

**Maria Gil**

---

De: "Carlos Renno" <carlosrenno@uol.com.br>  
 Para: <maria.gil@minc.gov.br>  
 Enviada em: quarta-feira, 6 de agosto de 2003 15:36  
 Assunto: comentários para o Gil ler

Olá, Maria, como vai? Olhe, eis aqui os comentários (os primeiros) que o Gil me pediu pra mandar pra ele ler. Obrigado. Um beijo. CR

GIL: em "Urneboshi", há um trecho negrito que é dúvida para mim, preciso que você confirme ou talvez mude alguma coisa.

**FELICIDADE VEM DEPOIS**

!!  
 É a música que eu considero a primeira composição minha. Eu fiz muitas coisas antes, na época em que tocava acordeon, antes de tocar violão; fazia composições improvisadas, que não chegava nem a definir como canções: eram improvisos que às vezes eu mantinha na forma de uma canção por alguns dias, depois abandonava. Essa é a primeira que eu me lembro de ter feito e ter considerado como uma canção definitiva, com começo, meio e fim, numa forma que se repetia. Era claramente influenciada pela bossa nova, tendo sido feita só depois de eu ter encontrado na bossa nova – de a bossa nova ter despertado em mim – uma noção mais nítida do que é uma canção, do que é haver autor, do que é haver autores para as canções; de elas serem autorais, estarem ligadas a uma pessoa ou a pessoas que as compõem. As canções de Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi tinham despertado um pouquinho isso em mim, mas eram canções que pertenciam ao domínio público, embora tivessem autores; eram canções que se dançavam nas festas e se cantavam nas casas como as canções folclóricas, como as canções de roda, de ninar. Só a bossa nova me trouxe mais claramente a idéia da canção de autor, e "Felicidade Vem Depois" foi a minha primeira canção nesse sentido autoral, de canção que se registra para que se faça público, para que se possa propiciar o compartilhar, por outras pessoas, do que é a criação individual. E, sem dúvida alguma, era para imitar mesmo a bossa nova, para mostrar a mim mesmo que eu tinha absorvido aqueles códigos e que aquele modelo se diferenciava do que havia antes.

À observação de que o início da canção – da letra, sobretudo – se assemelha ao de "Desafinado", de Tom Jobim e Newton Mendonça – Eu não tenho lembrança da consciência dessa influência, dessa relação, mas é possível que ela tenha havido, já que toda canção era impregnada de bossa nova, toda motivação em fazê-la era por causa da bossa nova; era o desejo mesmo de imitar Tom Jobim, Vinícius de Moraes, os compositores da bossa nova – e de imitar João

!!  
 Gilberto.

\*

**BEM DEVAGAR**



Uma toada.

Há toadas marcantes de Luiz Vieira, de Dorival Caymmi, de Klécio Caldas; os anos 50 foram uma época em que os toadeiros apareceram. A toada aparece em Tom Jobim; algumas canções dele são toadas; exploram, imitam ou, enfim, utilizam elementos desse estilo, que é mais sertanejo e interiorano do que urbano, estando mais associado a regionalismos. Na época da bossa nova – que tinha habilidades de compatibilizar ritmos, de criar mesmo um novo estilo rítmico com base no samba, no baião e vários outros gêneros, mas tinha sua coisa própria – a toada ficou como um gênero nacional mas particularmente ligado a narrativas de viagens pelo interior, a descrições de paisagens de vilarejos, de locais singelos. "Bem Devagar" é bossa-novista, já possui um *locus* mais urbano, tendo a ver com o sentimento dos homens solitários das cidades grandes, da solidão da cidade grande, da ânsia pelo encontro. Mas a sua narrativa ainda é rural, interiorana; é a narrativa dos tempos escorridos das estradas e dos caminhos, da poeira, do pedregulho, trazendo a idéia do percorrimto; nela, é como se a própria substância – essa tal "felicidade" – subjetiva da canção viajasse, fosse viajante.

**Sobre Caetano Veloso tê-la gravado em 1998** – Ele acha que, com uma maneira própria, criativa, diferenciada de trabalhar, eu contribuí para criar a nova toada, a toada moderna, que ele próprio veio também a cultivar. Essa música marca muito o momento em que nós nos conhecemos. E tem uma autoralidade mais desvencilhada do encantamento, da sedução da bossa nova; ela é mais o Gil chegando à bossa nova, passando por ela e a atravessando, mas com o seu próprio corpo, sem se perder nas brumas da noite bossa-novística. "Felicidade Vem Depois" se dissolvia no fluido, no solvente da bossa nova. "Bem Devagar", não; ela tem mais integridade interior, mais acumulação pessoal, existencial e estética.

**1962** – É o ano em que se define a possibilidade de eu me tornar compositor; em que compor canções se manifesta em mim como um modo reproduzível, repetível, e eu domino os meios; a forma do encaminhamento para compor se torna um domínio, um campo de atuação em que eu começo a ter fluência. É o ano mesmo em que eu viro compositor, em que começo a compor; estou

com vinte anos.

\*

## MEU LUAR, MINHAS CANÇÕES

Minhas composições iniciais absorviam a substância do cancionero, mimetizando várias canções. As quatro canções (três toadas, um samba) reunidas no compacto duplo "Meu Luar, Minhas Canções" refletem isso. Eu não tinha nenhuma veleidade em querer dizer coisas pessoais em canções. Eu não me tornei compositor para falar de coisas minhas, mas para falar da canção em mim, para expressar como a música rebatia na minha pessoa. Eu enquanto filtro, vitrais: a luz da música se irradiava, atravessava esses vitrais e eu absorvia as suas cores: eu era esses próprios vitrais, esse próprio filtro. Eu não queria ser autoral. Na verdade eu nunca quis, até hoje... A partir de um momento, a complexidade da vida, as paixões, as grandes dúvidas, os grandes questionamentos



existenciais passam a ser expressos, a ser temas das canções, surgindo em mim a exigência de me colocar, de me explicar diante das interrogações da vida. Mas nisso minhas canções também refletem parte substancial do cancioneiro geral, anterior, pois são tantas as canções que falam dessas coisas – dos desamores e das dores de cotovelo às grandes dúvidas da existência, ao medo da morte. Em "Saudade da Bahia", de Dorival Caymmi, por exemplo, tem-se essa dimensão temática maior. Assim, eu acabei tendo também o que dizer, mas muito pouco intencionalmente. E no início, minhas canções eram umas colchas de retalhos, feitas de frases recorrentes das canções em geral, ligadas à



diluição típica do romantismo do cancioneiro popular.

\*

## PROCISSÃO



### DEPOIS DOS 2 PARÁGRAFOS DE COMENTÁRIO JÁ CONSTANTES DO LIVRO

#### E DE UM ESPAÇO ENTRE AS DUAS PARTES

A questão da exploração do homem pelo homem, das grandes diferenças sociais, das grandes dívidas históricas, da colonização, da escravidão: era o momento em que se tomava consciência de tudo isso através dos livros, da ampla discussão no mundo estudantil, universitário; em que se passava a ter o hábito sistemático, quase imposto mesmo, obrigatório, de todos nós lermos as obras dos pensadores brasileiros de esquerda, o Caio Prado Júnior, o Florestan Fernandes, o Nelson Werneck Sodré.

A releitura do marxismo a partir da realidade brasileira e a situação pós-45, de ilegalidade, do Partido Comunista. Os intelectuais comunistas e o legado que eles deixaram retomado com intensidade pela nossa geração, com a fase pós-Juscelino, pós-desenvolvimentista-brasileira, e com a crítica ao modelo de neo-colonização americano, no momento em que o Brasil entra de novo no ciclo dos grandes empréstimos internacionais para financiamento do seu desenvolvimento. Os economistas liberais Otávio Gouveia de Bulhões e Roberto Campos. O confronto marxismo/liberalismo. E nós, os compositores, e os estudantes, com suas várias interpretações individuais desses grandes temas, dessas grandes discussões.

"Procissão" é uma música que relata isso e que, ao mesmo tempo, retoma, faz a re-apropriação, no sentido de resgate, do linguajar popular, da linguagem simples do homem sertanejo; ela é, toda, como se fosse um sertanejo falando; a narrativa, toda, feita através de um personagem próprio, típico, local, eu vindo disso, tendo vivido no sertão, e tendo o fato de que essa música nasceu de uma memória muito clara das procissões em Ituaçu.

**Uma contribuição** – Eu recebi uma pequena contribuição de um amigo, o Edir, na terceira estrofe; ele sugeriu dois ou três dos versos da terceira estrofe. Edir é um cantor, compositor, também travesti, baiano, para quem eu vim a fazer, anos mais tarde, "Edith Cooper". Ele chegou a escrever vários



versos, várias estrofes; eu aproveitei apenas um trechinho e o incluí na música.

\*

## CORAGEM PRA SUPORTAR

Uma coisa tosca, esculpida bruta, bonita. É sobre o retirante, a decisão estóica ou heróica de viver e morrer com aquela carência ou se retirar, ir embora. A música é uma cantoria. Uma cantoria militante. O des-assistir do injustiçado homem do campo e, ao mesmo tempo, aquela coisa: "O sertanejo é antes de tudo um forte", do Euclides da Cunha. Uma fraqueza transfigurada em força,

essa força do homem fraco.

\*

## EU VIM DA BAHIA

Eu estava em Salvador ainda, quando a compus. Era janeiro, e, a convite da Gessy, eu estava indo a São Paulo, já com a viagem marcada. Fiz a música querendo ou necessitando antecipar uma sensação para me precaver, digamos. Uma coisa assim: 'Deixa eu experimentar logo essa coisa de estar fora da Bahia, já imaginar como é'. Mas também por uma vaidade de baiano, de querer descrever as riquezas, as belezas, os encantos da terra, aquilo que a particulariza, aquilo que a faz minha, aquilo que faz da Bahia a Bahia, que faz do baiano um filho dela. E foi assim: quando eu soube que eu ia fazer um show de despedida, aí preparei uma canção como se me despedindo, mas já longe, despedindo já à distância, já como se a Bahia estivesse dormindo quando eu saí em viagem, e ao acordar eu já estava longe, então tive que saudá-la de longe...

**Sobre o fato de João Gilberto, em sua segunda gravação (de 1999) da música, ter deixado de cantar todo um verso ("Na Bahia, que é meu lugar") e o início do seguinte ("Tem meu chão"), além de ter substituído outras palavras (cantando "Se a gente não tem pra comer/ De fome não morre" nos versos correspondentes e, no último, "um" no lugar de "algum") – João faz com ela o que ele fez com a grande quantidade de canções que já cantou: ele dá a leitura mais escorreita, filtrada, quase como uma complementação, de um alter-ego deslocado, fora da própria pessoa do autor, um alter-ego de fora, o nosso alter-ego numa outra pessoa. Ele omite as palavras, como nessa última gravação: dessa vez foi um trecho grande. Um dia ele já me perguntou: 'Você achou demais'? Eu disse: 'Não, eu achei da conta'. No caso do trecho "Na Bahia, que é meu lugar/ Tem meu chão",**



ele cortou o que não precisava [juntando o 'tem' do final de 'Tanta coisa bonita que tem' com o 'tem' de 'tem meu céu, tem meu mar', e estabelecendo uma nova sequência: 'Tanta coisa bonita que tem/ Tem meu céu, tem meu mar'], formando essa ligadura textual e ajudando mesmo a ligadura da música. João faz esse processo de recomposição. Em várias canções ele omite estrategicamente

algumas palavras, no sentido de reforçar e esclarecer significados.

\*

## ENSAIO GERAL

'Ensaio Geral' foi composta para o [III] Festival [de Música Popular Brasileira, da TV Record].

Samba engajado, impregnado do espírito universitário, típico da época; canção de protesto com engajamento social, utilizando a imagem de 'um novo dia', 'um novo amanhã' – o futuro idealizado, redentor, igualitário, comunista: o próprio sonho comunista – e, ao mesmo tempo, vários elementos do imaginário popular do samba – a escola, o bloco, o cordão, o rancho, a fantasia, a costura. Tecendo as fantasias das inter-relações entre a arte e a política, o carnaval e a marcha da sociedade. 'É preciso ter coragem e aplaudir o pessoal', quer dizer, as novas milícias revolucionárias...

'Ensaio Geral' apresenta também essa veia poética prevalente no meu trabalho, que é a do garimpo na poesia da música popular, como se a música popular fosse uma grande jazida onde eu vou pegar minhas pepitas, como qualquer outro compositor; a música popular como uma grande Serra Pelada. Para mim a música popular foi sempre um campo de exploração comum, mais do que qualquer outra coisa, e a beleza e o interesse sempre estiveram exatamente nessa grandeza e nessa riqueza comum, acumulada, formada ao longo da história dos grandes compositores, enfim, dos compositores todos. Essa música garimpa os vários lugares-comuns que vão sendo justapostos, montados, editados, para formar a grande canção, uma canção. Essa característica está muito nela e em várias outras músicas

dessa época.

\*

## MANCADA

Essa foi feita por encomenda, uma encomenda curiosa. Era época de preparação para o carnaval no Rio, e havia um programa semanal de televisão na Globo, animado pelo Jair Rodrigues e eu não me lembro quem mais, que tinha sido criado especialmente para o carnaval. Os artistas que estavam surgindo naquele momento participavam, e num deles foi instituído uma espécie de concurso que lançou aos compositores presentes o desafio de apresentar na semana seguinte uma nova música de



carnaval. Eu fui para a casa com essa tarefa e, um dia depois, de noite, inventei essa história carnavalesca de uma cara que tinha embolsado o dinheiro da fantasia que tinha sido dado a ele pela escola, daí o nome 'Mancada', por causa da mancada que ele deu – a palavra nem aparece na música



mas lhe dá título.

\*

## AMOR ATÉ O FIM



'Amor Até o Fim' foi feita logo após a minha primeira separação. Quanto ao fato de a canção, que explora o tema do amor como algo infindo, ter-se originado justamente de um sentimento tido ao final de um casamento, isso não constitui um fato único: 'Drão' também é assim. Eis uma recorrência: exatamente também quando uma relação está terminando, vem uma canção dizendo da infinitude do amor.

Aqui entra a necessidade de manifestar a minha visão particular, de ser pessoal, próprio, o momento confessional exigindo que a sinceridade prevaleça, que eu seja absolutamente sincero e diga aquilo que realmente eu acho. É um desses momentos especiais na minha obra em que eu realmente sou único, sou criador, sou inventor, sou original, sou autor, dizendo que o amor não tem que se acabar quando uma relação está se acabando, ao final de um relacionamento.

Aqui, ao mesmo tempo, já há sinais das questões filosóficas que vão ocupar espaços mais tarde em minha obra, como a questão do eterno retorno e a idéia taoísta do tempo. 'Amor Até o Fim' antecipa a idéia do amor como campo da existência total, dentro de uma visão ecológica dos sentimentos humanos, que vai depois aparecer em canções seminais da minha fase filosófica. Já é um pouco isso:



a filosofia do amor.

\*

## BOM DIA



A cena da música, da mulher acordando o marido para ir trabalhar, tem a ver com o fato de ela ter sido composta por mim e pela Nana Caymmi no tempo em que estivemos casados. Era a projeção, inconsciente, de uma imagem de nós dois; uma homenagem a nós dois. Os substratos informacionais latentes, virtuais, acabaram se tornando atuais, se atualizaram na canção.

Nós projetávamos ali o casal modelo das classes operárias.



A temática social é uma coisa da época, especialmente em canções de festival [*"Bom Dia" concorreu no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record*]. Na ocasião, os festivais eram momentos especiais em que as canções de protesto apareciam com mais ênfase; era quase que recomendável que essa fosse uma das temáticas essenciais floradas.

A idéia poética da apropriação, pelo patrão, do próprio cansaço do operário, é muito interessante. De uma certa forma, ela alegoriza a leitura economicista ou puramente cientificista da divisão do trabalho, da divisão de classes; ela acrescenta uma acidez poética ao sentido já ácido da apropriação da força de trabalho do outro. Não se trata de um discurso meramente político ou científico, mas de



um poema cantado.

\*

## BARCA GRANDE



**De como 'Barca Grande' se relaciona com Pernambuco e de como Pernambuco entra como referência e como inspiração em sua obra compositória e em sua carreira, já que a gênese dessa canção se vincula a uma estada sua no Estado, em 1967 – De fato, 'Barca Grande' é uma ciranda; 'Eu vim aqui pra te ver/ Como te vi, vou-me embora/ Trabalho na Barca Grande/ Só chego fora de hora': isto é uma ciranda que é aproveitada como tema para desenvolvimento de uma canção. A canção nasce, portanto, de uma célula folclórica que vem a ser uma daquelas cirandas pernambucanas cantadas pelos barqueiros do rio Beberibe. O barqueiro chega fora de hora por quê? Por causa das noitadas amorosas. 'Barca Grande' aproveita isso que o folclore tem de reivindicar o tempo humanizado do trabalhador, o direito ao seu lazer, qualificado pelo amor, e o direito à preguiça, ao atraso no trabalho. As cançõezinhas folclóricas costumam trazer essa brincadeira jocosa que o homem simples, trabalhador, faz com a quase escravidão imposta a ele; elas sempre expõem o modo como ele ludibria, contorna isso, reinstalando seu tempo autônomo, seu espaço afetivo, e o modo como ele reifica esse espaço individual no comentário irônico – um modo de enganar o patrão – sobre a noite bem vivida que o leva a chegar atrasado ao trabalho. Uma coisa que está nos sambas também, no cancioneiro popular todo, mas que no folclore, especialmente, aparece a toda hora.**

No caso de "Barca Grande", Pernambuco é obviamente uma fonte direta de inspiração para mim, relacionando-se com um momento em que eu faço a minha primeira visita prolongada ao Estado, onde fico um mês e vou a Caruaru com o compositor Carlos Fernando, que me dá uma fita com cirandas gravadas em Nazaré da Mata.

A importância de Pernambuco na minha obra é uma coisa muito clara para mim que cada vez mais eu venho reiterando. Recentemente mesmo, eu tive a oportunidade de reiterar esse afeto especial por Pernambuco, o sentido profundo de que o conjunto das manifestações musicais do Estado – a ciranda, o maracatu, o frevo, a banda de pífano, tudo isso – sempre exerceu uma influência no meu



trabalho.



\*

## FREVO RASGADO



Bruno Ferreira, filho do grande Abel Ferreira, o clarinetista, saxofonista e compositor. Bruno era jovem músico – violonista também – de formação erudita. Na época, ainda estava se formando. Depois, ele se tornou regente da Orquestra Sinfônica da Universidade da Paraíba. Agora o nome dele é Leonardo Bruno. As últimas notícias que tive dele, em 2002, davam conta de que estava trabalhando na Universidade do Espírito Santo, com orquestra, lecionando nas áreas de regência e composição, e também com um coral em Petrópolis. Bruno fez parte da música de 'Frevo Rasgado'



– pequenos trechos da composição – comigo.

\*

## PÉ DA ROSEIRA



Sobre o tratamento não sentimentalista que 'Pé da Roseira' dá ao tema do fim do amor, razão de seu caráter original em se tratando de uma canção que aborda a perplexidade da constatação do fim do sentimento amoroso – embora, mais do que isso, o que ela, ou o seu personagem, indo além, faça, é até a duvidar se o amor acaba de fato – É razoável, nesse sentido, considerar que 'Pé da Roseira' também se insere, dialogando com 'Amor Até o Fim' e com 'Drão', naquele conjunto de canções de amor minhas em que a recusa a compreender o amor como finito é levada à insistência absoluta, com a particularidade, no caso de 'Pé da Roseira', de haver o aspecto da *secura à la* Graciliano Ramos ("o pé da roseira murchou").

'O pé da roseira murchou/ E as flores caíram no chão/ Quando ela chorava, eu dizia:/ Tá certo, Maria/ Você tem razão': isso também é uma ciranda; ou seja, em 'Pé da Roseira' [*a exemplo do que ocorre em 'Barca Grande'*] de novo uma ciranda é aproveitada como tema de uma canção, instaurando duas atmosferas musicais diferentes, uma delas – o que faz o aproveitamento da ciranda – dando conta da resignação diante da grande aflição causada pela transformação dos sentimentos



numa coisa sustentável...

\*

## A LUTA CONTRA A LATA OU A FALÊNCIA DO CAFÉ





Essa canção desdobra a lógica da música de protesto que vinha da fase anterior, da fase pré-tropicalista, incluindo signos de composição, de decupagem, de montagem, de edição, típicos da fase tropicalista. Faz uma crítica direta – territorializada no campo da alta burguesia paulista – aos barões do café, aos resíduos de aristocracia descurada, descaracterizada já, paulista, quatrocentona, na segunda metade do século 20, àqueles resíduos já macilentos da aristocracia do café, sendo tudo isso figurado com a imagem dos sacos de aniagem que se desfazem, com a capacidade que os sacos de aniagem têm de se esfarrapar, se desfazer, com o seu tecido provisório, improvisado, típico para ser apenas um invólucro rápido para o café ou o cacau. Uma crítica a essa burguesia ainda semi-aristocratizada, já dominada pela lata, já sujeita a essa nova lógica produtiva, da indústria moderna, mas ainda vivendo sentimentos de altivez e de soberba da aristocracia antiga.

– *Para um tropicalista, um prato cheio.*

Gil: Uma xícara cheia...

– *Uma lata cheia...*

Gil: Uma lata cheia de muitas xícaras...

– *Cheias de ironia, de sarcasmo mesmo.*

Gil: De sarcasmo. A idéia do café solúvel como uma grande ameaça: no momento em que o café se tornou solúvel, se tornou enlatável, aí acabou-se o reinado da saca de café. É uma maneira de associar estágios tecnológicos – formas de produção – aos estágios sociológicos. A música quer fazer essa associação: o saco de aniagem estava para a aristocracia assim como a lata está para a burguesia. Dá conta da luta interna, transcorrendo no próprio extrato social, na cripta social das elites: da luta das elites, com a superação da aristocracia pela burguesia. Quanto ao proletariado, é como se ele estivesse ironicamente do lado, afastado de braços cruzados, vendo a burguesia apunhalando a aristocracia...

**Quanto ao jogo aliterativo de trechos da letra ('Café calafetados', 'a lata luta/ elite/ enlate') que, sonoramente tão carregado, aparece pioneiramente em sua obra – Esses são procedimentos**



tropicalistas ligados já à poesia concreta. Estímulos novos trazidos pelo concretismo.

\*

## QUESTÃO DE ORDEM





O teor é mais anarquista do que subversivo, porque a idéia geral da música, mesmo esse aparelhamento cênico para a composição, para a sua locação, se refere muito mais às ruas de Paris do que a São Paulo. Os aparelhos subversivos, a guerrilha urbana, tudo isso ainda estava por vir para o Brasil, vindo a chegar aqui na década de 70. Então a referência direta são as ruas parisienses conflgadas: maio de 68.

**Por que o estribilho: "Em nome do amor"** – Para dizer quais eram as nossas armas. Para dizer do nosso compromisso com as armas não violentas. A paz como arma; o pacifismo como elemento de luta; a luta pacifista: era tudo isso já se insinuando. Nós acreditávamos no amor como arma, como força. Na crítica social que buscávamos fazer com nosso conjunto de atitudes e canções, o amor, como argamassa de toda a construção social, era exatamente o que teria faltado – à burguesia, às elites, aos colonizadores – no programa da civilização; daí os olhos grossos feitos às grandes injustiças, daí o ‘farinha pouca, meu pirão primeiro’ do processo de acumulação capitalista. A introdução do amor adquiriria esse sentido de dizer: ‘Somos guerreiros de uma guerra não violenta, onde a grande arma é a solidariedade humana’. Essa metáfora afetiva entrava não só como atenuadora da carga agressiva, transgressora, violenta, da letra, mas também para dizer que nosso ideário incluía uma dimensão que teria sido rejeitada, abandonada, descartada pelo processo exterior. ‘Questão de Ordem’ é tropicalista e já é contracultural – da fase tardia, final, do tropicalismo. Ela e ‘Divino, Maravilhoso’ inauguram essa fase; ambas são o tropicalismo já incorporando maio de 68 e o mundo hippie. O que é maio de 68 senão imbricamento de esquerda com hippismo, de militância clássica com militância contracultural? Maio de 68 é exatamente essa fronteira. E essas duas canções são maio de 68.

\*

## VOLKSWAGEN BLUES



**Do fato de a versão em inglês de ‘Volks-Volkswagen Blue’ se distanciar semanticamente da letra original; de a nova temática que a canção adquiriu, algo espacial – e que a faz alinhar-se a ‘Cérebro Eletrônico’, ‘Vitrines’ e ‘Futurível’ –, espacialmente pop, se explicar talvez pelo ambiente, londrino e pop, em que ela foi feita** – Sim, mas também pela então recente adesão a esse tema, exatamente a partir das canções da prisão. Fiz a versão já em Londres, mas pouco tempo – um ano talvez – depois de ter saído da prisão. Ainda vivendo, portanto, sob o signo novo da descoberta do cosmos, que corresponde também à descoberta das filosofias orientais, que propõem esse deslocamento do microcosmos para o macrocosmos e vice-versa, esses embriões da ecologia que levam o homem do centro do antropocentrismo para um universocentrismo, que tiram do centro o homem e colocam a vida. Eu já estou começando a fase macrobiótica, me aprofundando nas filosofias orientais, na yoga, tudo que eu conheci na prisão e que em Londres eu vou explorar mais. Então o Volkswagen blue vira uma nave espacial... É também o momento áureo da Nasa, das viagens espaciais, em que apareceu aquele sonho de que a exploração do espaço pudesse, a partir dali, ser um caminho científico perene e aprofundável, que levasse cada vez mais a novas descobertas – o que na verdade não se confirmou, porque houve uma certa estagnação pelo menos da corrida espacial. Assim, naquela época havia tanto no sentido físico, quanto no sentido metafísico, uma temática espacial nova, na vida da gente. ‘I’ve got the space under my skin’, quer dizer, a incorporação mesmo da dimensão da espacialidade. Tanto no sentido físico estávamos abrindo a perspectiva de irmos para o espaço, quanto no sentido metafísico estávamos adotando as novas visões teosóficas, teológicas, filosóficas.



\*

## COM MEDO, COM PEDRO

¶¶

Do mistério envolvendo os versos de uma canção falando sobre Pedro composta em 69 cuja data de edição é 7 de dezembro do mesmo ano, tendo Pedro, filho de Gil, nascido somente em 17 de maio do ano seguinte, mais de cinco meses após a edição da música, e cuja motivação o autor demonstra dificuldade em esclarecer, não podendo assegurar que, ao escrever o nome 'Pedro' na letra, ele estava pensando em um filho que pensava vir a ter e ao qual planejava dar esse nome; será que o Pedro ali é porque ele tinha uma afeição tão especial pelo nome que acabou dando-o ao filho que veio a ter em seguida? Afinal, que Pedro é esse dessa canção? – Eu não posso precisar. A lembrança afetiva, cordial, a lembrança do coração que eu tenho é de que a canção foi feita para o Pedro; por alguma razão já era por ele, para ele, por causa dele. Eu não poderia ter naquele momento certeza de que ia ter um filho do sexo masculino; portanto não poderia ter com segurança dedicado a canção ao filho que eu sabia que já ia nascer, e que portanto seria homem, e a quem portanto eu teria a possibilidade de dar o nome de Pedro: não era isso. Talvez fosse um conjunto dessas coisas todas. E talvez esse Pedro fosse uma das emanações significantes daquelas viagens de ácido que eu fazia na ocasião, uma das emanações a que eu antropomorfizei, a que eu dei uma forma de pessoa, de filho, numa daquelas catarses, a que as viagens psicodélicas podem levar, que tivessem me livrado de algum medo ou idealmente de alguma fobia, de algum recalque freudiano. Talvez fosse isso: um resultado de uma piração daquelas. 'Eu agora não estou mais com medo, estou com Pedro' – que talvez remontasse até mesmo à pedra fundamental da religião cristã, o Pedro fundador da Igreja do Cristo. Pode ter havido tudo isso, um conjunto holístico múltiplo de vários signos em rotação. E aí, com o nascimento do Pedro, obviamente a canção ficou sendo para ele; o nascimento dele deu encarnação a todos aqueles fantasmínhas. Hoje essa é para mim a única explicação; a melhor que se pode dar. É a mais fiel; a mais verdadeira, portanto. Hoje é mais verdadeiro se referir àquele momento de criação dessa maneira, com essa complexidade. Então, relacionadas com a criação de 'Com Medo, Com Pedro', que aborda ainda a questão do fim do mundo e a da fundação do mundo, o mundo adâmico, há todas essas coisas – que, de resto, são o quê? São terra revolvida do aluvião que a descoberta do cosmos veio provocar na minha vida; o

¶¶

aluvião da descoberta cósmica, física e metafísica, daquela época.

\*

## OBJETO SIM, OBJETO NÃO

¶¶

Rômulo e Remo, porque eram fundadores de uma cidade; por serem uma dessas grandes figuras mitológicas a que mais se refere a fundação de uma cidade. Coincidentemente, tempos depois eu fui saber que Rômulo, Remo e a loba estão numa estátua em frente ao Palácio do Buriti, presente de Roma a Brasília quando da sua fundação. O que, de uma certa forma, explica a associação que eu fiz entre a fundação de Roma e a fundação de Brasília: Brasília era de novo, milênios depois, uma



cidade fundada, fundada por alguém, com os registros da sua fundação: assim como Roma teve, através de uma narrativa mitológica, uma fundação, Brasília também, através das narrativas históricas de hoje. Cidade que foi planejada, Dom Bosco idealizou, Juscelino Kubitschek fez, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer desenharam, enfim... A associação com Rômulo e Remo vinha, portanto, do fato de Brasília ter sido uma cidade que teve também uma fundação, da qual a gente tinha conhecimento, mais até, que era da nossa época: tinha se dado no nosso tempo histórico. Tudo isso fazia palpitar a associação com Roma, Rômulo e Remo.

Quanto aos discos voadores, bem, naquele momento, todos os discos passavam por Brasília... (assim como todos os caminhos levavam a Brasília, como dizia o slogan do Juscelino); todos tinham alguma coisa a ver com Brasília, o grande *locus* das seitas esotéricas (Vale do Amanhecer, vários bruxos mais ou menos conhecidos, íntimos ou não). E havia também a indução poética dada por Caetano, ao aludir à inauguração do 'monumento no Planalto Central do país', em 'Tropicália'.

Os 'seres' que a letra cita vinham das sílabas da palavra 'significado' – entre eles o 'identudo' Gui, o mais próximo de um antropóide e o único identificado de fato, já que é o Gui, o Guilherme Araújo, sendo os outros não identificados. Todos descem pela rampa da nave-mãe e, desfilando, entram pela cidade: uma turma de desconhecidos em que o único que eu conheço é o Guilherme... Isso reproduz um pouco a cena do 'Contatos Imediatos', que, quando eu vi, eu me lembrei imediatamente da canção: vendo os extra-terrestres saindo da nave no filme, eu ficava me perguntando: cadê o Guilherme?...

Os últimos versos têm a ver com a inversão presente em muitas das descrições esotéricas, de Shambala e Agharta, os mundos subterrâneos, e com uma teoria de que os discos voadores vêm não do céu, mas do fundo da terra, um pouco como no 'Planeta dos Macacos'. Enfim, não só os cineastas, mas os músicos também se nutrem desse liquidificador panfletário neo-mitológico. 'Objeto Sim, Objeto Não' é um panfleto neo-mitológico, assim como 'Um Índio', de Caetano; ambas são canções que refundam a aliança da ciência com o mito reivindicada pelo mundo pós-moderno ou, em parte, uma reação ao pós-modernismo que vem com os hippies e os esotéricos.



Todos os produtos desse campo são panfletos da nova era.

\*

## LÍNGUA DO PÊ



Essa música recupera uma brincadeira, uma linguagem cifrada, uma língua de ocultação, criada para ser falada sem que os outros entendam. Como as cartas enigmáticas. Minha atração por isso advinha de isso ser uma coisa fantástica da infância. Mas aqui incidem duas coisas: não apenas o jogo lúdico, mas também o mundo esotérico, referido na última estrofe. Smetak [*o músico, de temperamento místico, Walter Smetak*], de Salvador, um bruxo; Catuaba: Paulo Catuaba, outro bruxo, de Cachoeira, na Bahia; Maria babá, babá de Roberto Pinho [*antropólogo baiano*], de Cachoeira. São todos personagens reais, ligados a questões de fragmentos de mundos esotéricos com os quais lidávamos naquele momento – eu, Rogério Duarte, Roberto Pinho. E a gruta da Mangabeira, como um símbolo da concretização do mundo misterioso, do mundo subterrâneo, porque é uma gruta subterrânea do distrito da Mangabeira, município de Ituaçu [*cidade da infância de Gil*], um lugar



cheio de mistérios que eu visitei muitas vezes, quando criança. Cachoeira tem muita relação com Ituaçu porque era aonde eu chegava de trem, vindo de Ituaçu, para pegar o navio para a Bahia.

'Língua do Pê' foi, portanto, mais uma das canções exploratórias desse campo esotérico, um campo importante de interesses na época. E uma das primeiras que fiz já em Londres, com as reminiscências dos momentos imediatamente anteriores à saída, passados na Bahia – os momentos da Casa Redonda, dos encontros com Smetak, das tertúlias com Rogério, das idas a Cachoeira, do

conhecimento do Catuaba.

\*

## MINIMISTÉRIO

As formas atabalhoadas que caracterizam as explorações do mundo esotérico costumam ser objeto de escárnio. O mundo esotérico é um mundo menosprezado, porque o que prevalece na grande linguagem social é o mundo das ciências, o mundo matemático, das formas reconhecíveis, palpáveis. O mundo esotérico não é assunto para ambientes corriqueiros. Daí eu, ao final da letra, me desculpar 'por essa falta de assunto', ou seja, por essa lista de fragmentos indecifráveis, de coisas que não querem dizer nada. Quando digo 'não se incomode com essa falta de assunto', é porque esoterismo é falta de assunto para as rodas prosaicas, as rodas científicas. 'Desculpe não estar tratando aqui de coisas do interesse das pessoas, mas dessa arrumação atabalhoada de fragmentos: a Santíssima Trindade, os minimistérios...'

'Não custa nada, só lhe custa a vida', quer dizer, um mergulho profundo no mundo do mistério custa a vida; quer dizer, quem quer descobrir a pedra filosofal, o Santo Graal, ou qualquer uma dessas coisas que simbolizam o grande mistério, tem que abdicar da vida. A mensagem aqui é uma mensagem esotérica em si.

'Aquela velha gama': 'gama', de gamação, de gamar. E 'flor do ministério', porque no nosso círculo – especialmente entre nós, ou entre pessoas muito próximas de nós, baianos –, 'ministério' era um eufemismo de lesbianismo, de Lesbus, de ilha de Lesbus, paraíso dos sapatões, das homossexuais. Nós nos referíamos às meninas que tinham prática homossexual como pertencentes ao 'ministério': "Aquela ali é do ministério..."

'Caju': a alusão ao mundo dos mortos, da inexistência, o cemitério como símbolo disso, da impermanência da matéria, ou do sentido transicional, da passagem pelos corpos; a visão da vida para além dos corpos, a vida nessas nômadias do campo espiritual, do campo mental, do campo existencial para além do corpo.

A canção é sobre o mistério mesmo; é auto-referente ao campo de exploração esotérico. Poucas pessoas, na verdade, poderiam ter idéia do que eu estava falando: Caetano; Rogério, que compartilhava muito comigo essas discussões; Smetak – a turma de pessoas aproximadas dessa

temática na época.



\*

**FECHADO PRA BALANÇO**

O título e o tema da canção são muito auto-explanatórios: eu estou ali, em Londres, porque me obrigaram a isso: me prenderam, me tiraram de circulação, me mandaram para o exílio, e eu estou 'fechado pra balanço': uma expressão típica daquele período, que se via em placas penduradas na frente das lojas, em época de fim de ano. Eles fechavam o estabelecimento para fazer o balancete anual.

Um samba cheio de balanço, de malemolência, de insinuações de ginga, de finta, no sentido futebolístico, de dribles; cheio de escorregões, de cascas de banana para as pessoas escorregarem; para os bons sambistas, os bons suingueiros – como Elis, que o adorou e que o cantou.

Samba de roda, coco, xaxado, trocado, gingado: uma lista do saldo, das coisas que eu tinha levado daqui, as acumulações, as riquezas da minha cultura, da minha realidade cultural, brasileira, que formavam o meu tesouro naquela situação de exílio. As 'as cartas no correio': como eu me reportava com o Brasil, como eu mantinha relações afetivas com a família, com os amigos. A 'sola de sapato': para dizer da coisa de andar muito em Londres. E, no final, 'a minha vida contada', no sentido da contabilização; eu, o contador, fazendo a minha firma.



Uma música interessante, ao mesmo tempo prosaica, ao mesmo tempo poética.

\*

**ONE O'CLOCK LAST MORNING, 20<sup>TH</sup> APRIL, 1970**

O personagem da música sou eu. O *he*, alguém triste, é o Caetano.



\*

**THE THREE MUSHROOMS**





Jorge estava morando nos Estados Unidos e foi passar um tempo em Londres. Foi quando nos conhecemos e fizemos essa canção, a quatro mãos mesmo, eu e ele juntos inventando a música, imaginando versos, montando, cortando, fazendo colagem; escrevendo e retocando. A idéia surgiu das conversas com ele, sobre as relações complexas e difíceis entre filosofia e ciência, ciência e arte, arte e mitologia; sobre os grandes filósofos, os alemães, os modernos, sobre a filosofia nietzschiana e a heideggeriana, a escola de Nietzsche desembocando em Heidegger; sobre Sartre, o existencialismo; sobre as correntes mais modernas, americanas, a *new left*; sobre os hippies, os *black panthers*, as viagens psicodélicas, o campo dos estados alterados de consciência e as ligações disso com as velhas tradições orientais da yoga, do tantra, do taoísmo, das várias escolas – todo esse panfleto neomitológico a que eu me referi antes, ao falar de ‘Objeto Sim, Objeto Não’. As conversas com Mautner incluíam as grandes questões ligadas à filosofia, à política, ao futuro, à tecnologia – as grandes ameaças e as grandes promessas da tecnologia –, tudo que hoje é re-tematizado pelas discussões no campo da ecologia das quais Mautner foi precursor, naquela época. E ‘The Three Mushrooms’ apresenta, um pouco, um resumo disso tudo, abrangendo os temas da droga, da nova cultura, da bomba atômica, da hecatombe, do império moderno, das estratégias de dominação, de governo mundial. Ao final, há uma cena apocalíptica, de hecatombe final, e a gente está do espaço vendo, e ao mesmo tempo o espaço sou eu mesmo: é tudo autocontido, esse eu é um eu abrangente,



que envolve micro e macrouniverso, o chamado eu superior.

\*

## NEGA e MAMMA



Essas músicas em inglês da minha fase londrina – ‘Nega’ e ‘Mamma’ – se ressentem muito do nível do meu inglês na época; elas expõem muito claramente as minhas deficiências no manuseio da língua, embora contenham coisas muito interessantes: no caso de ‘Nega’, o passear, *downtown*, em Londres, o descobrir-se na paisagem da cidade; o ato de tomar chá Mu (o hábito da macrobiótica, que eu, enfim, cultivava rigidamente na época); e, no final, a revelação das fotografias do passeio.

Mas ‘Mamma’ é bem mais razoável, mais bem feita; ‘Mamma’ é relativamente bem feita. É mais concisa, mais precisa e mais densa. O tema também é mais exigente. Era para a minha mãe mesmo, para lhe dizer que eu tinha ido embora e por que tinha, por que estava tão longe naquele momento, tão saudoso dela e ela provavelmente tão saudosa de mim. Feita numa estrutura de blues, a canção reiterava o modo de cantar dos negros e a saga dos homens que vão embora – há muitos blues que



falam disso: do homem saudoso, distante de casa, dizendo: ‘Vou pegar o trem etc.’

\*



## LADEIRA DA PREGUIÇA



Outra canção do período londrino de reminiscências de tempos e lugares da Bahia e da mesma fase de ‘Fechado pra Balanço’, além de ser, também como esta, um samba.

Formentera, o primeiro local citado pela letra, é uma ilha da Espanha, na época famosa, como Ibiza, pelas grandes migrações hippies. As duas ficam juntinhas. Eu estava hospedado em Formentera e ia a Ibiza, quando escrevi ‘Oriente’. Na sequência dos versos, eu aproveito para fazer uma enumeração de acidentes geográficos importantes da Bahia de Todos os Santos que foram trazidos à memória pela passagem por Formentera, naquele verão – daí a associação; são a Ilha do Medo, a Ilha do Frade, a Ilha de Maré e a Salina das Margaridas.

A Ladeira da Preguiça fica, em Salvador, entre o Unhão e o Campo Grande. A música nasceu do mistério que a Ladeira tinha para mim na infância, do lugar mitológico que ela ocupava na minha vida infantil. Era um local aonde a gente não ia; em que todo mundo falava, mas que era inacessível, por ser beira-mar mas não praia (porque a parte em que ela se situa corresponde a uma região de arrecifes, muros e muradas; você tem as praias da Ribeira, depois vêm a parte do Porto, o Mercado Modelo, o Unhão, e só vai ter praia de novo no Porto da Barra). Por isso, a Ladeira não era um lugar que os banhistas freqüentassem. Só iam lá, eventualmente, os malandros, os capoeiristas, esse pessoal que tinha negócio por lá, além das pessoas que habitavam por perto. A Ladeira era na verdade um enclave de classe pobre numa área de classe média alta, na beira da Bahia de Todos os Santos; a ladeira que dava acesso à beira-mar. Um lugar mítico.

**Música e letra juntas** – A sinuosidade do samba, do fraseado, foi propondo a sinuosidade dos versos, que são todos irregulares, não havendo estrofes propriamente. A canção é toda insinuante e sinuosa, ‘insinuosa’.

**Do refrão** – O caráter reiterativo e afirmativo do refrão parece lembrar um visitante, um turista, que anda pela cidade e pergunta: ‘Essa ladeira, que ladeira é essa?’ Ao que alguém responde: ‘Essa é a



ladeira da preguiça!’

\*

## ELE E EU



‘Ele’ é Caetano, obviamente.

O Porto da Barra entra como um símbolo dos grandes desafios, do cosmopolitismo, sendo o enclave da vida cosmopolita na Bahia, o grande ponto de encontro, de confluência de várias coisas; o ponto das discussões, das modas, dos desvios. Já era na época e continua sendo hoje. Uma ágora à beira d’água: ele substituiu com funcionalidade as praças antigas de Salvador, onde esses tipos de encontro já não se dão mais, e ali no Porto se dão: vão os poetas, os músicos, os artistas, os intelectuais, os pequenos agentes culturais e econômicos, as pessoas da moda, as emergentes. Como os cafés de



Paris, esses lugares de cultura. A praça onde se discute tudo.

A 'hora do Porto da Barra' é, então, a do exercício da função política da *polis*, da dimensão cidadina. E, nas grandes discussões da ágora, Caetano é a própria eletricidade. 'Ele vive eletriconsumida, consumada ou mudamente/ Bem mais calmo': ele é auto-centrado, auto-referente, leonino. 'Porque curte cada golpe do martelo/ Na bigorna do destino': porque tem essa visão profunda do trágico, uma profunda vivência em acordo com o aqui e agora, o que é muito típico dele. 'Porque espero pelo beijo arrependido da serpente do começo': porque sou religioso, guardo essa idéia da redenção, me projeto no campo da divindade, o que ele não faz – ele é auto-centrado, no aqui e agora. Eu, não: '... na hora do Porto da Barra fico aflito'.

A canção é uma discussão sobre esses aspectos das nossas personalidades. O leonino e o canceriano. Ninguém se mete no meio da gente. Nada se interpõe a nós dois. Uma aliança mesmo, como se houvera sido feita num plano anterior e posterior a nós próprio. Smetak se referia a nós como gêmeos espirituais. Ainda recentemente, numa entrevista que ele deu em Salvador, em janeiro [de 2003], para um jornal, 'A Tarde' – já quando eu tinha sido feito ministro, e o tema girava sobre isso –, Caetano reitera a idéia de uma amizade intransponível entre nós, uma aliança mesmo. Aquilo que ele disse uma vez: 'Gil acredita em Deus, e eu acredito em Gil', para se referir a uma forma oblíqua



de acreditar em Deus, não acreditando; um crer-não crer.

\*

## VAMOS PASSEAR NO ASTRAL



Isso também veio das conversas com Smetak: as idéias do duplo etérico, das categorias esotéricas, do plano da fisicalidade transcendental, do mundo dos corpos sobrepostos ao corpo físico – corpo físico, corpo astral, corpo etérico, corpo mental. O assim chamado duplo etérico, porque seria a primeira camada involucrante; furado, por causa das drogas, da maconha, do álcool, do sexo (só não o sexo tântrico, que já é o que está sob controle). 'Vamos Passear no Astral' é sobre isso: na verdade, uma brincadeira com isso, porque a música é de carnaval.

Caetanave era um novo trio elétrico, grande, que tinha sido feito com base num avião, num Concord, num supersônico que o Osmar viu no folheto de um avião, e aí ficou com vontade de imitar uma nave, um foguete da época, resolvendo fazer um trio elétrico com aquele formato, ao qual ele deu o nome de Caetanave, em homenagem a Caetano. A canção é dessa época. Eu já estava no Brasil, de



volta.

\*



## A MORTE



O esoterismo implica a concepção inclusiva da morte; a morte não exclui nada, a morte está incluída; ela é fechamento de ciclo; a idéia de que não há vida sem morte; de que tudo que nasce, morre; tudo que tem um começo, tem um fim; toda face tem um dorso. Do equilíbrio com a relação dinâmica da permanência da interação dos opostos: a morte é um desses opostos; então, não há vida sem morte, nem morte sem vida. Pelo menos no campo da camisa de força da dualidade – a superação do dual oferecida, sugerida pelos sábios, pelos santos.

Compus essa música em Londres, quando eu voltei para lá, em 72, para arrumar as coisas para voltar, em definitivo. Ela veio de um daqueles *insights*, uma daquelas emanções de sentimento profundo que dão um pensamento. A canção faz uma associação interessante da morte com as



rainhas ociosas, e dos seus súditos com a gente.

\*

## MEIO-DE-CAMPO



Eu tinha conhecido Afonsinho [*jogador de futebol que se destacou no Botafogo, do Rio, num time formado, entre outros, pelos tricampeões mundiais pela seleção Jairzinho, Paulo César e Roberto*] na época. Ele tinha se tornado amigo meu, por força de amizades comuns.

Era um jogador de comportamento diferente, tido como rebelde, meio hippie, que freqüentava os locais – as praias – que a gente freqüentava no Rio e que tinha aquela reivindicação de autonomia, de auto-gestão: ele antecipou, no plano individual, pessoal, aquilo que veio a ser coletivamente a democracia corintiana, no início dos anos oitenta.

Fiz a música em sua homenagem para dizer um pouco dessa dimensão que eu via nele: do homem fiel, generoso; o que abdica do trono; o que não brilha como os reis, mas é um sábio de cajado na mão; o sábio que vem visitar o palácio a convite do soberano: vem trazer novidades, impressões, vem para dizer coisas importantes, interessantes; para trazer luz, sabedoria. Isso tudo associado à imagem do hippie, do *drop-out*, do cara que jogou para cima as convenções.

‘Aperfeiçoando o imperfeito e desprezando a perfeição’: as idéias do despojamento e do cultivo permanente da auto-educação como uma coisa importante, personificadas por ele, pelo significado da vida dele como jogador, como ícone de massa diferente dos outros, com toda a vocação para ser príncipe e nunca rei.

Eu continuo sendo, sempre, o Gilberto Gil auto-definido em ‘Meio-de-campo’: sou receptivo, feminino, o número 2; Tostão, não Pelé: o que faz as assistências ao número 1.

Afonsinho ficou meu amigo até hoje; um grande amigo. Paulista de Jaú – a família dele mora lá –,



ele mora no Rio, onde é médico.

\*

## ESSA É PRA TOCAR NO RÁDIO

!!

'Essa É pra Tocar no Rádio' foi feita para brincar com o fato de que a execução de música no rádio é demasiadamente seletiva em função de uma série de valores próprios do veículo, de sua própria cultura interna e da cultura dos *mass media*, principalmente nessa fase de extrema especialização dos meios de comunicação; para fazer piada, blague, com essa idéia seletiva das 'quinze mais', das 'dez mais', da parada de sucesso – daquilo que só toca no rádio porque é sucesso e só é sucesso porque toca no rádio, esse círculo vicioso, essa coisa fechada da comunidade dos eleitos do sucesso paradístico. Era isso.

Um pouco como quem diz: 'Essa não vai tocar no rádio, então essa é para vocês do rádio: vocês que não tocam as coisas que poderiam ser tocadas no rádio; vocês que não têm espaço, nem tempo, nem projeto para tocar tudo, e têm que tocar apenas algumas coisas; vocês que têm que viver essa exiguidade, esse confinamento, esse reducionismo necessário para o meio'.

Ao mesmo tempo, a letra é constituída de elementos de apelo extraordinariamente popular que fariam a música tocar no rádio, ingredientes tirados como amostra do universo semântico radiofônico mesmo: a menina, a balconista, o motorista de táxi, o rapaz da loja, o bairro de Bangu, subúrbio do Rio de Janeiro. A música tem também, por isso, a intenção de jogo de contrários. Musicalmente, ela é um híbrido de funk – talvez uma das primeiras que eu tenha trabalhado com a nítida intencionalidade de me utilizar do gênero funk – com algo nordestino; ela remete para um desses gêneros aforrozados.

No sentido radiofônico da parada de sucesso, do hit, 'Essa É pra Tocar no Rádio' não tocou no rádio. Ficou talvez até como talismã para a visão auto-crítica bem-humorada do próprio rádio. Eu me lembro que houve rádios de São Paulo e do Rio que tocavam essa música em determinados

!!

horários.

\*

## MÚSICO SIMPLES





Jhonny Alf me pediu uma canção, e aí eu acabei aproveitando um fragmento de visão delirante sobre o músico, porque o assunto associava tanto ele quanto tantos outros músicos ao mundo dos que têm com a música uma relação profunda – lírica mesmo. E fiz uma canção impressionista, tanto musical quanto poeticamente: uma impressão, um fragmento de um sonho hipotético, um pesadelo mesmo, para um músico: ele vai cantar e, de repente, alguém dá uma tonalidade muito alta para ele... Música construída impressionisticamente, com paisagens nitidamente impressionistas – pois Jhonny Alf é um impressionista popular, um impressionista do samba, da canção, da música brasileira – e de uma suavidade e uma delicadeza que são típicas dele, que estão traduzidas em tantas e tantas letras de música dele.

A canção dá conta do que é ‘viver na noite’; de tudo que está associado à idéia de transgressão, de pecado, de excesso, de desvios de conduta – essas coisas ligadas aos lugares do confinamento dos artistas, onde eles são ao mesmo tempo livres e presos, às prisões iluminadas deles. A música é muito parecida com Jhonny Alf e tudo que ele foi, aparentando ter uma vida minimamente atormentada, todo tímido e recluso. Um músico do silêncio também, como João Gilberto. Ambos de uma mesma época; ambos reservados, tímidos. Quando penso nele, penso no João; penso no João, penso nele. João gosta muito dele também, assim como uma espécie de cúmplice, de companheiro de



mundos diferentes, estranhos, daqueles anjos tortos.

\*

## SOCIEDADE AFLUENTE



Houve uma época em que se falava em ‘sociedades afluentes’, uma expressão que antecipa o que veio depois a ser chamado de sociedade pós-moderna; uma expressão para designar as sociedades de ascensão das grandes classes médias urbanas, modernas, consumistas – consumistas não só de bens materiais, como também de bens simbólicos novos, de novas formas de direito e de cidadania; sociedades de consumo com considerável grau de distribuição de renda, de um consumismo auto-referente como forma de qualificação de vida; com nova arquitetura e novas formas de urbanismo... Depois o termo entrou um pouco em desuso.

Hoje em dia eu ainda associo muito a expressão ‘afluente’ à expressão ‘pós-moderna’. É na sociedade afluenta que aparecem os primeiros grandes sintomas da fragmentação pós-moderna, que veio a dar os motes para a cunhagem dessa expressão.

A música exprime a idéia da uma cidade que se encontra articulada através de símbolos como o *fast-food*, através do consumo de bens acessíveis às grandes massas – sociedade afluenta é a sociedade da cultura de massa, produtora de lixo, os resíduos sólidos da vida moderna. Esse sentido de sociedade afluenta como consumidora e produtora da desqualidade, da não-qualidade, da quantidade pura, da qual o lixo é o principal centro, é a quantidade desqualificada, é o produto já sem a qualidade, a qualidade já foi consumida, só ficou o resto...



‘Sociedade Afluente’ foi composta n Rio.

\*

## DUPLO SENTIDO

¶¶

Roberto Carlos tinha me pedido uma música naquele ano, e eu cheguei a pensar nele quando comecei a fazer ‘Duplo Sentido’. Mas não a mandei para ele. As outras duas que fiz para ele, ‘Se Eu Quiser Falar Com Deus’ e ‘Nova Era’, eu mandei. Acho que foi por falta de oportunidade; nessa época, eu não cuidava tanto assim do atendimento ao trabalho.

A canção faz uso da expressão que lhe dá título por causa das circunstâncias da época, dos interesses em desacordo, dos desencontros entre os sonhos de partes da sociedade, da contrariedade entre um projeto social sonhado, a constituição de uma república de perfil socialista, e o golpe, a ditadura.

Ao mesmo tempo, também por causa da situação física do tráfego, das duas mãos; o trânsito que vai, o trânsito que vem – essa idéia de destinos contrários conciliados o tempo todo, na cidade inteira; todos os trânsitos que vêm e que vão estão servindo à mesma causa de levar e trazer as pessoas aos lugares: todo mundo precisa da duplicidade do sentido das coisas, senão não funciona: uma mão única não funciona, ninguém vai a lugar nenhum, ou pelo menos todo mundo só pode ir a um lugar só, não pode voltar; uma mão única não dá conta, o duplo sentido é que dá conta da complexidade mínima exigida pela vida. Então a música tem essa intenção, esse sentido de dar sentido ao duplo sentido das coisas como algo essencial.

De novo há a presença do yin-yang. De novo uma música minha é por causa do princípio único, da macrobiótica, do taoísmo; dessas coisas que eram objeto de interesse do meu trabalho. ‘Duplo Sentido’ é mais uma canção minha sobre isso. É claro que cada uma tem suas características próprias; essa leva a coisa para a cidade, para o trânsito, e eu estou postado numa esquina.

A canção passa a idéia de que a trama da cidade é auto-explanatória e que explica a complexidade psicológica da vida humana nela; os ires e vires, o se perder por aí, a solidão.

‘Primeiros, terceiros, oitavos andares/ Vigésimos modos de andar’: ‘andares’ e ‘andar’: há jogos interessantes com palavras, bem no meu estilo, a poesia do jogo dos reflexos de espelhos, das palavras se espelhando. ‘Vim de casa porque estava insuportável pensar/ Na saudade, na saúde, na fé’: eu me lembro que um ou dois dias antes eu tinha tido um principiozinho de disenteria, e estava num estrito regime de arroz e umeboshi.

‘Duplo Sentido’ foi composta em São Paulo. Eu estava num hotel, em que ficávamos muito, na

avenida Ipiranga depois da avenida São João, na direção da Major Sertório.

\*



## LAMENTO SERTANEJO



Essa era uma música que já existia em formato instrumental e que já havia sido gravada pelo Dominginhos num andamento rápido; era um xote rápido. Mas quando ele a mostrou para mim, na época em que estava tocando com a Gal, no show 'Índia', e começou a colaborar comigo para o disco 'Refazenda' (nós tínhamos nos aproximado antes, no Midem, em 73, quando eu passei a cantar o seu 'Xodó'), ele já a tocou como um lamento, como uma toada lenta, num andamento arrastado que lhe deu um certo tom de entristecimento. Aí, ele me pediu que fizesse uma letra e eu fiz o 'Lamento Sertanejo', um título que ele mesmo propôs e com o qual ele a apresentou para mim, apesar de tê-la gravado anteriormente com outro nome, no andamento acelerado que dava a ela um caráter de peça dançante nordestina. O título já veio dele.

Essa canção possui o traço da minha identificação pessoal com o retirante, eu mesmo tendo sido um pouco retirante, um semi-retirante. Quando, a cada verão, eu vinha de lá do sertão para Salvador, eu vivenciava o que os retirantes vivenciavam e que passaram a vivenciar mais intensamente nos primeiros anos da década de 50, quando se intensificam as suas caravanas: aquela coisa de vir lá da cidadezinha pequena do interior para a capital e tomar o susto com a cidade grande; de passar pela estrada empoeirada, pela paisagem das caatingas, dos lajedos, das pedras, dos arbustos e dos cactos, esse mundo todo que eu vivenciei durante a infância e que seria uma ponte de identificação minha com os retirantes depois: quando eu ouvia as narrativas do drama das viagens, eu sabia do que é que se tratava aquilo, eu tinha vivido aquilo em pequenas doses, sabia do seu significado, da saudade que batia da terra natal já durante a viagem, dos sofrimentos; presenciava muitos tropeiros que iam buscar mercadoria nos lugares distantes; os viajantes que se empoleiravam nos caminhões, dormindo nas camas de redes armadas em baixo das carrocerias. Tudo isso eram paisagens próximas e – minimamente – cenários de vivências minhas e de pessoas muito próximas. No sertão, pobres e ricos, todos nós andávamos em caminhões e caminhonetes, ninguém tinha carro; todos viajavam naqueles coletivos típicos dos paus-de-arara.

'Lamento Sertanejo' é sobre o retirante e sobre a saudade que ele tem da sua terra – e um pouco também sobre as várias regiões do sertão, do serrado, da caatinga, que formam o panorama das



diversidades regionais dos vários sertões brasileiros.

\*

## UMEBOSHI



Como 'Jurubeba', como 'Pilula de Alho', essa é mais uma das canções minhas que tratam desses alimentos com qualidades medicinais, estando ligadas à idéia do alimento como fonte de saúde, como remédio mesmo. 'Umeboshi' foi composta para falar da eficácia da ameixa japonesa homônima, muito usada na macrobitótica.

'Umeboshi cura qualquer saúde': o verso, aparentemente paradoxal, se relaciona com a idéia do professor Tomio Kikuchi [*o introdutor da macrobitótica no Brasil*], para quem 'só tem saúde quem fica doente; sem doença, não há saúde'. Quer dizer, quem estiver se sentindo muito saudável, tem que se curar disso... A idéia remete para a visão do equilíbrio como pura dinâmica, não como



situação estática.

'Eu quero paz e arroz/ Amor é bom e vem depois' é citação de uma música do Jorge Ben. **'Deus no céu da boca', uma referência ao negócio de deixar a umeboshi se dissolvendo na boca, quando se está com alguma problema.** O diálogo na estrofe final é um procedimento formal que será

retomado depois em 'Abra o Olho'; é um embrião de 'Abra o Olho'.

\*

## CIDADE DE SALVADOR

¶¶

Uma música carregadíssima, de reflexão poética mesmo, de uso da *poíesis*, a música indo ao encontro do mundo idealizado da poesia e sendo o sonho de que fala somente busca de assunto para engendramento construtivista do muro poético que vai se erguendo com suas palavras-tijolos; música trazendo o sentido de condensar idéias inteiras em palavras-verbetes contendo toda a sua significação – e procedimento de poesia concreta.

No plano musical, bem parecida com Milton Nascimento, com frases elásticas, prolongadas. Algo muito fora da minha tônica; em mim tudo é mais onomatopaico, rítmico, as divisões, fracionadas, e as palavras, funcionando como rolamentos, rolemãs. Aqui, não, as palavras são escorridas, estendidas como trilhos, sugerindo a imagem contínua dos trilhos que vão além do horizonte. Muito

isso. Muito miltoniana, nesse sentido.

\*

## EDITH COOPER

¶¶

Uma homenagem ao Edy Star [*referido no comentário sobre a gênese de 'Procissão'*], um homossexual que em algumas situações se travestia: quando cantava, por exemplo, em boates, em Salvador e no Rio, para onde ele depois se mudou. Eu o conheci num lugar chamado Barroco, em Salvador – um lugar de pequenas exposições, um misto de galeria, bar e ponto de encontro que ele freqüentava, vários de nós freqüentávamos. A canção sugere um atelier, um estúdio, um lugar de arte, de artistas, uma galeria. O título é para fazer uma associação entre o universo dele – e o seu traço performático – com o Alice Cooper, que era um roqueiro que se travestia também, mas já posterior: Edir é da nossa época, do início dos anos 60. Ele também era ligado ao teatro e, na sua performance, incluía traços da acidez do rock'n'roll, mas nunca chegou a ter uma banda; era mais um performático. Dos que vieram depois, quem se parece um pouco com ele é o Eduardo Dusek, de



quem é um precursor – assim como do Ney Matogrosso. ††

\*

## BARATO TOTAL

††  
 Outra música da época inspirada em e versando sobre a ioga, a macrobiótica, tudo isso. Discorre poeticamente acerca da idéia de bem-estar, do homem em situação plena de bem-estar. Eu não a fiz para a Gal – Gal a ouviu, gostou e gravou; eu a fiz para mim, para dizer aquelas coisas, para eliminar. ‘Barata pode ser um barato total’: o verso é para me referir ao fato de que Caetano tinha medo de barata; para brincar com ele, como quem diz: ‘O que é isso! Você está ótimo, não tem medo

de nada’. ††

\*

## DOS PÉS À CABEÇA

††  
 Interessante, na primeira estrofe, a idéia do corpo como habitat do eu, *locus* da pessoa – ‘corpo’ nessa acepção mais moderna, contemporânea, da palavra: o corpo como grande ente político –, e a inversão súbita de sentido, dos pés para a cabeça, do físico para o mental.

E, no final, a súbita erupção de um personagem que surge para humanizar a canção, fazendo-a sair da referência auto-subjetiva, mudando, assim, a direção da poesia, novamente: do abstracionismo cósmico para concretude física, real, de um corredor, de um lugar da vida, do cotidiano, um corredor de uma enfermaria, um lugar de tratamento, de confinamento, de exclusão, de solidão: um hospício [*internamentos, sobretudo por uso de droga, eram muito comuns na época*].

No fecho, eu aludo a uma daquelas expressões marcantes do [*locutor esportivo*] Fiori Giglioti, que ficavam nos ouvidos dos aficionados do futebol: ‘Por pouco pouco, muito pouco, pouco, muito pouco, pouco mesmo’ (ele dava ainda mais uma voltinha, girava mais uma vez a expressão). Eu a

usei. A música foi feita para Maria Bethânia. ††

\*



## CIBERNÉTICA



Celestino, Solino, César e eu éramos colegas na Alfândega, em 62, 63; éramos fiscais. César era um entusiasta da cibernética e foi quem me falou de cibernética pela primeira vez; quem me deu o primeiro livro sobre o assunto – a obra clássica, de Norbert Wiener, o pai da cibernética. Cibernética era um dos temas que ele mais gostava de conversar e debater comigo.

César não era o que a gente poderia chamar classicamente, para os padrões da época, padrões de gente que vinha da universidade, um comunista ou mesmo um simpatizante comunista, como muitos eram, como eu mesmo era, e como eram tantos outros que pertenciam às linhas auxiliares, como eram definidos aqueles que não eram comunistas, não pertenciam a uma daquelas agremiações clássicas de esquerda da vida universitária, da vida operária, mas que eram simpatizantes da causa, tinham uma compreensão profunda pelos ideais socialistas, participando de alguma forma disso. O César talvez não fosse nem isso; ele talvez fosse mais um liberal até, mais, classicamente falando, um liberal. Mas ele tinha uma dificuldade muito grande com a idéia da acumulação dos bens materiais. Ele não compreendia bem isso, ele achava que isso não dá certo, que isso emperrava o mecanismo de desenvolvimento de evolução da humanidade. No fundo era um comunista, o César Orrico – este era o sobrenome dele.

‘Onde lia-se alfândega leia-se pândega/ Onde lia-se lei leia-se lá-lá-lá’: isso é anarquismo libertário. Eu diria isso: César era talvez um liberal anarquista. Eu gostava muito dele. Ele era habitado pelo sentimento de que o avanço da ciência e da tecnologia traria benefícios espirituais para o homem; por isso ele me falou: ‘E a cibernética, você nunca leu? Eu disse: ‘Não; eu já ouvi falar, mas nunca li



nada’. – ‘Tome aqui um livro’. Pronto. Me aplicou na cibernética.

\*

## JOÃO SABINO



A música que eu fiz em homenagem a João Sabino, pai do filho do Espírito Santo... Nonsense, mas não tanto. Porque João Sabino era o pai de Rubão Sabino [*músico que tocava com Gil naquele período*], que nasceu no Espírito Santo. ‘Filho de uma localidade de lá’: Cachoeira do Itapemirim – de onde ambos eram. Essa composição é uma loucura. Estranha, inusitada. Toda ela construída com elementos da coisa do nonsense, mas na verdade nem tanto assim. João Sabino era sanfoneiro – tocava sanfona de oito baixos – e eu o conheci no Rio, onde ele morava. Uma figura extraordinária, um negro bonito. Eu gostava muito dele e o homenageei com essa música. O pai do filho do Espírito



Santo. Uma maluquise. Quem é louco por ela é o Moreno.



## MENINA GOIABA

Meninas goiabas eram as meninas do interior de São Paulo. A motivação da música veio nos circuitos universitários, naqueles primeiros anos de 72, 73, quando eu voltei do exílio e comecei a fazer excursões pelas cidades do interior, especialmente por São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, estados mais organizados, com maior número de universidades minimamente estruturadas, com centros acadêmicos que promoviam atividades culturais permanentes, regulares, especialmente música – havia naquela época um interesse muito grande por música popular, então os artistas estavam sempre circulando por cidades daqueles estados mais progressistas. E muitas vezes as meninas apareciam nos shows com aquele encantamento, havia aquela troca, aqueles jogos de sedução entre os artistas e o público, e eu fiz essa música sobre isso e para elas, aproveitando a expressão ‘goiabada cascão’, que era um símbolo muito forte da vida do interior, para cunhar a expressão da música, ‘menina goiaba’, quer dizer, menina maluca, menina gostosa, menina doce.

## ESTÁ NA CARA, ESTÁ NA CURA

O medo como elemento bloqueador do fluxo vital; como sintoma da dificuldade, nos indivíduos, de mantê-lo em permanente movimento; o medo como essa idéia dos bloqueios, dos coágulos, dos nós, dos momentos de interrupção, de descontinuidade do *élan* vital; o medo associado a esses múltiplos significados dos impedimentos de várias ordens do fluxo vital. Esse o tema de ‘Está na Cara, Está na Cura’.

A caretice estava muito associada naquela ocasião a uma reação às modas, aos modelos então mais recentes, mais atuais, de vida, às propostas desafiadoras aos sistemas de vida estabelecidos, ao *status quo*, aos modos convencionais da família. E também à noção de que caretica era aquele que não consumia droga, que não fumava maconha, que não se dedicava ao jogo com a operação dos estados de consciência; aquele que não se animava com a idéia de alterar estados de consciência através de droga ou coisa que o valha. Então, a música era também para criticar o reducionismo dessa idéia de

que caretica era aquele que não ficava doidão.