrapostas e valoradas. Muito embora no documentário Gil assumia tão somente a voz de narrador, não pode esvaziar-se do sentido de sua própria obra. Os elementos da ‘tradição’, que foram a busca de Verger, acabam sendo os espaços das tentativas de recuperar a pureza anterior perdida ao processo de globalização e dos trânsitos de pessoas. Já a tradução que fala por meio da voz de Gil não nega o movimento da história, aceita o fato que não existe um retorno a natureza perdida. Nesse sentido Stuart Hall permite pensar sobre a desintegração das identidades absorvidas ou homogeneizadas culturalmente; sendo que seu extremo oposto a resistência das identidades locais que reafirmam seus traços culturais contra o fluxo homogeneizante. O caminho intermediário no declínio das identidades nacionais que dá lugar a identidades híbridas, segue um movimento pendular entre incorporar a alteridade e a busca por inscrição de suas particularidades culturais com resistência. (HALL, 2001) Podemos considerar que Gilberto Gil se encontra no meio deste movimento pendular.

Na narrativa o Palácio Real em Kêto no Benim é o destino. O rei de Benim é inquirido pelo apresentador Gilberto Gil, sobre o conjunto de saberes do Ifá adquiridos por Pierre Verger. O qual é narrado pelo representante da aristocracia de Alaketo, que reconhece em Verger um “Babalawo”⁹. O percurso que levaria a iniciação consagrando Pierre Verger a Xangô é refeito pelo cancionista, em sua narrativa visual no interior do continente africano. Nas casas e quartos por onde esteve Verger em África, esteve Gilberto Gil confirmando os agentes e sinais de sua iniciação e aposição de nome “Fatumbi” - renascido pelo Ifá.

Ganha ênfase no filme o contato intercultural promovido por Verger entre o rei de Oxogbo e a Ialorixá Mãe Senhora, que rende um reconhecimento de título hierárquico nobiliárquico a ela. Cita-se as inserções formais de Verger com o Instituto Frances de África Negra- IFAN coordenado por Theodore Monod, o Museu do Homem em França e a inserção do trabalho etnográfico escrito do fotógrafo que como exercício comparativo é apresentado por Gilberto Gil. Ganham lugar citações a sua extensa obra publicada e essencialmente o livro *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de todos os santos* é minimamente apresentada e refeita pelo cancionista, que por fim mostra os descendentes de brasileiros retornados ao Daomé como uma espécie de síntese e conclusão do pensamento de Verger.

Mas é sobre a morte de Verger que o documentário tem a precedência de não só documentar parte dos ritos fúnebres, quanto mostrar uma adivinhação de Ifá em que se faz a identificação de que o morto se encontra entre as entidades maiores entre os Iorubá. Gilberto Gil pode ser visto visivelmente emocionado diante do sacerdote que lê o destino de ‘Fatumbi’. Devido a opção do diretor/roteirista o recurso da edição do filme, faz com que o encontro inicial entre Gilberto Gil e Pierre Verger ocorra ao longo do documentário somente após da exibição de seu rito fúnebre.

Assim é retratado um debilitado Pierre Verger que aceita ser entrevistado para falar um pouco de sua experiência, mas foi a África negra do Benim que dominou todo o espaço da narrativa. Verger na narrativa figura como mensageiro vivo no ponto de confluência global da diáspora negra Salvador-Benin. Se depreende que o mestre de cerimônia desta história, Gilberto Gil é tributário de

⁹ O termo Babalawo pode ser traduzido com significado de sacerdote iniciado nos mistérios da adivinhação através do jogo de Ifá, pelo opeleifá.

determinada maneira de compreender a matriz africana em solo brasileiro, e de um discurso estético de valorização do corpo negro que tem modelos enraizados e consolidados na cidade de Salvador.

Em 1999 Gilberto Gil participa de um projeto dividindo autoria sobre uma obra na qual, suas próprias canções são objeto de destaque e abordadas em seu aspecto iminente poético, neste livro publicado pela Editora UnB, SESC de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Organizado por Bené Fonteles, a obra além de letras de canções do compositor, intercalados a fotos que buscam vínculos temáticos com as músicas, registra uma longa entrevista em que o compositor se manifesta sobre vários temas, em particular aspectos da religiosidade e das afiliações.

E a religiosidade? Em sendo sua família muito católica, como se introduz o candomblé na sua vida?

Gilberto Gil: O candomblé entra muito mais tarde. Na infância, o que havia eram os símbolos e signos católicos. Primeiro entrou Deus, por causa de sua importância primordial. Entrou na figura do velho barbudo mesmo.[...] E o candomblé? Só foi chegar muitos anos depois. Ele se aproximou por volta dos meus doze, quinze anos, quando morava no bairro de Santo Antonio, onde havia várias casas de candomblé.[...] Eu só vim mesmo a entrar em um terreiro de candomblé - e foi num de Egum, na Ilha de Itaparica - quando voltava de Londres, do exílio. Foi aí que cheguei ao candomblé, lá em Barro Branco, na ilha onde fiquei hospedado bem pertinho da casa de santo. Na minha adolescência, ficou só na curiosidade.[...](FONTELES,1999, p.117-121)

Desta forma se observa o quanto o despertar da consciência de Gilberto Gil das “coisas brasileiras” ligadas aos símbolos de africanidade somente chegou após o ano de 1973 no retorno ao Brasil. É do exílio e da distância do solo natal que desperta a noção de transnacionalidade da cultura da África.(GOHL, 2015) E irá amadurecendo ao longo de sua trajetória, e ao longo quase três décadas para chegar em fins dos anos 1990 com a aproximação a Pierre Verger e a seu tributo *in memoriam* que esta última obra se constitui.

O livro de Fonteles e Gilberto Gil é cuidadosamente ilustrado por fotos de Pierre Verger e de Mario Cravo Neto, em que Gil posa para um ensaio em preto e branco, e intercalam-se suas imagens a uma coletânea de fotos do francês, buscando identificação entre os sujeitos africanos, retratados por Verger, e Gilberto Gil que estetiza um *ethos* Africano pelo ato das escolhas dos elementos presentes no ensaio. Como se vê:



Fig. 05- Gilberto Gil. Foto Mario Cravo In: FONTELES,1999 p.49



Fig. 06-Candomblé Joaozinho Da Gomea, Salvador, Brasil (1946) Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger In: FONTELES,1999 p.131

Assim fotografado por Mario Cravo, Gilberto Gil estetizado ao lado de sujeitos africanos registrados na Rolleiflex de Pierre Verger, se encontra em um mesmo jogo de afirmações da materialidade africana, emulado pela procura da luz que o fotógrafo deseja e sobrepõe. Os objetos que o acompanham, a intensidade da cor da pele, mas essencialmente o corpo como espaço estético e de reconhecimento da história individual e coletiva.



Fig.07- Caymmi, Salvador, Brasil (1946) Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger In: FONTELES,1999 p.235

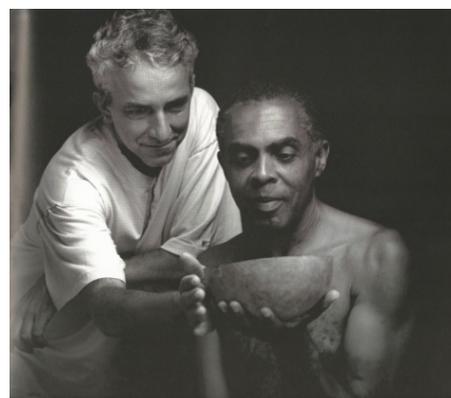


Fig. 08- Mario Cravo e Gilberto Gil. Foto Mario Cravo In: FONTELES,1999 p.269

Pierre Verger tratou de registrar no âmbito dos cancionistas de seu círculo de amizades, uma imagem de Doryval Caymi, um dos compositores que mais cantou a Bahia. Mario Cravo Neto mesmo dispendo de espaço no livro para seu auto-retrato fotográfico que registra somente a sua sombra em uma superfície metálica, no registro que realiza do cancionista Gilberto Gil, como em um *making off* do ensaio documenta sua imagem juntamente com o artista. Da mesma maneira que no material organizado por Fonteles, ocorre uma busca por um círculo de interações entre as canções do compositor e as imagens de Verger, também ocorre uma busca pela demarcação de sua coexistência com o espaço simultaneamente artístico e intelectual de seu tempo e o mundo africano que lhes é comum no passado e no presente.

Considerações Finais

Em um artigo considerado hoje mais exploratório sobre a presença do negro na canção brasileira Santuza Naves afirmou que:

Os músicos da MPB incorporaram do modernismo, junto com o ideal da mestiçagem, a concepção filosófica fundamentada na ideia de “arte interessada”. A bandeira da mestiçagem, portanto, nesse contexto, significou não apenas uma receita estética, mas também e principalmente um projeto construtivo voltado para a conformação da identidade brasileira. (NAVES, 2009, p.08)

A luz do que se vê na trajetória de Gilberto Gil, tomando por tema as questões ligadas a cultura africana, podemos falar mais a respeito de uma busca pela parcial re-africanização da cultura brasileira, e uma universalização de temas regionalizados dentro da produção cancional do compositor.

A despeito de todo o debate que ocorre hoje sobre o olhar afrocentrado (ASANTE, 2009) e as buscas pela des-essencialização do tema das raízes africanas até sua diáspora (GILROY, 2002) a construção de um discurso estético sobre a presença do negro nos espaços da cidade de Salvador ocorreu oriundo de sua matriz entre os anos 1930 e 1950, do qual Gilberto Gil de alguma forma se reconhece como tributário. Muito do que aproxima o fotógrafo do cancionista é uma busca pela interpretação do conteúdo africano sob o enfoque dos amplos públicos que terão acesso a seus produtos culturais. E a cidade de Salvador é um eixo sobre o qual se articulam os signos da baianidade que acumulam-se no vértice da afro diáspora. Muito do que aproxima o cancionista do fotógrafo é sua necessidade de legitimação das temáticas e o sentido de pertencimento entre as camadas intelectuais da cidade de Salvador.

Pierre Verger como uma das matrizes da modernidade intelectual na Bahia das décadas de 1940 a 1990 fornece repertório e insígnias de legitimidade para o tema que se organiza em torno da diáspora africana, no que tange a construção de um determinado discurso, mais estético do que formalista, do que seja a África presente no Brasil e dos que refluíram para as costas africanas.

Artistas, escritores, estudiosos de etnologia e sociologia, mantêm um contato permanente com as grandes casa-de-santo. Nos orixás e nas cerimônias das seitas afro brasileiras muitos artistas tem encontrado temática das mais ricas. A obra do pintor e desenhista Carybé inspirada no candomblé é por si só de uma riqueza incomparável. (AMADO,1970 [1945] p.112)

Referências bibliográficas

- A FESTA dos Orixás. Veja. Abril. Ed 805. 08 de fevereiro de 1984 p. 62- 67
- ALVES, Nancy Aparecida. *A França na música popular brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e chanssoners*. São Paulo: Universidade de São Paulo- USP [dissertação de mestrado], 2007
- AMADO Jorge. *Bahia de todos os Santos*. São Paulo: Livraria Martins, 1970
- AGUIAR, Josélia. *O corpo das ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia Iorubá*. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2008[dissertação de mestrado]
- ALBUQUERQUE, Célio. *1973.O ano que reinventou da MPB*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In:NASCIMENTO, Elisa Larkin.*Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*.São Paulo: Selo Negro, 2009
- CAMPOS, Paulo Mariano Eulálio. *Estetizar a política e politizar a estética: as tensões entre arte e práxis político-social na obra e na ação política de Gilberto Gil* [manuscrito] Belo Horizonte: UFMG/FaE, 2012
- CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. *A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil*.Cotia, SP: Ateliê editorial; Aracaju, SE: Editora universitária Tiradentes, 2015
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1968 (1961)
- FONTELES, Bené. *Giluminoso: a pó.ética do Ser*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: SESC, 1999
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002
- GOHL, Jefferson William. *O novo bárbaro pós-colonial: Gilberto Gil e os contatos atlânticos na apropriação do rock no Brasil*.II Congresso Internacional de estudos do Rock. Cascavel, PR. Jun, 2015
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: DPA, 2001
- LÜHNING, Angela. *Pierre Verger: Repórter fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004
- MACIEL , Neila Dourado Gonçalves. *A integração das artes no modernismo baiano: arte e política do discurso da baianidade*. Porto Alegre, RGS Revista Valise v.6,nº 12(2016)
- NAVES, Santuza Cambraia. *O mestiço e o negro na canção brasileira*.Plástico bolha. Nº25 fev/mar 2009
- PENHA, Eli Alves. *Relações Brasil-África e geopolítica do Atlântico sul*. Salvador, BA: EDUFBA,2011
- PEREIRA, Leticia Maria de Souza. *Gilberto Gil e o corpo: uma questão política*. II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2006
- RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil. Todas as letras*. São Paulo: Companhia das letras, 1996
- RISÉRIO, Antônio (Org.) *Gilberto Gil: Expresso 2222*. Salvador: Corrupio, 1982
- GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio. *O poético e o político*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

- SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005
- SIMON, Sonia Maria Davico. *Água de Meninos - Memórias da Cidade do Salvador*. I SEMINÁRIO ARTE E CIDADE - Salvador, maio de 2006 PPG-AU - Faculdade de Arquitetura / PPG-AV - Escola de Belas Artes / PPG-LL - Instituto de Letras UFBA
- SOUTY, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. São Paulo: Terceiro nome ,
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador, BA: Corrupio, 1981
- VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia-1850*. Salvador, BA: Corrupio, 1981
- ZAPPA, Regina. GIL, Gilberto. *Gilberto Bem perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013

Áudio visuais

- GIL, Gilberto. Tradição. *Cidade do Salvador*. Phonogram, (1973) Polygram, 1998
- GIL, Gilberto; BENJOR, Jorge. Filhos de Gandhi. *Gil Jorge Ogum Xangô*. Universal, 1975
- GIL, Gilberto. *Refavela*. Warner Music, 1977
- GIL, Gilberto. *Realce*. Warner Music, 1979
- GIL, Gilberto. *Um banda Um*. Warner Music, 1982
- GILBERTO, Gil. *Gilberto Gil - Dia dorim noite neon*. WEA, 1985
- GILBERTO, Gil. *Quilombo*. Warner Music, 1985
- GILBERTO, Gil. *O eterno Deus mu dança*. Warner Music, 1989
- HOLLANDA, Luiz Buarque de. Pierre “Fatumbi Verger- Mensageiro entre dois mundos; VERGER- O Mensageiro entre dois mundos. Conspiração Filmes; GNT Globosat: Rio de Janeiro, 1998 [Longa-metragem/Sonoro/ Não ficção-35mm, cor, 90 min]
- HOLLANDA, Lula Buarque de; WADDINGTON, Andrucha; SILVERA, Breno. *Tempo Rei*. [Longa metragem/ sonoro/ não ficção] ,35mm 106 minutos. Rio de Janeiro, 1996 (1:00 min-1:04 min)

Sites de pesquisa

- Fundação Pierre Verger. *Fototeca*. Disponível em <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/455-salvador.html> Acessado em 07/03/2016
- Site oficial do compositor. Disponível em <http://www.gilbertogil.com.br>