

Elogio – Cerimónia Honoris Causa Gilberto Gil

Clara Rowland e Manuel Pedro Ferreira

Exmo. Sr. Gilberto Gil,

Exmo. Sr. Ministro da Cultura, Doutor Pedro Adão e Silva,

Magnífico Senhor Reitor, a quem peço desde já licença para fazer meus os vocativos enunciados na abertura desta cerimónia,

Minhas senhoras e meus senhores,

A Universidade Nova de Lisboa deliberou atribuir o título de Doutor *Honoris Causa*, a mais alta distinção conferida por uma Universidade, ao músico e compositor Gilberto Gil. Esta distinção marca as celebrações dos 50 anos da Universidade e reconhece a extraordinária contribuição de Gilberto Gil para a cultura internacional e o legado que deixa ao longo de várias décadas. Acontece no ano de lançamento de um programa cultural para a toda a universidade, e traduz por isso um alinhamento entre o compromisso da Universidade com a Cultura como pilar fundamental da educação e da sociedade e o papel de Gilberto Gil como actor e activista de uma visão democrática,

aberta e inclusiva da cultura. Traduz também a centralidade, para a missão estratégica desta Universidade, da área das Artes e Humanidades, representada aqui por dois professores da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas que por caminhos diferentes tiveram o universo da obra do laureado no seu percurso de ensino e investigação em Estudos Literários e em Ciências Musicais. Apresentaremos neste elogio uma leitura articulada em três partes: após um breve esboço biográfico do laureado, eu falarei do trabalho sobre a palavra desenvolvido pela obra tão rica e complexa de Gil, e o meu colega Manuel Pedro Ferreira abordará depois os aspectos mais propriamente musicais da obra multifacetada do compositor. Cientes, porém, de que um dos aspectos mais ricos da obra de Gil é justamente a interação dinâmica das suas diferentes esferas de acção, pedimos aos presentes que entendam as nossas contribuições como complementares.

Gilberto Gil Moreira nasceu em 1942 e passou a sua primeira infância em Ituaçu, no interior do Estado da Bahia, mudando-se aos nove anos de idade para a capital, Salvador, onde, impressionado por Luiz Gonzaga, começou a tocar acordeão; aí encontraria Dorival Caymmi, que lhe abriu outros horizontes. Com a descoberta, em 1959, da música de João Gilberto, começou, sozinho, a aprender violão (que viria a tornar-se o seu instrumento preferido), iniciando-se também nessa altura na escrita poética. Com vinte anos, sendo aluno da Universidade Federal, começou a compor, gravando os primeiros discos em 1962-1963 e formando-se em Administração de Empresas em Dezembro de 1964. Encontrou seguidamente emprego em São Paulo, onde permaneceu um ano, já casado em primeiras núpcias. Tendo decidido viver da música, em 1966 mudou-se para o Rio de Janeiro.

O interesse na Bossa Nova uniu-o a Caetano Veloso, Gal Costa e Tom Zé; e o impacto dos Beatles fez com que, em 1967-1968, todos eles se envolvessem na gestão do movimento tropicalista, que advogava a transfusão cultural entre as tradições musicais brasileiras, as expressões de vanguarda e a sonoridade pop-rock. Em 1967, lançou o primeiro LP individual e marcou o III Festival da Música Popular Brasileira com a canção «Domingo no parque»; em 1968, participou na gravação do LP colectivo *Tropicália*. Mas no final desse ano foi preso, juntamente com Caetano, e em 1969 foram os dois obrigados a exilar-se, fixando-se em Londres.

Abriu-se então um período de aprendizagem e de comunhão entre músicos, de sensibilização à questão racial e também de alguma circulação por cidades europeias, culminando esse percurso num álbum em língua inglesa, gravado em parceria com Jorge Mautner. Em 1972 Gilberto Gil regressou ao Brasil, onde o seu samba «Aquele abraço» fora sucesso de vendas. Em 1975, gravou *Refazenda*. Em 1977, participou no II Festival de Artes Negras, realizado na Nigéria; a longa estadia em Lagos viria a influenciar a gravação do álbum *Refavela*, que cruza sonoridades das culturas negras do Atlântico. Em 1978 apresentou-se no Festival de Montreux e mudou-se para Los Angeles, onde ficaria até ao ano seguinte, dando o pontapé de saída para a conquista dos mercados europeu e americano, que não mais deixaria de alimentar com digressões anuais.

No regresso ao Brasil, integrou o Conselho de Cultura do Estado da Bahia. Em 1987, mudou-se para Salvador, onde viria a presidir à Fundação Gregório de Matos, antes de ser eleito, no ano seguinte, vereador municipal pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro. As suas preocupações ecológicas levaram-no a filiar-se, em 1990, no Partido Verde. Findo o mandato em 1992, voltou a dedicar-se totalmente à carreira musical, excepto quando, entre 2003 e 2008, sob a presidência de Lula da Silva, foi

Ministro da Cultura, período em que manteve, em paralelo, alguma presença nos palcos, associada, por vezes, às suas funções políticas.

A obra musical é invulgarmente extensa, superando as 600 canções, com milhões de visitas na Internet, e quase 60 discos com cerca de 4 milhões de cópias vendidas. Desde 1998 ganhou um *Grand Prix Sacem* e nove *Grammy Awards*. Entre as muitas distinções recebidas, destaquem-se a sua nomeação pela UNESCO como Artista da Paz; as condecorações, em França, como cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras e Grande Oficial da Ordem da Legião de Honra; o Prémio Polar de Música, atribuído pela Academia Real de Música da Suécia; o Prémio da União Brasileira dos Compositores, pelo conjunto da obra; os Doutoramentos *Honoris Causa* pelas Universidades de Aveiro e de Berklee, nos Estados Unidos da América; e a recente eleição como imortal da Academia Brasileira de Letras.

Num belo ensaio curto sobre a obra de Gilberto Gil, o músico Arnaldo Antunes recorda um episódio que lhe terá sido contado pelo próprio: tendo jogado o I Ching com a pergunta “O que é que sou eu, afinal?”, Gil terá recebido como resposta o hexagrama 2, formado de linhas abertas, “O Receptivo”, que tem como imagem a terra e como atributo a devoção. Comenta Arnaldo Antunes: “A nitidez daquilo me impressionou por ser tão próximo da forma como o reconheço, como o reconhecem, como vemos que ele próprio se reconhece”.

A nitidez da imagem impressiona, de facto: é difícil pensar numa descrição mais certa da figura multifacetada de Gilberto Gil, que atravessa tantos géneros, estilos e modos de acção artística e cívica, ao longo das últimas seis décadas, com uma

capacidade de acolhimento e actualização, com uma habilidade para ler e refazer, que só associamos à sua assinatura. Artista e pensador receptivo, Gilberto Gil começa por sê-lo – se quisermos continuar a jogar com a imagem do Livro das Mutações – na sua relação com as dimensões implícitas nas ideias de Terra, origem, ou com aquilo a que o próprio chama, numa expressão a que regressarei, a sua “inserção no mundo”. Ocorre-me desde logo um dos exemplos mais fortes desta associação entre terra e devoção no cancionário de Gil, a extraordinária canção “Refazenda”, uma ode ao abacateiro e uma das mais belas canções de Gil sobre o tempo, nascida como tantas do *nonsense* de uma justaposição imprevista, que começa com o reconhecimento e a subscrição do modo de acção da árvore de fruto – nos versos “Abacateiro acataremos teu ato / nós também somos do mato como o pato e o leão”, para desaguar depois no mais belo pacto entre homem e árvore: “Abacateiro serás meu parceiro solitário / nesse itinerário da leveza pelo ar”.

Um pacto solitário e solidário entre esferas diferenciadas, devotamente postas em relação: podia ser uma descrição do itinerário de Gil, dentro e fora das canções. Tentemos ver, por exemplo, como essa modalidade de abertura e fusão começa por funcionar em relação à cultura brasileira, no modo como Gil se pensa, se situa e actua num contexto cultural complexo e determinado, de que se alimenta vorazmente e que continuamente retroalimenta. Gil parece inscrever-se nesse contexto e nessa tradição através de um movimento de ida e volta: ele é ao mesmo tempo aquele que vem da terra (no seu discurso de tomada de posse como Ministro da Cultura, em 2003, definia-se como “um artista que nasceu dos solos mais generosos da nossa cultura popular”), e aquele que da própria terra recebe o impulso, ou o arsenal de instrumentos, que lhe

permite melhor afastar-se para ver de longe, refazendo-a a partir de outra escala e devolvendo dela uma imagem renovada. É uma ideia que já está contida nos versos famosos de “Aquele Abraço”: “meu caminho pelo mundo / eu mesmo traço / que a Bahia já me deu / régua e compasso”, e que recorre em lugares muito diversificados da sua obra, de “Back in Bahia”, com o verso “vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá”, ao contexto amoroso do final da canção “Sandra”, de *Refavela*: “Amarradão na torre dá pra ir pro mundo inteiro / E onde quer que eu vá no mundo vejo a minha torre / É só balançar / que a corda me leva de volta para ela”.

Esta dinâmica – entre o perto e o longe, o agora e o sempre, a casa e o mundo - é particularmente luminosa numa canção do período do exílio, gravada primeiro por Elis Regina, intitulada “Ladeira da Preguiça”, que parte de um lugar mítico, nas palavras de Gil, da infância em Salvador, a Ladeira da Preguiça – que é também um lugar marcado pela memória da escravatura – para articular uma ilha do Mediterrâneo com a paisagem da Bahia de Todos os Santos. O mais interessante, aqui, é o modo como essa dinâmica ganha a forma de um exercício de tradução, estabelecendo equivalências entre o mundo e a casa para melhor os descrever a ambos: “Preguiça que eu tive sempre / de escrever para a família / e de mandar contar pra casa que esse mundo é uma maravilha” e continua “pra falar do mundo, falo uma besteira / Formentera é uma ilha / Onde se chega de barco, mãe / que nem lá / Na Ilha do Medo / que nem lá / Na Ilha do Frade / que nem lá / Na ilha de Maré”. A releitura da paisagem baiana, carregada de memória histórica e familiar, através desta aproximação entre o que é dado como díspar e distante desde o início da canção – uma analogia que a mudança de ritmo permite sentir em acção - é uma das formas de ampliação do mundo e de devoção receptiva na obra de Gil.

A recorrência da palavra “mundo” nos exemplos que citei, e nos que ainda irei referir, é o indício mais claro da articulação de escalas e contextos que estou aqui a tentar descrever. Muito provavelmente uma das palavras mais utilizadas por Gilberto Gil no seu cancionário, a palavra “mundo” funciona, creio, como horizonte da obra – horizonte filosófico, “o melhor lugar do mundo é aqui e agora” -- e, também, como horizonte do alcance de um projecto cultural, estético e político, verdadeiramente cosmopolita, que se traduz tanto na receptividade da música de Gil a outros estilos e tradições quanto no seu interesse e empenho nas questões da cultura global e das potencialidades da tecnologia na ampliação da escala de difusão da cultura.

Este feixe de sentidos tem, na carreira de Gil, um momento particularmente feliz de síntese: a canção “Parabolicamará”, que será também invocada pelo meu colega Manuel Pedro Ferreira. O jogo com a palavra mundo e com a reconfiguração da escala da experiência, a partir dos contrastes entre o artesanal e o industrial e tecnológico, abre a canção com os versos “Antes mundo era pequeno / porque terra era grande / Hoje mundo é muito grande / porque terra é pequena / do tamanho da antena parabolicamará”. A invenção vocabular - a mot-valise *parabolicamará* - que junta a antena parabólica ao “camará”, camarada, vocativo da capoeira, terá ocorrido a Gil no decurso da escrita da canção. Comentando-a, dirá: “nela, como num símbolo, vinham-me reveladas todas as interações de mundos que eu queria fazer”. Na canção, de facto, a interacção central é a que sobrepõe, também na capa do disco, a cesta de vime tradicional, o balaio, à antena parabólica, elemento receptor e transmissor, construindo o eixo a partir do qual o espaço e o tempo podem ser relidos no passado e no futuro. Num momento extraordinário da canção, Gil aproxima a “onda luminosa”, no seu átomo de tempo, da “correção equilibradora” que uma mulher faz sobre a cesta de vime que

leva na cabeça, quando sente que vai começar a escorregar: o pequeno gesto humano, intuitivo e artesanal oferece afinal a medida mínima do vasto mundo reinventado pela ciência e pela tecnologia.

Acredito que este jogo de imagens é ao mesmo tempo o melhor exemplo da qualidade extraordinária do trabalho sobre a linguagem de Gilberto Gil e a síntese de uma leitura insistente, instigante e sempre renovada das sobreposições de mundos e tempos com que a escala alargada da sua canção, e do seu projecto estético e cultural, nos ensina a ler o mundo.

Gilberto Gil, como músico, não é só um mundo: é ele próprio, por absorção, o mundo, nas suas facetas de autor, intérprete e empresário de si mesmo (pese a mediação familiar).

Foi esta última dimensão que lhe permitiu accionar, em 1996, a colaboração com a IBM na primeira transmissão em linha de música ao vivo por um artista brasileiro, com a canção «Pela Internet». A letra, que celebra a tecnologia e o potencial poético do seu vocabulário, foi actualizada pouco mais de vinte anos depois, em «Pela Internet 2». Canção visionária num primeiro momento, noutra, genialmente irónica: «eu quero entrar na rede, promover um debate» virou «estou preso na rede que nem peixe pescado». O entusiasmo do samba descambou em calmaria reggae.

Contudo, sem esta compreensão vivida da Internet, talvez o ministro não tivesse defendido as licenças *Creative Commons* e promovido a democratização do acesso à rede; nem o patriarca tivesse vogado pela pandemia alardeando literacia digital, de braço dado ao próprio clã.

Contaminada pelo espírito inicial do movimento Tropicália, a obra de composição original abarca não só toda a variedade de expressões musicais brasileiras como logra integrar elementos de rock, reggae, funk, música africana, enfim: tudo o que possa enriquecer a paleta criativa. Embora esta integração seja sempre lúdica, ligada a uma experimentação incessante, surge articulada com a consciência crítica do que representa, social e politicamente, cada tradição; uma consciência evidenciada na assunção, como intérprete, da canção «Chiclete com banana», sobre a possibilidade biunívoca de um samba-rock.

Nessa voragem receptiva não há nada, aparentemente, de que Gil não seja capaz. Ele é capaz quer do requebro cromático de «Drão» quer do enérgico pentatonismo de «Palco», onde convivem harmonias sofisticadas e *riffs* de guitarra eléctrica. Ele é capaz de se lançar, em parceria, na escrita de uma cantata cénica para orquestra, coro e solistas, com mais de duas horas e meia de duração (*Amor azul*). Ele é capaz do ritmo mais endiabrado, seja este influenciado pelo baião nordestino em «Expresso 2222», ou pelo jazz-rock, no sarcasmo de «Essa é pra tocar no rádio».

Ele é ainda capaz, nas palavras de Caetano, de estar nu com a sua música (vá lá: apenas com seu violão), ou de vesti-la de fraque, de T-shirt, de lantejoulas... toda a panóplia de sons, do surdo ao sintetizador Moog. A roupagem da canção é o seu enquadramento instrumental, ou seja, a forma de acompanhamento, os recursos sonoros, o arranjo associado. Contrariamente à melodia e ao esqueleto harmónico, essa roupagem pode mudar consoante as circunstâncias, mas não é indiferente para o impacto quer do som, quer da mensagem.

Na primeira versão em disco de «Cérebro eletrônico», a introdução e os interlúdios, com sons repetitivos e harmonicamente desumanizados, alusivos às máquinas da era espacial e cibernética, de que se fala, não são partes integrantes da canção, mas compõem uma paisagem sonora sugestiva, que contribui para a sua cor e afecta a sua recepção. Assumem a mesma função os efeitos sonoros em «Máquina de ritmo», no disco de 2008.

Em «Domingo no Parque», composta para um palco com orquestra, esta última assume protagonismo narrativo, ao sugerir, com o seu variegado colorido, um ambiente de feira, onde se desenrola a tragédia; e o arranjo não deixa de marcar, na palavra «coração», o baque de ciúme que está na origem da acção fatídica. Noutros registos sonoros, o acompanhamento emagrece e a canção reduz-se à sua essência.

Aí, o ostinato de segunda maior do berimbau é ritmicamente absorvido como mantra subjacente (como sucederá, mais tarde, em «Parabolicamará»); instala-se na música uma circularidade rápida, imparável, até que na letra sobrevém a morte. O tempo subitamente desacelera, mas a suspensão é passageira, e a roda gigante retoma o movimento — só que a sua alegria surge agora com travo amargo. Em virtude da sobreposição ora convergente, ora divergente de música e significado, onde antes se dizia Festa, agora diz-se Alienação.

Em «Se eu quiser falar com Deus», a letra e a música são, pelo contrário, solidárias de maneira estrutural. São desde logo estruturais os silêncios no canto, preenchidos por extensões instrumentais; surgem no começo, após «Deus» — soberano e mudo — e também depois de «sós», «apagar a luz», «calar a voz». A oposição entre o terreno e o divino é espelhada na divisão estrófica em duas metades. O plano terreno é dado pela tripla afirmação, nos primeiros seis versos, de uma forma musicalmente

fechada, constituída por duas frases: antecedente, expansiva no agudo, e conseqüente, recolhida no grave; mas na última exposição, à parte um quinto verso diversamente prolongado, a extensão harmónica terminal dá lugar a um encavalgamento poético, «...os nós / dos sapatos», que abre a possibilidade de uma ascensão, melodicamente realizada no sétimo e oitavo versos em coordenação com uma ânsia que os parte em hemistíquios: «dos sapatos, da gravata, / dos desejos, dos receios».

Mais profundamente, o encavalgamento dá início a uma viagem harmónica, uma extensa modulação que abarca todos os versos seguintes, e constitui uma alegoria sonora do desgarramento mundano, da viagem espiritual e do lento retorno à condição primeira, a tonalidade de base, como uma folha levantada pelo vento que almeja o sol e, a pouco e pouco, suavizada a brisa, sapientemente aterra.

Em «A linha e o linho», a música segue a poesia no seu recato, no seu entusiasmo, e até no extravasamento estrófico, que define a forma ABB'. É uma composição invulgarmente modulante, requerendo, até ao fim da parte B, trinta e cinco mudanças de harmonia, que recorrem a vinte e cinco acordes diferentes, ou perto disso.

A primeira estrofe, de quatro versos, assume (fora licença de intérprete) treze sílabas métricas por verso, que se alargam, no remate, para catorze. «É a sua vida que eu quero bordar na minha». A imagem do pano e da linha que o borda é servida por uma melodia plana, feita de recitação sobre dois graus adjacentes de uma escala maior, seguida de cadência; no primeiro verso é a corda superior que se destaca, terminando na tónica, uma quarta abaixo, e no segundo, a corda alternativa, cadenciando no grau inferior, o que completa o tetracorde. A impressão que se desprende deste início em recitativo «É a suavidadá» que lança e inspira o texto. Já no terceiro verso, «a agulha do

real nas mãos da fantasia» eleva as cordas de recitação para um plano mais agudo, Si e Lá, com uma primeira cadência em Sol, e a segunda, por descida cromática, meio-tom abaixo. Assim, cada um dos quatro versos iniciais apoia a rima num grau diferente do tetracorde: Ré, Mi, Sol, Fá sustenido.

Este último grau, longe de trazer fechamento, acompanha a continuidade sintáctica do poema, que cede à efusão lírica e expande a forma: agora a estrofe tem cinco versos, dodecassílabos os primeiros e partilhando em rima «nosso amor». Também a melodia conhece um florescimento melódico sobre patamares cromáticos, inicialmente acima do Si, e logo uma terceira abaixo; e «nosso amor» surge isolado, cadenciando em graus até então inusitados, Lá e, depois, Fá natural.

«O ziguezague do tormento» ziguezagueia então entre Mi e Sol, mas «as cores da alegria» voltam a elevar a melodia até à região do Si, grau em que se detém. Depois destas dezasseis sílabas, com rima alusiva à primeira estrofe, voltam dodecassílabos que calmamente retomam, em amorosa «compreensão», o estilo recitativo inicial; desta vez alterna-se entre Si e Lá, como no terceiro verso, com apoio só passageiro em Lá; e hesita-se então entre este e Sol, antes de sermos reconduzidos, por cromatismo, ao repouso no mesmo Lá, dominante do tom de partida.

Contudo, falta ainda uma última estrofe de cinco versos, que retoma a música da segunda, com modificações. De facto, o bordão «nosso amor» instala um paralelismo, confirmado pela métrica, entre os versos cinco/seis e dez/onze, justificando a reexposição melódica; os versos finais passam a ter, porém, 14, 19 e novamente 14 sílabas.

A adaptação faz-se no verso doze empurrando as notas sobranes para debaixo da palavra «cama»; já no verso treze — que extravasa de entusiasmo, querendo

reproduzir no bordado da vida «a casa, a estrada, a correnteza» —, os acentos sobre Si, com estribo em Lá, são prolongados graças à flexibilidade do recitativo, mas sem que o Si seja largado, mantendo a tensão passional até que entra a frase culminante: «o sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza».

Neste verso de clausura, ora se privilegia o Lá médio (já sem descida ao grave nem modulação a Mi bemol), ora se usa o falsete para atingir e afirmar sustentadamente o Lá superior, rematando-se com um melisma descendente que preludia a pura vocalidade improvisatória da exaltação lírica final, após «o ninho da beleza».

A música acaba por imitar o desbordamento métrico da letra, prescindindo dela para celebrar, a sós, o sentimento íntimo de Aleluia.

Por toda esta beleza, cultivada em ninho, em palco, em sociedade; pela rara sapiência, que constrói a paz e restaura a terra; pela imersão calorosa na vida, levada em alegria do terreiro até ao paço — só nos resta, nesta ocasião solene, palavrosa, retribuir a Gilberto Gil «Aquele abraço».