

Gilberto aqui e agora

Lá fora de uma canção de Gil

Victor Fernandes Albergaria¹
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas²

Resumo: Sabendo que as canções populares surgem em determinado lugar e época, o presente artigo viaja às últimas décadas do século XX, colhendo histórias e sentidos que não se separam da canção “Aqui e agora” (1977) de Gilberto Gil. Em um primeiro momento, o texto percorre entrevistas, depoimentos e documentários, relendo considerações sobre acontecimentos que cercam a canção. Considerando que o título funciona como parte do programa, no segundo momento o artigo averigua como o nome da canção é escutado naquele período: aqui e agora são duas palavras soltas que se unem para indicar o espaço-tempo do enunciador? Ou ganham significações mais amplas? Lidando com tais questões, o artigo tece conclusões que, por fim, reiteram o fato de que o entorno, entrecruzando várias escutas em perspectiva histórica, social e cultural, faz parte de canções como essa.

Palavras-chave: Aqui e agora. Gilberto Gil. Canção popular. Contexto histórico.

Gilberto aquí y ahora: allá afuera de una canción de Gil

Resumen: Sabiendo que las canciones populares aparecen en un determinado lugar y época, este artículo viaja a las últimas décadas del siglo XX, retomando historias y sentidos que no se separan de la canción “Aqui e agora” (1977) de Gilberto Gil. Al principio, el texto transita a través de entrevistas, testimonios y documentales, relejendo consideraciones sobre los eventos que rodean la canción. Teniendo en cuenta que el título funciona como parte del programa, en el segundo momento el artículo determina cómo es escuchado el nombre de la canción en ese período: ¿aquí y ahora son dos palabras sueltas que se unen para indicar el espacio-tiempo del enunciador? ¿O adquieren significados más amplios? Abordando estos temas, en el artículo se teje conclusiones que, finalmente, reiteran el hecho de que el entorno, cruzando varias escuchas en perspectiva histórica, social y cultural, forman parte de canciones como esta.

Palabras clave: Aquí e agora. Gilberto Gil. Canción popular. Contexto histórico.

¹ Licenciado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP, 2018), cursa o Mestrado na linha de pesquisa Teoria e História do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, bolsista CAPES. E-mail: vfernandesop@gmail.com.

² Professor nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Sua atuação docente, pesquisas e publicações se desenvolvem nos campos da teoria e análise musical. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal”. E-mail: sergio.freitas@udesc.br

Gilberto here and now: out there of a Gil song

Abstract: *Based on the understanding that the creation of popular songs is linked to in certain places and times, the current study addresses the last decades of the 20th century by collecting stories, and meanings, that cannot be taken apart from the song "Aqui e agora" (Here and now) by the Brazilian singer/song writer Gilberto Gil (1977). In order to do so, the article initially addresses interviews, statements and documentaries, as well as new readings that have taken into consideration the events surrounding the creation of the aforementioned song. Given the fact that the name of the song is part of the program, the article investigates how it was interpreted at that time; in other words, are "here" and "now" two separate words that come together to indicate the singer's space-time? Or, yet, do they gain broader meanings? Finally, by addressing such issues, and by taking into account different interpretations based on a historical, social and cultural perspective, the article presents conclusions that corroborate the idea that one's surroundings play key role in the creation of songs such as the herein analyzed one.*

Keywords: *Aqui e agora. Gilberto Gil. Popular songs. Historical context.*

Abri a porta

Gilberto Gil é um dos cancionistas mais prolíficos de nosso país. Baiano de Salvador, mas de infância em Ituaçu, no interior do estado, passou pelo acordeão, por Luiz Gonzaga, e o violão de João Gilberto o conquistou. Incorporando batidas do Brasil de maneira singular, encontrou sonoridades modernizantes, uma “coisa concreta” e “pop”. Semiafastado de sua “formação rural” (GIL, 1972 in COHN, 2008, p. 56), na década de 1960 devorou referências estrangeiras junto a frutos brasileiros. Porém, Gil diz para não se preocupar e ir ao assunto: “o que você quer dizer é que na verdade, eu já tinha o talento para ser um fazedor do tropicalismo” (GIL, 1972 in COHN, 2008, p. 60). Sim! Esse é um dos pontos.

Assim como seus inventores, as canções também possuem histórias, uma espécie de biografia. Considerando esse fator, o presente texto aborda a canção “Aqui e agora” de Gilberto Gil. Tal canção foi regravada em três diferentes momentos da carreira do cancionista baiano: a primeira foi lançada no álbum *Refavela* (Phonogram, 1977). Já a segunda é uma versão em inglês intitulada “Here and now”, presente no álbum *Nightingale* (Electra, 1979). A terceira versão de “Aqui e agora” é uma gravação mais intimista, no formato voz e violão, encontrada no disco *Gil Luminoso* (Biscoito Fino, 2006). Para reouvir a canção, as três figuras a seguir nos mostram um traçado de “Aqui e agora” a partir da versão de *Refavela*. Para efeito de descrição, tal canção pode ser subdividida em cinco partes: introdução, A, ponte, B e coda. Na Fig. 1, a introdução de quatro compassos se inicia com uma inquietação: um acorde de G7, que, após quatro tempos, recai sobre o acorde de G7M. A primeira manifestação verbal do personagem, a parte A, consiste em um refrão, um verso cantado duas vezes sobre a área tonal de Fá Maior, o tom principal, que ocupa oito compassos. A ponte (Fig. 1, comp. 13) retoma o G7, mantém a duração da introdução, mas nos surpreende com a supressão do acorde de G7M.

Fig. 1: Introdução, seção A e ponte de "Aqui e Agora", de Gilberto Gil
- Álbum Refavela (1977)

Introdução $G^{7(9)}$

F: (V/V)
(SubV/bII)

G^b: SubV

A F^7M Gm^7 Am^7 Gm^7

8 o me-lhor lu-gar do mu-do é a-qui e a-

F: I ii iii ii

9 F^7M Gm^7 Am^7 Gm^7 8º acima última vez

8 go-ra o me-lhor lu-gar do mun-do é a-qui e a-

F: I ii iii ii

Ponte $G^{7(9)}$

13 go-ra

F: (V/V)
(SubV/bII)

G^b: SubV

Fonte: Transcrição parcial dos autores

A Fig. 2 nos mostra a seção B. Aqui, o acorde G^7M , um II ou acorde napolitano de Fá Maior, inaugura uma nova área tonal ganhando outra função na trama. Ao todo, a seção B possui 32 compassos, dois segmentos de 16 compassos com finais distintos. A harmonia estabelece seu movimento de acordo com esses segmentos: na Fig. 2, os compassos de 17 a 32 terminam em aberto, uma vez que o gesto melódico e os acordes Am^7 e $D^7(9)$ anunciam que o personagem ainda cantará sobre a região de Sol Maior. A partir do compasso 33 (Fig. 2), o segmento se repete, mas com outro desfecho.

Fig. 2: Seção B de "Aqui e Agora", de Gilberto Gil – Álbum Refavela (1977)

17 **B** G^b7M A^bm¹¹ E^bm7
 A - qui on - de in - de - fi - ni - do
 F: bII
 G^b: I ii vi vi

21 E^bm7 D^b7sus⁴ D^b7/C^b B^bm7
 A - go - ra - que é qua - se quan - do
 G^b: vi V (I) iii iii

25 B^bm7 D^bm¹¹ C7(#11) C^b7M
 Quan - do - ser le - ve ou pe - sa - do
 G^b: iii IV IV

29 C^b7M B^bm¹¹ A7(#11) A^b7sus⁴ A^b7 A^bm7 D^b7(b9)
 Dei - xa de fa - zer sen - ti do
 G^b: IV (V/V)

33 G^b7M A^bm¹¹ E^bm7
 A - qui de on - de o o - lho mi - ra

37 E^bm7 D^b7sus⁴ D^b7/C^b B^bm7
 A go - ra que o ou - vi - do es - cu - ta

41 B^bm7 D^bm¹¹ C7(#11) C^b7M
 O tem - po que a voz não fa - la

45 C^b7M B^bm¹¹ A7(#11) A^b7sus⁴ A^b7 Gm7 C7(b9)
 mas que o co - ra - ção tri - bu - ta
 F: (SubV/ii)
 G^b: (V/V)

Fonte: Transcrição parcial dos autores

Agora (Fig. 2, comp. 48), Gm7 e C7(9) ambientam a reinterpretação da nota Lá na melodia, anunciando seu retorno ao melhor lugar do mundo: Fá Maior. Esses dois segmentos de 16 compassos (Fig. 2) também organizam os versos na seção B, pois, cada vez que essa seção se repete, dois conjuntos de versos são cantados, duas quadras simples. Como B aparece três vezes durante a canção, “Aqui e agora” possui seis estrofes; por escrito, no total, são 24 versos heptassílabos. A coda, esboçada na Fig. 3, mostra que, nos 10 compassos finais, na maior parte do tempo, o personagem canta em registro agudo, se equilibrando entre os acordes de G7 e G^b7M, inquieto entre o acorde de II e o tom de Fá Maior que, por fim, com a nota da dominante na melodia, se aquieta.

Fig. 3: Coda de “Aqui e Agora”, de Gilberto Gil – Álbum Refavela (1977)

49 G^7 G^{b7M}
 go - - ra
 F: (V/V) (SubV/bII) bII
 G^b: SubV I

53 G^7 G^{b7M}
 F: (V/V) (SubV/bII) bII
 G^b: SubV I

57 F7M
 F: I

Fonte: Transcrição parcial dos autores

Essas e outras questões cancionais – a investigação da letra em imbricada correlação com as escolhas musicais – fazem parte da leitura de “Aqui e agora”. Entretanto, esse artigo privilegia aspectos que circundam a canção contribuindo para defini-la como objeto, como manifestação. Digamos, há aquilo que está por dentro e aquilo que está por fora, o texto e o contexto de uma canção como essa.

Pode-se entender o por dentro das canções como algo invisível a olho nu, um mundo imaginado que apreendemos a partir do ponto de vista de um “personagem da obra” (TATIT, 2016, p. 16) ou de um “sujeito cancional” (JULIÃO, 2020, p. 22), nos casos em primeira pessoa. Ou ainda, nos casos em terceira pessoa, a partir da voz de um narrador. No primeiro caso, em primeira pessoa, “prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo” (ROSENFELD, 2006, p. 23). Já no segundo, “o mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador” (ROSENFELD, 2006, p. 24). Ou seja, em canções onde a voz é “lírica”, importa a subjetividade do personagem, e o mundo ficcional aparece a partir de sua percepção. Em canções em que a voz é narrativa, o mundo aparece em primeiro plano.

Já por fora das canções se refere àquilo que não necessariamente pode ser apreendido analisando ou apreciando as palavras cantadas. São informações e impressões que partem de cancionistas, produtores, analistas, arranjadores, intérpretes, instrumentistas e todos aqueles que se manifestam publicamente sobre determinada canção. Além disso, as canções integram um contexto mais amplo, possuindo significação dentro da cultura à qual pertencem. É perceptível que tal contato com a cultura acontece ao menos de duas maneiras.

A primeira consiste em um diálogo entre diferentes formas de expressão. Como pode ser notado no livro *1964: história do regime militar brasileiro*, de Marcos Napolitano, o tropicalismo não se restringiu ao campo das palavras cantadas, mas também eclodiu nos “filmes” e “peças de teatro” (2014, p. 107). Em outras palavras, ao olhar uma canção, também é possível buscar relações com outros meios e formas de expressão.

A segunda maneira consiste no jogo cultural coletivo. Segundo Tatit,

Gil – assim como Caetano, Milton, Stevie Wonder ou Bob Marley – quer encontrar na canção os valores emocionais e os estímulos físicos compartilhados por toda coletividade. Quer a veiculação de sua obra pela mídia e sua expansão no mercado cultural. (TATIT, 2012, p. 274).

Em alguma medida, Gilberto Gil se coloca como popular; para tanto, para alcançar esses valores, estímulos e veiculação mencionados por Tatit, o cancionista e suas invenções estariam sujeitos a um fenômeno chamado “mediação”. De modo geral, Sant’Anna (2017, p. 36) argumenta que “a ‘mídia’ (jornais, revistas, televisão, rádio etc.) serve de elemento informador e conformador da opinião pública”. Trazendo esse pensamento para o foco deste artigo, é notável que esses veículos têm o poder de estabelecer pontos de vista acerca das canções, inclusive, é esperado que tais intenções estejam inclusas no pacote proposto pela mediação da máquina.³ Por outro lado, os cancionistas bebem palavras que flutuam pelas avenidas e becos da cidade, nos livros, mas também nos jornais e tradições populares.

A sugestão dessas duas categorias, por dentro e por fora, não quer dizer que elas possam se separar. Isto é, as informações que parecem vir de fora frequentemente se notam no interior da canção, como corpos celestes que compõem a atmosfera ficcional e redirecionam o curso da história cantada para quem está fora (nós, ouvintes interdimensionais). Esse redirecionamento parece não atingir diretamente a personagem da canção. Diretamente porque, ao reproduzir um fonograma por vezes seguidas, a matéria sonora continuará a mesma, a personagem cantará as mesmas palavras e com a mesma interpretação. Seguindo com esse pensamento, toda a dimensão ficcional é passível de ser atingida indiretamente. Ao escutarmos determinada canção sem antes sabermos como é seu exterior, teremos determinadas impressões. Ao obtermos algumas informações sobre sua construção ou sobre seu contexto, surgem outras camadas de sentido. Assim, a canção é formada a partir de si própria e das informações e escutas que a acolhem.

O exercício da apreciação analítica requer um ponto de partida; sendo assim, esse texto se soma à conversa acerca de “Aqui e agora”, colhendo histórias que remetem à sua construção, assim como depoimentos acerca dessa canção. Como diz Tatit, “alguns relatos de autores” funcionam como “verdadeiras anedotas”, revelando “procedimentos essenciais desse processo criativo” (TATIT, 2016, p. 14). Seguindo nessa direção e considerando a perspectiva de Nascimento, a autoria da música

³ Além disso, como argumenta Paranhos (2001, 2004), as operações da mídia podem modificar drasticamente os sentidos originalmente atribuídos pelos compositores às suas canções.

popular será observada como coletiva, pois, “antes mesmo de ser comunicada ao público, uma música já recebe várias contribuições autorais (mesmo sem receber esse crédito), que somadas codificam aquela nova obra como tal” (NASCIMENTO, 2011, p. 6). Ainda como observa Nascimento, uma parceria em que um constrói a letra e outro a música “já implica uma ação coletiva”. Nesse mesmo “coletivo autoral”, pode-se acrescentar outros agentes ao processo, como instrumentistas, arranjadores e intérpretes, configurando o “autoral em outro nível” (NASCIMENTO, 2011 p. 27). Assim, serão considerados não só os depoimentos do cancionista, mas também de outros.

Na segunda metade do século XX, as canções figuravam como um ponto-chave da cultura brasileira. Sabendo desse valor, este artigo almeja conversar com o leitor que se importa com a canção popular, assim como aprender com esse fragmento da vida e obra de Gilberto Gil. Olhar as experiências de Gil é também olhar para determinados momentos do Brasil, uma vez que muitas de suas histórias e canções estão conectadas e nos conectam à dinâmica do país. Olhar para o passado de Gil é também olhar para o nosso passado. Nosso passado, o quanto ainda está presente?

Aqui e agora: histórias que acompanham a canção

No ano de 1976, após confabulações iniciais entre Caetano Veloso e Maria Bethânia, concretiza-se a formação do grupo Doces Bárbaros. Junto a Gilberto Gil e Gal Costa, traziam no repertório canções inéditas e algumas reinterpretações de outras épocas e regiões, como “Fé cega, faça amolada”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, e “Atiraste uma pedra”, de Herivelto Martins. No programa das apresentações, disponível em Risério (1982, p. 121-123), encontram-se algumas palavras dos integrantes a respeito do processo de formação do grupo. Bethânia imaginava um espetáculo abarcando canções de suas carreiras individuais, mas achou “legal” um show com novas músicas. Gal, que já havia estado junto a Caetano e Gil no álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis* (1968), também parecia empolgada com o recomeço, com a “novidade”. Caetano disse que, “esteticamente”, não se propunham a nada novo, sendo a “única novidade” o fato de que o espetáculo seria realizado. Gil a princípio se

mostrava um tanto assimilativo, pois teriam que “descontinuar o trabalho”, suas carreiras individuais, a fim de se debruçarem “sobre essa oportunidade de estar junto de novo”. O fato é que, em meio a diferentes expectativas, o grupo saiu do papel e ganhou as estradas.

As apresentações aconteceram em diferentes regiões do Brasil, a começar por São Paulo, no dia 24 de junho de 1976. Sobre a estreia do grupo, Wisnik (1982, p. 124) comenta que eles modulavam “entre a simplicidade, o humor e a apaixonada entrega ao acontecimento”, assumiam “uma espécie de sinceridade desavergonhada tanto nas canções quanto nas posturas pessoais, nas danças improvisadas”. A intenção do grupo ultrapassava o discurso sonoro e atingia os corpos em cheio. Ao comentar sobre a performance de Gilberto Gil a partir do documentário *Os Doces Bárbaros* (1978), a professora de artes cênicas da UFBA Cássia Lopes (2009, n.p.), diz que naquela época “o corpo assumia-se como local privilegiado das operações políticas de deslocamento de controle, tanto do ponto de vista da categoria de gênero quanto do ponto de vista étnico”. Sobre o corpo, do ponto de vista étnico, algumas palavras de Fanon (2008, p. 142) podem ser lembradas: “é na corporeidade que se atinge o preto. É enquanto personalidade concreta que ele é linchado. É como ser atual que ele é perigoso”. Ou seja, em algum grau, a melanina de Gil prenuncia o veredito sobre sua imagem pública. Do ponto de vista de gênero, a pergunta de um telespectador direcionada a Gil no programa *Roda Viva* (1987), da TV Cultura, onze anos após as apresentações dos doces bárbaros, deixava evidente a relevância do corpo como elemento político: “Por que você e Caetano têm um lado afeminado tão aflorado? Hoje, como um homem público [à época, ocupando cargo equivalente ao de secretário de Cultura de Salvador], você não deveria ao povo uma postura mais decente do que a que você tem?” (GAMBERINI *apud* GIL, 1987).

Essa atitude corporal pode ser igualmente percebida como um gesto da contracultura, que, como nota Pereira (1983, p. 58), também estava relacionada às religiões orientais, propondo “uma outra maneira de encarar” aspectos da vida, como “a natureza” e “o corpo”. Entretanto, nas apresentações dos Doces Bárbaros, os corpos se destacavam não só pelos movimentos, mas também pelas roupas com as cores de diferentes orixás. Lembrando que, na década de 1970, os templos das religiões afro-

brasileiras eram “as únicas instituições religiosas no Brasil com registro obrigatório na polícia” (NASCIMENTO, 1978, p. 104). Em sintonia com o tropicalismo e a contracultura, a barbaridade dos doces baianos reside nesses elementos que chocavam a sociedade da época.⁴

As cores transnacionais também tingiam a plateia, e, em meio ao público, era possível localizar “jovens de roupas coloridas, cabelos de todos formatos e cortes” figurando ao lado de “senhores e senhoras distintamente protegidos por agasalhos caros” (OS BAIANOS..., 1976). Essa extensão do corpo, a vestimenta, também figura como um dos grilhões a serem quebrados pela contracultura. Segundo a pesquisadora e professora de comunicação da UFRB Renata Cidreira,

até os anos 60, havia uma maneira de vestir-se, com a qual homens e mulheres, seguindo-a à risca, mantinham acentuadas as diferenças de sexo. Até aquela década, também estava na roupa a diferença de algumas posições sociais. Particularmente o terno indicava situações de trabalho, status político e social, mas sobretudo uma condição masculina urbana. Com o aparecimento e expansão da moda hippie, tudo começou a mudar: primeiro a redução das diferenças no vestuário de homens e mulheres; depois a adoção de todo um estilo informal de portar-se e vestir-se, com a perda da posição central do terno, sem mencionar a mudança nos cortes de cabelos masculinos, antes curtos, passando a cair sobre os ombros, em desalinho, entre outras alterações. (CIDREIRA, 2008, p. 40).

O texto de Cidreira mostra que a diversidade das roupas não era apenas curtição. As diferentes cores também estavam associadas a uma desobediência à norma, seja de gênero ou de classe. A figura masculina em roupas femininas, e vice-versa, era uma provocação explícita aos conservadores. Dessa forma, as roupas coloridas e os agasalhos caros presentes na estreia dos Doces Bárbaros parecem um

⁴ Sobre o termo Doces Bárbaros e a contenda com o *Pasquim*, confira Brito Nunes (2016). No documentário *Outros (Doces) Bárbaros* (2002), Caetano conta como surgiu o nome do grupo: “Tinha um jornal aqui chamado *O Pasquim*, né? Quando eu estava exilado em Londres, eu colaborava com esse jornal. Mas, quando a gente voltou de Londres, depois do exílio, eles retomaram uma linha de ataque contra nós – uma coisa que era frequente antes, né? No período do tropicalismo –, e essa linha de ataque focava no fato de nós sermos baianos. E fizeram um apelido, chamaram a gente de ‘bairunos’, deplorando que o Rio tivesse sido invadido por esses bárbaros. E o apelido que eles puseram era ‘bairunos’, eu tive a ideia de chamar o grupo da gente de Doces Bárbaros. E o Jorge Mautner, meu amigo, na praia... aí o Mautner fez assim: ‘É. Jesus. O Nazareno. Ele que é o doce bárbaro, porque os outros bárbaros invadiram Roma de maneira violenta e não conseguiram um milésimo do que Jesus conseguiu para destruir o império romano, com a doçura, o perdão e a compaixão’. [...] Por isso que eu botei na letra da música ‘Doces Bárbaros’, ‘Jesus’” (OUTROS..., 2002, 7:40). Em meio à fala de Caetano, é possível ouvir a voz de Gil ao fundo, que, em um riso de compreensão, diz sobre a presença de “Jesus” na letra: “Por isso que Jesus está na letra [...]. É, agora que eu entendi”.

excelente retrato de época, mostrando que o grupo baiano conseguia, ao menos momentaneamente, provocar um encontro entre diferentes realidades sociais.

Após a capital paulista, o grupo passou por Campinas e Curitiba. Em uma matéria do *Diário do Paraná*, Gil diz que os quatro cavaleiros do após-calipso revelavam o que tinha “de mais *fresh*, mais agora, como cada um vê a coisa”, mas que também existia uma linha que dava liga ao “trabalho: Bahia, cores, mundo negro, candomblé, orixás, filhos de Gandhi, afoxé, índios” (GIL *apud* XAVIER, 1976). Somando-se aos pontos levantados anteriormente, essa mistura de elementos citados por Gilberto Gil demarca a trilha aberta pelos tropicalistas no final dos anos 1960.

A próxima parada foi em Florianópolis, capital de Santa Catarina, uma parada que marca o surgimento da canção “Aqui e agora”. Alguns amigos dos baianos que residiam na cidade não concebiam a ideia de que o grupo se apresentaria em Desterro – um dos nomes da capital catarinense. Segundo Caetano Veloso, eles diziam coisas do tipo “eu não acreditava que vocês viessem até que vi vocês aqui” ou “por que vocês incluíram Florianópolis no roteiro?!”. O próprio Caetano responde que a cidade só entrou na agenda por insistência sua e de Gil, pois, uma vez que possuía 180 mil habitantes, a produção não a considerava “uma boa praça” (*apud* SANTANA FILHO, 1982, p. 132). O grupo chega a Florianópolis, possivelmente, no dia 5 ou 6 de julho, uma vez que as apresentações em Curitiba aconteceram nos dias 1 a 4 do mesmo mês.

Já era noite e os bahiunos não notaram que estavam sendo observados, não pelo horário, e sim pela quantidade de pessoas que havia em uma festa da cidade. Após curtirem, seguiram em direção ao hotel onde estavam hospedados. Na manhã do dia 7 de julho, os pássaros começavam a cantar quando os Doces Bárbaros, quarto a quarto, foram despertados pela polícia. Ao ser acordado, Caetano se desesperou e gritou por ajuda. Mas logo se desculpou pela atitude, pois julgava estar “sonhando”. Gal e Bethânia se tornaram suspeitas de serem afeitas à cocaína. Contudo, os policiais não sabiam que era pó de pomba, material utilizado para a proteção espiritual em religiões afro-brasileiras. Gil, por sua vez, foi encontrado com um baseado de maconha na carteira e assumiu a posse de imediato. O baterista que acompanhava o grupo, Chiquinho Azevedo, também foi pego com uma significativa quantidade do mesmo

chá. Esses fatos são narrados por João Santana Filho. Comentando a injusta ação dos policiais, Caetano (VELOSO *apud* SANTANA FILHO, 1982, p. 132) diz:

[...] a polícia entrou no apartamento de Gal Costa, Maria Bethânia, Lea Millon, Eunice Oliveira, Maria Pia de Araújo, Guilherme Araújo, Chiquinho Azevedo, Djalma Correia, Arnaldo Brandão, Perinho Santana, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tuzé de Abreu, Mauro Senise, Tomás Improta, Daniel e, ainda, nos dos técnicos de som e luz, alegando ter recebido uma denúncia de Curitiba. Contra quem, contra todos esses nomes? (*apud* SANTANA FILHO, 1982, p. 132).

Os textos utilizados aqui neste artigo indicam que não havia uma denúncia, mas, sim, uma mentalidade conservadora da ditadura militar por parte do delegado que conduziu o caso.

Em reportagem de Tarlis Batista (1976, p. 24-25), do *Jornal Manchete*, o autor diz que a intenção dos policiais não era prender os integrantes do grupo, mas Beto Stodieck – jornalista de Florianópolis e amigo dos quatro baianos. Ainda como consta na reportagem, por não encontrar nenhuma ilegalidade no apartamento de Stodieck, os policiais seguiram ao hotel em que o grupo se hospedava.

De todos os envolvidos na cena do hotel, foram conduzidos à delegacia, Gilberto Gil, Chiquinho Azevedo e o percussionista Djalma Corrêa, que dividia o quarto com Chiquinho. Assumidas as responsabilidades, Djalma foi liberado. No registro da ocorrência, Gilberto Gil teve seus direitos negados. Ele, que é bacharel em administração de empresas, não teve acesso a uma “prisão especial”, ficando “numa cela comum, medindo 2 por 4 metros” (BATISTA, 1976, p. 24-25). Quando Tarlis Batista pergunta a Gil sobre esse fato, ele responde:

Na hora em que o delegado fez a minha qualificação, revelei ser portador de um diploma universitário. Não adiantou nada. Acredito que ele estava querendo fazer-me passar pelas situações mais degradantes possíveis e não levou em consideração esse detalhe. (GIL *apud* BATISTA, 1976, p. 24-25).

Mesmo com toda essa confusão, Gil e Chiquinho – que também havia ficado detido – conseguem ser liberados para a apresentação. Podem ser notadas diferentes reações frente à prisão dos músicos. O delegado, figura responsável pela operação, estava aprazido e relatou com empolgação a João Santana Filho como ocorreu a batida policial. O promotor público, que pediu a condenação do “criminoso Gilberto Passos

Gil Moreira” (SANTANA FILHO, 1976, p. 127), estava receoso em relação à declaração do cancionista à imprensa, uma vez que seus filhos o admiravam. Por outro lado, o secretário de Segurança do estado ficou “bastante irritado” (SANTANA FILHO, 1976, p. 129) com a operação policial, uma vez que não foi avisado sobre ela. O cantor e compositor Roberto Carlos “telefonou do México oferecendo seu advogado para cuidar dos assuntos de Gil” (BATISTA, 1976, p. 25). Enquanto isso, o cantor e advogado Sílvio César se ofereceu para defender o cancionista. Em meio às informações e lacunas das matérias, tudo leva a crer que Gil e Chiquinho ficaram por dois ou três dias na prisão, sendo 7, 8 e, talvez, 9 de julho.⁵

Os dias em Florianópolis foram intensos para os músicos. Uma matéria do jornal *O Globo* informa que “ontem de manhã”, no dia 9, eles foram submetidos a uma avaliação psiquiátrica. Já à tarde, o resultado anunciado em uma audiência de apresentação concluía que Gil e Chiquinho apresentavam “sintomas que recomendam o internamento”. Esse diagnóstico permitiu que os dois fossem transferidos para outro lugar: a Casa de Saúde São João, uma instituição privada, sendo as despesas arcadas pelos artistas (GILBERTO..., 1976, p. 6). Em visita aos músicos, o prefeito de Florianópolis, Esperidião Amin Helou Filho, disse que não tinha “nada a declarar sobre o problema de foro íntimo do artista. Estamos aqui em solidariedade e sabemos que oitenta por cento da população da cidade está revoltada com a prisão e vinte por cento indiferente” (SANTANA FILHO, 1976, p. 130). As reações do prefeito e do secretário de Segurança do estado, isto é, a não aprovação das autoridades superiores, reforçam a hipótese de coronelismo por parte do delegado.

O presidente do Brasil nessa época era o militar Ernesto Geisel. Apesar de não ter cessado as crueldades da ditadura, o governo Geisel (1974-1979) é marcado pela abertura política, isso é, o início de uma “transição para o governo civil” (NAPOLITANO, 2014, p. 231). Ainda segundo Napolitano, “o apoio direto à cultura ‘nacional’ cresceu à medida que a censura ficou mais branda (a partir de 1975)” (NAPOLITANO, 2014, p. 231). Pensando nesses elementos históricos, a desaprovação das autoridades quanto à prisão do cancionista estaria relacionada a essas novas

⁵ Conferir a repercussão do fato em “O fumo não é Deus nem o diabo”, entrevista de Gil a João Santana Filho (RISÉRIO, 1982, p. 104 - 139).

políticas ou seria reflexo de uma admiração pela figura de Gil? Sabendo que o prefeito da capital de Santa Catarina e o presidente à época pertenciam ao Arena – que, junto ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), compunham os dois partidos legais no Brasil entre o período de 1966 a 1979 –, a reprovação das autoridades demonstraria uma preocupação de que a imagem do governo fosse atingida? Mesmo não sabendo tais respostas, as palavras de Caetano mostram que os baianos já previam confusões durante o percurso:

Saímos por aí sem a intenção de criar ou resolver problemas, esmiuçar polêmicas ou aceitar provocações [...]. Gal não queria [passar por Florianópolis] e Bethânia teve um quase pressentimento de que nossa ida lá não seria boa. Quando os policiais interromperam o nosso sono e nossa alegria, eu disse a Gal: “Parece que ter vindo a Florianópolis foi um gesto livre demais e isso subiu à cabeça do delegado”. (VELOSO *apud* SANTANA FILHO, p. 132).

Gil também não descartava a possibilidade de enfrentamentos: “o artista é um laboratório, a sociedade experimenta na gente o que vai dar certo ou errado. Bem ou mal, abrimos caminho. Alguns terminam em fogueiras, outros na prisão. Sempre foi assim e por isso mantive a minha lucidez, a minha tranquilidade” (GIL *apud* CONY, 1976, p. 26). Essa tensão nas declarações de Gil e Caetano mostram que, mesmo havendo uma abertura política, o clima no Brasil ainda era nublado.

Como se pode assistir no documentário *Os Doces Bárbaros* (1978), ocorre uma audiência para definir o destino de Gil. A sentença do juiz determinava “a internação do denunciado Gilberto Gil no Instituto Psiquiátrico São José” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 133), localizado na região metropolitana de Florianópolis. A cidade de São José, que dá nome ao instituto, também foi o destino de Chiquinho Azevedo, “onde ficaram uns dez dias” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 206). Inicialmente o cancionista ficou “muito chocado”, pois estar naquele ambiente era como um exercício de enxergar a “normalidade” naquilo que é considerado “anormal” (GIL *apud* SANTANA FILHO, 1976, p. 140-141). Mas, no dia seguinte, já “tava mais relaxado porque já tinha experimentado, já tava sabendo o que era passar” por aquela situação. João Santana Filho, da mesma Bahia que Gilberto Gil, acompanhou de perto a situação de seu coestadano e disse que “não houve nada de anormal, salvo para nós, constatar a

estranha normalidade no mundo dos loucos” (SANTANA FILHO, 1976, p. 140-141).

Otto Lara Resende, ao comentar o internamento, disse:

[...] quem sabe não é o caso de a todos internar, para que, cá fora, nós outros, modelos de virtude e sanidade mental, possamos ser êmulos joviais e farisaicos de Simão de Bacamarte, o alienista. Até descobrir um dia que os loucos somos nós, que não sabemos cantar, nem compor, nem embelezar o mundo e interpretar a sua dor. (RESENDE *apud* SANTANA FILHO, 1976, p. 136).

Talvez a versão real do conto citado por Otto ainda não tenha terminado. Talvez tal loucura ainda possa ser descoberta. Em nenhum momento Gilberto Gil negou ou tentou evitar sua responsabilidade, nem sobre a maconha nem sobre a sentença. Isso não quer dizer que Gil foi passivo diante de toda a situação, mas que buscava o diálogo, o entendimento. O juiz Ribeiro (*apud* BATISTA, 1976, p. 25) disse ter ficado “impressionado com a humanidade do cantor”, uma vez que Gil “reconhecia sua transgressão e admitia, publicamente, seu erro praticado”. Embora o cancionista pudesse concordar com o excelentíssimo no que diz respeito à transgressão, parece que ele não concordaria que fosse um erro. Como ele mesmo assume em um trecho da reportagem feita por Batista, sabia que portar maconha era um crime, mas não sabia que fumá-la também era. Com isso, estaria dizendo que, naquilo que é chamado de lei dos homens, entendia o limite transpassado, mas, no que concerne à sua opção, como indivíduo, via o atraso. Pode-se notar esse tom em outro trecho de sua declaração: “tenho que aceitar as coisas como elas estão se apresentando. Acho, no entanto, que já era tempo de começar um estudo mais profundo da questão [drogas]” (GIL *apud* BATISTA, 1976, p. 25). Como é possível ler em Gil e Zappa (2013, p. 198), no período em que ficou exilado na Inglaterra, Gil já havia consumido outras substâncias psicoativas, como LSD, mescalina e ácido, demonstrando, assim, entusiasmo e sintonia com uma parcela da juventude de seu tempo.

Após o Instituto São José, Gilberto e Chiquinho tiveram de continuar a experiência psiquiátrica em outro estado. Eles “saíram para o Rio de Janeiro, no dia 20 de julho, para se submeterem a tratamento no Sanatório Botafogo” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 206). Isso fez com que as apresentações dos Doces Bárbaros fossem congeladas por

um mês, até que voltassem a se apresentar no Canecão, famosa casa de shows da capital carioca.

Em uma espécie de reciclagem do espaço-tempo, esses momentos conturbados na carreira de Gilberto Gil se transformam em combustível para novas canções. Conversando com sua filha Bela Gil, o cancionista comenta sobre uma canção feita durante sua prisão em 1968, logo após o AI-5:

“Futurível” eu fiz na prisão, aqui, quando eu fui preso pela ditadura militar, eu fui parar num quartel do exército do Rio de Janeiro. E lá, enfim, em situação de reclusão, de confinamento, acabei dando tratos à bola. O mundo material próximo, terrestre, geográfico e etc., estava restringido. Eu, um pouco, comecei a especular sobre o espaço, o além. (GIL, 2020).

Nesse período, como lembra Gil a Bela, havia a Guerra Fria, a corrida espacial. É possível notar que, quando Gil canta que o corpo “vai se recompor” no “espaço”, a letra sugere a chegada do homem à lua. Cancionalmente, o corpo de Gil também é transportado da cela da prisão para o espaço da canção, para a dimensão ficcional de “Futurível” (Fig. 4). O ato de construir uma canção como um meio de enfrentar a prisão.

Fig. 4: Trecho de “Futurível”, de Gilberto Gil – Álbum Gilberto Gil: cérebro eletrônico (1969)

Seu cor-po vai se trans for-mar Num ra-io vai se trans por tar No es - pa-ço vai se re-com-por

Mui - tos a - nos luz a - lém

Fonte: Transcrição parcial dos autores

Mais tarde, em 1976, a situação de Florianópolis resultou em ao menos quatro canções, três presentes no álbum *Refavela* (1977). Uma delas, intitulada “Sandra”, conta sobre os momentos e as mulheres que Gil conheceu durante sua passagem no instituto São José:

Fig. 5: Trecho da canção "Sandra", de Gilberto Gil – Álbum Refavela (1977)

Ma-ri-a A-pa-re - ci-da por-que a-pa-re-ceu na vi - da

Ma-ri - a Se-bas - tia-na por-que Deus fez tão__ bo-ni - ta

Ma-ria-a de Lour - des (Ma - ri-a de Lourdes)__

- la__

Fonte: Transcrição parcial dos autores

A segunda canção, "Gaivota", é uma faixa bônus que foi construída nessa circunstância e que não está presente no primeiro lançamento de *Refavela* (1977), mas, sim, na remasterização (2003).⁶ "Gaivota", como o nome sugere, é a canção que mais realça o fato de que Gilberto Gil estava preso à beira-mar, "fala dos pássaros da ilha de Santa Catarina, onde está localizada Florianópolis. É uma metáfora sobre o voo, a possibilidade de voar e serem alcançados, lá no alto, o sonho, a leveza e a amplidão" (GIL *apud* BATISTA, 1976b, p. 156):

⁶ É possível obter informações sobre a remasterização de *Refavela* no link https://www.discogs.com/pt_BR/release/7722642-Gilberto-Gil-Refavela.

Fig. 6: Primeira estrofe de “Gaiivota”, de Gilberto Gil – Álbum Refavela (2003)

Gai - vo - ta - me - ni - na

De a - sas pa - ra - das

Vo - an - do no son - ho

D'a - guas da la - go - a

Fonte: Transcrição parcial dos autores

A terceira consiste na canção “Chiquinho Azevedo”. Gravada em 1997, no álbum *Quanta* (WEA Music), essas palavras cantadas nos contam a respeito de uma situação em que o companheiro de cela e de internamento de Gil salvou um garoto em uma praia do Recife. Uma música em homenagem para “mostrar como ele [Chiquinho] era um belo cidadão, uma pessoa extraordinária, e como fato dele fumar e ter sido preso com maconha não diminuía em nada a beleza do ser humano que estava nele” (GIL; RENNÓ, 1996, p. 188):

Fig. 7: Primeira estrofe de “Chiquinho Azevedo”, de Gilberto Gil – Álbum *Quanta* (1997)

Chi - quin ho A - ze - ve - do Ga - ro - to de I - pa - ne - ma

Já - sal - vou um me - ni - no na pra - ia no Re - ci - fe

Nes - se di - a Mo - mó tam bém es - ta - va com a - gen - te

Fonte: Transcrição parcial dos autores

Com a quarta canção chegamos em “Aqui e Agora”, que, como disse Gil em uma entrevista a Ana Maria Bahiana,

[...] é uma música bem típica do lado manifesto, digamos assim, é a música ideologia do disco, é assim, como “Retiros Espirituais” no LP *Refazenda*. Tem a mesma função de manifestar o mais nítido do meu momento como pensador, como homem de reflexão. É uma música que, quando fiz, eu pensava muito nos presos, na prisão, como um lugar, uma dificuldade pra uma pessoa. Como realizar a tranquilidade, a mansidão, o bem-estar interior estando numa prisão? Como poder dizer “o melhor lugar do mundo é aqui e agora” dentro de uma prisão? Essa imagem da prisão se sobrepunha a todo instante, nos degraus da criação, criticamente, no sentido de negar aquilo que eu estava afirmando nos versos e na música. “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”, numa prisão, será que eu conseguiria dizer isso? Será que eu conseguiria encontrar essa leveza, esse descompromisso com o tempo e o espaço, mesmo estando preso? Eu conseguiria esse nível de liberdade que permite dizer “quando ser leve ou pesado deixa de fazer sentido”, como diz a música? Quer dizer, eu conseguiria estar realmente contente com a vida mesmo estando preso? Num lugar onde eu não pudesse me movimentar à vontade, onde o uso dos meus sentidos estivesse gradeado? Coisas desse tipo. É a música mais política desse disco nesse sentido. (GIL, 1977 in COHN, 2008, p. 144).

Nesse depoimento de Gil, alguns pontos chamam atenção. Na perspectiva do cancionista, “Aqui e agora” ocupa uma posição de destaque no álbum *Refavela* (1977), tendo seu valor equiparado a “Retiros Espirituais” (*Refazenda*, Phillips, 1975), uma vez que as duas evocam a meditação, a espiritualidade, Gil como pensador. Entretanto, “Aqui e agora” imprime uma reflexão, e essa reflexão vincula-se a uma situação: o cerceamento da liberdade.

Outro ponto é a oposição de ideias e imagens mencionadas pelo cancionista. Por um lado, mansidão, tranquilidade, bem-estar interior, descompromisso, felicidade (contente), liberdade, leveza. Por outro, prisão, presos, dificuldade, sentidos gradeados, imagens que se sobrepunham “a todo instante, nos degraus da criação”, como uma negação do primeiro verso da canção: “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”.

Mas o que dizem as outras vozes acerca dessa canção? Associando “Aqui e agora” ao episódio vivenciado por Gil em Florianópolis, Castro diz:

“Aqui e agora” é justamente uma música sobre a busca pela paz interior numa situação-limite e desesperadora, a de estar aprisionado. A canção é muito importante para Gil, no disco, para pensar sobre essa questão. [...] O que pode parecer uma questão existencialista na verdade expõe um sistema carcerário

punitivo. A violência do cárcere não permite que os presos tenham uma paz de espírito que lhes possibilite refletir sobre a prisão, além de a paz ser a condição para qualquer busca individual ou espiritual. (CASTRO, 2017, p. 79-80).

O filho de Gilberto, Bem Gil, para o documentário *Refavela 40* (2018), diz que,

Quando ele canta que “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”, é do ponto de vista de quem tá preso, de quem tá numa cela. No caso dessa música, ele compôs por conta do episódio de Florianópolis. Mas a grande angústia que ele passou em relação à privação da liberdade, de estar numa solitária, de estar num espaço de confinamento, foi um pouco antes desse show aqui em 1969 [despedida de Caetano Veloso e Gil antes de ir para o exílio], quando eles ficaram detidos lá no Rio [1968-1969].

Lendo depoimentos de Gil, Carvalho sintetiza uma interpretação acerca dessa canção:

A continuidade da temática proposta em “Retiros espirituais” e “Meditação” reaparece em “Aqui e agora” (1977), música do álbum *Refavela*. A percepção do mundo se transforma pela prática na afinação entre a interioridade e a exterioridade, conforme a explicação do próprio autor [...]. A letra de “Aqui e agora” descreve a experiência dialógica entre exterior e a interioridade, fruto tanto dos fluxos do pensamento quanto da visão e sensações. [...] A música principia pelo refrão em que ao *aqui* se sucede uma pausa para que o intérprete enuncie o *agora* num efeito de deslocamento: *O melhor lugar do mundo é aqui... e agora*. O sentido da canção aponta tanto para uma experiência coletiva, na medida em que há outros elementos em perspectiva além do observador. [...] quanto individual, já que é o observador quem formula sua percepção única do mundo à sua volta, feita de sensações e sentimentos. (CARVALHO, 2013, p. 13; grifos do autor).

Essa conversa sobre “Aqui e agora” levanta convergências e diferenças. O depoimento de Gil ecoa tanto nas palavras de Castro como nas de Bem Gil, uma vez que a imagem da prisão pode ser encontrada nas três declarações. Enquanto Gil fala sobre “bem-estar interior”, Castro fala de uma “busca pela paz interior”. Por outro lado, o cancionista fala da “dificuldade”, Castro comenta uma “situação-limite e desesperadora” e Bem Gil cita a “angústia”. Já o comentário de Carvalho tem como ponto de partida outro depoimento de Gilberto Gil: “Aqui e agora é de uma sensorialidade tanto física quanto álmica, quer dizer, fala de como ver, ouvir, tocar as superfícies do que é sólido e do que é etéreo, denso e sutil; de uma visão voltada para dentro, o farol dos olhos iluminando a visão interior” (GIL *apud* CARVALHO,

2013, p. 231). Conversas que giram em torno de depoimentos do cancionista, que vão adensando a compreensão da canção: ora mencionando a prisão, ora enfatizando a condição de ser livre.

Com base nesse levantamento, algumas perguntas podem ser elaboradas: se não soubéssemos dessas histórias e interpretações que envolvem a canção, quais aspectos percebidos pelos depoentes poderiam ser encontrados em “Aqui e agora”? Na canção, qual é o papel da música nesse processo de identificação do sentido? Isto é, se a canção é constituída por letra e música, como os elementos musicais poderiam contribuir para determinada leitura dessa canção? É necessário considerar esse fator, uma vez que, como diz o próprio cancionista, o álbum *Refavela* é “temático”, e o mote do disco não consiste só na representação de fatos vividos por Gil. Como ele resume,

O disco ficou muito assim sobre o conceitual de *Refavela* mesmo, essa coisa de arte dos trópicos, comunidades negras contribuintes para a formação de novas etnias e novas culturas no Novo Mundo, Brasil, Caribe, Nigéria, Estados Unidos..., todas essas coisas, essas culturas emergentes como presença forte do dado negro. (GIL, 1977 in COHN, 2008, p. 143).

Dessa forma, também é desejável que “Aqui e agora” seja analisada à luz da dimensão ficcional à qual pertence, ou seja, o “universo de *Refavela*” (CASTRO, 2017, p. 59). Como diz Sant’anna (2017, p. 21),

[...] achar que se pode colar à obra “qualquer” interpretação é um risco, um equívoco analítico. Os signos têm significado dentro de uma determinada cultura. Quem é cristão sabe o que significa a cruz. Se fosse possível imaginar um marciano que visse a cruz pela primeira vez, ele veria apenas duas linhas que se cruzam. Logo, não resta dúvida de que cada época, cada cultura, engendram um código artístico determinado. Isso é legítimo, é esperado.

Assim como o emblema da cruz, pode-se dizer o mesmo de expressões populares e regionais, isto é, tais expressões significam de acordo com cada cultura, em uma perspectiva territorial ampla ou reduzida. Como chave para o próximo tópico, outras questões florescem ao redor da década de 1970: quais significados podem ser atribuídos à expressão “aqui e agora”? Como tais significados se relacionam com a canção de Gil?

O aqui e agora ao redor dos anos setenta

Na virada da década de sessenta, o setor artístico-cultural, já atingido pelo golpe civil-militar, sente um forte baque com o AI-5, inaugurando os “anos de chumbo”. O Ato Institucional de 1968

[...] teve um efeito de suspensão do tempo histórico, como uma espécie de apocalipse político-cultural que atingiria em cheio as classes médias, relativamente poupadas da repressão que se abatera no país com o golpe de 1964. A partir de então, estudantes, artistas e intelectuais que ainda ocupavam uma esfera pública para protestar contra o regime passariam a conhecer a perseguição, antes reservada aos líderes populares, sindicais e quadros políticos da esquerda. (NAPOLITANO, 2014, p. 94-95).

Nesse momento em que diversos músicos e cancionistas se sentem ameaçados, o caminho ao estrangeiro se mostra a luz no fim do túnel brasileiro. No caso de Gil e Caetano,

[...] os chamamentos contra a censura e seu intenso questionamento dos valores da sociedade da época, em comportamento estético e político, fizeram com que também fossem hostilizados pelos militares, o que os levou à prisão dias após a edição do AI-5. (PEZZONIA, 2019, p. 5).

De acordo com informações do livro *Gilberto bem perto* (GIL; ZAPPA, 2013, p. 156), o primeiro a ser detido foi Gil, que, no desaconchego do camburão, assistia ao desenrolar da história. Após prenderem o cancionista baiano, os policiais passaram pela casa de Geraldo Vandré, que não pôde ser encontrado. Obrigado a subir no camburão, o próximo personagem desse episódio foi Caetano Veloso. Os dois foram encaminhados ao Rio de Janeiro, sendo transferidos a Salvador após dois meses de encarceramento. Enquanto cumpriam prisão domiciliar na capital baiana, receberam um recado enviado pelas forças armadas, um sinal de que a hora de ir havia chegado.

Portugal foi o primeiro local por onde passaram, ficando “pouco menos de dez dias em Lisboa”. Após, eles se dirigiram à França, “mas o constrangimento que sofriam por serem estrangeiros” fez com que ficassem “menos de um mês” em Paris. Por fim, instalaram-se na Inglaterra, em Londres, que naquele momento era “o principal polo da música contemporânea na Europa” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 168). Por lá ficaram até meados de 1971.

A experiência do exílio reflete de maneira diferente em cada um daqueles que deixam sua terra. A Caetano, em um primeiro momento, o abandono forçado de laços afetivos e a pausa de sua carreira em ambiente tupiniquim o levaram a momentos de “quase morte”, um “sonho obscuro” (VELOSO *apud* PEZZONIA, 2019, p. 10). Gil diz que o exílio também “foi sinônimo de oportunidade, aprendizado e autoconhecimento” (PEZZONIA, 2019, p. 10). Na entrevista concedida a Hamilton de Almeida, o cancionista conta que a experiência fora do país ampliou sua perspectiva sobre a música de outras regiões do mundo, “era uma postura bem amadurecida” (GIL, 1972 *in* COHN, 2008, p. 91). Não que não houvesse o peso da saudade, mas o momento exigia outra postura.

Aproveitando essa paisagem invocada pelo exílio dos baianos, um provérbio inglês mencionado pelo filósofo da educação George Snyders (1993, p. 42) ilustra parcialmente esse momento da vida de Gil:

O que interessa na vida é ser feliz
O lugar de ser feliz é aqui
A hora de ser feliz é agora

Esses três versos lembram um solilóquio, uma espécie de movimento interno, uma manifestação de autoconfiança, um tom que pode ser notado nas palavras de Gil ao comentar o exílio:

Então eu fui sendo de repente bafejado por esses sentimentos afirmativos, quer dizer, em nenhum momento eu recuava... aquele negócio da mágoa. Eu trabalhava com o dado “vamos lá”. Vambora precisa disso, aquilo. Era voltar à disposição que eu já tinha em épocas anteriores que eu não tava esperando precisar de novo, a disposição para reconstituir, pra reorganizar, a disposição pra ter disposição de fazer as coisas. (GIL *apud* PEZZONIA, 2019, p. 10).

Diante de um novo aqui e agora, a resistência ao banzo do exílio é o combustível que permite que o cancionista aprecie o momento com mais leveza. Essa postura diante do mundo parece surgir de sua aceitação como exilado, da aceitação do seu presente. Um ato de desobediência perante o estado imposto, afetivo e geográfico. Um ato de obediência a si próprio, sua vontade de viver.

Nesse mesmo período em que Gilberto Gil estava exilado, a partir de 1969, surgiam diferentes periódicos que se opunham à ditadura. Enquanto o governo e seus

aliados buscavam alinhamento com as maiores empresas de comunicação, a chamada “imprensa alternativa” ou “jornais nânicos” foram um dos espaços para a manifestação de oposição no país. Segundo Napolitano, os veículos

O Pasquim e Opinião podem ser consideradas as duas matrizes dos jornais “nânicos”. Tomada como contraponto à grande imprensa liberal – seus interesses políticos e diretrizes comerciais –, a imprensa alternativa fez história nos anos 1970, não conseguindo sobreviver com o mesmo vigor à virada da década. (NAPOLITANO, 2014, p. 225).

O Pasquim foi um jornal que abrigava diferentes manifestações. O veículo carioca trazia “temas comportamentais, a visualidade ousada, a sátira política e o humor”, conquistando “um público jovem bem mais amplo do que os densos textos de análise de conjuntura dos jornais mais politizados” (NAPOLITANO, 2014, p. 226). O conteúdo sobre contracultura contava com colunas assinadas por Caetano Veloso e Luis Carlos Maciel,⁷ considerado um “guru da contracultura” no Brasil. Em uma edição d’*O Pasquim*, Maciel numera “Conselhos a mim mesmo”, uma maneira de compartilhar os valores da contracultura. No conselho de número 12, podemos ler:

12. Não adies tuas decisões. Não antecipes suas decisões. Decide sempre aqui e agora, na hora madura da decisão. Age sempre aqui e agora – esse é o único momento que tens para agir. A voz do passado é a voz de um morto. A voz do futuro é a de alguém que ainda não nasceu. A única voz que conta é a do presente – a tua própria voz. (MACIEL, 1970, p. 10).

Nesse conselho o locutor é Maciel, entretanto a expressão “aqui e agora” não se refere ao seu texto nem ao local em que estava quando escreveu esses conselhos. O “aqui e agora” aparece como o “presente”, como demarcação das possibilidades em vida. Dentro dessa contracultura, o professor da Escola de Comunicação da UFRJ, Carlos Alberto Messeder Pereira (1987, p. 5), escreve que “Aqui e Agora” são palavras de ordem, assim como “Paz e amor. *Paradise now*. Desbunde. Desrepressão. Revolução individual. *You are what you eat*. [...]. É proibido proibir. A imaginação está tomando o poder. *Flower power*. *Turn on, turn in and drop out*”.

Aqui, dois momentos d’*O Pasquim* durante a década de 1970 podem ser lembrados. Em um primeiro momento, da fundação em 1969 a 1971, a editoria do

⁷ Sobre Luiz Carlos Maciel, que liderou n’*O Pasquim* a “Coluna Underground”, ver, por exemplo, Capellari (2007).

jornal é assumida por Tarso de Castro. De acordo com as palavras de Luis Carlos Maciel, “Caetano começou a escrever lá n’*O Pasquim* porque o Tarso, como editor, agia com autonomia, e agia corajosamente” (NUNES; GUSMÃO, 2020, p. 38). Já a partir de 1971, quem toma a frente da editoria é Millôr Fernandes. Segundo o mesmo Maciel, “o sentimento do Millôr era muito conservador, muito reacionário, ele odiava a contracultura, o tropicalismo, todas essas manifestações juvenis e libertárias da época. Ele detestava e contaminava os outros com esse ponto de vista” (NUNES; GUSMÃO, 2020, p. 38). Quando Millôr assume a frente do jornal, as críticas ao tropicalismo e aos baianos se tornam mais enérgicas, resultando na expulsão do escritor Jorge Mautner, que naquela época iniciava a amizade com Gil e Caetano. Mautner diz que “escrevia para *O Pasquim*. Aí, depois, de repente, começou uma campanha racista contra os ‘baiunos’. Millôr Fernandes, vários deles” (NUNES; GUSMÃO, 2020, p. 42). “Baiunos” foi a maneira que membros do *Pasquim* encontraram para insinuar que os baianos eram bárbaros, no sentido preconceituoso da palavra. Essa relação conflituosa entre *O Pasquim* e os baianos é uma amostra dos diferentes binarismos que simplificam o campo artístico-cultural dessa época: esquerda ortodoxa e libertários, “patrulhas ideológicas” e “patrulhas odaras” (LOPES, 2009, p. 2), cultura e contracultura, engajados e alienados.

Outro jornal alternativo de destaque foi o *Opinião*, que, junto ao jornal *Movimento*, “foram espaços plurais do ponto de vista das várias facções e partidos de esquerda na maior parte de sua existência” (NAPOLITANO, 2014, p. 227). O quadro de articulistas comportava estudantes e professores, constituindo, assim, a “fina flor da intelectualidade brasileira de esquerda” (NAPOLITANO, 2014, p. 227). Em diferentes formatos, a imprensa e outros setores do entretenimento estão presentes no dia a dia das civilizações, contribuindo substancialmente para o jogo social e político dos territórios.

Aproveitando esses veículos, vejamos alguns usos da expressão “aqui e agora” ao redor da década de setenta. A expressão em questão consiste na junção de dois dêiticos, termo utilizado para nomear palavras que se referem tanto a um sujeito como ao tempo e espaço em que ele se situa. Nessa mesma categoria estão palavras como eu, tu, você, ali, lá, depois, entre outras. Nesse sentido, tais palavras podem ser

enxergadas como “signos vazios”, e esses signos só se tornam “plenos” quando “o locutor os assume no discurso” (BENVENISTE *apud* KOELLING, 2003, p. 2). Em diferentes edições de jornais da época encontram-se as palavras aqui e agora como marcadores do texto em que estão presentes, como os seguintes enunciados: “o ponto de partida, aqui e agora, é o comentário de...” (CIRNE, 1976, p. 26), ou ainda, “aqui e agora, a palavra dos médicos brasileiros” (TEIXEIRA, 1978, p. 14). Porém, quando localizado em um campo social, a expressão aqui e agora ganha contornos mais definidos, se desfazendo de sua condição intratextual.

Percorrendo as páginas do jornal *Opinião*, encontramos a expressão aqui e agora em outro contexto. Em uma matéria sobre a atuação de um segmento da Igreja Católica no Brasil, pode ser lido o seguinte trecho: “é importante não perder de vista a eternidade ao enfrentar os problemas terrenos, mas tendo presente também que a eternidade começa aqui e agora” (IGREJA..., 1974, p. 3). Aproveitando essa perspectiva religiosa, convém sair do âmbito das “religiões proféticas” e ocidentais e visualizar uma perspectiva pertencente a uma “religião mística” (CORREIA, 2012, p. 82) e oriental. Em uma entrevista concedida por Odete Lara ao jornal *O Pasquim*, a atriz e cantora comenta sobre “o que vem a ser o Zen-Budismo”:

O Zen não tenta ausentá-lo da terra para, além desta, encontrar o paraíso. Ele lhe ensina, isto sim, que a forma de encontrar o paraíso é estar na terra por inteiro e consciente ao aqui e agora. Segundo o Zen, uma das causas do nosso sofrimento é justamente estarmos sempre com a mente voltada para além do lugar e do tempo em que nos encontramos, isto é, vivendo no futuro ou no passado, deixando de viver o presente. Como disse John Lennon: “vida é aquilo que acontece enquanto você está ocupado fazendo planos”. Eu diria antes que Zen é a arte de viver em harmonia consigo mesmo, com seu semelhante e com o universo. (LARA, 1985, p. 11).

Mesmo que essa declaração a respeito do Zen tenha acontecido em meados da década de 1980, nela ecoa décadas passadas, uma vez que, como já visto, elementos orientais também estavam presentes em meio aos ideais e contradições da contracultura: por um lado, traziam o lema “sexo, drogas e rock’n roll”, por outro, “drogas não se coadunavam com a atenção plena, enfatizada nas meditações, estas conhecidas como zazen”, é o que aponta o monge e pesquisador Francisco Handa (2009, n.p.). Desse ponto de vista, a declaração de Odete Lara não se limita aos anos oitenta, uma vez que, no período em que se encontrava exilado na Inglaterra, Gilberto

Gil já assumia uma postura mística, como pode ser conferido em uma entrevista à revista *O Bondinho* (GIL, 1972 in COHN, 2008).

Em outra edição do jornal *Opinião*, é possível encontrar a tradução de uma crítica ao controle das ideologias em países de baixo desenvolvimento econômico, assinada pelos estadunidenses Richard Barnett e Ronald Muller. Propondo um paralelo com a religiosidade, os economistas falam do aqui e agora em relação ao mercado:

[...] a ideologia do mercado tem um impacto político sobre os problemas neste século, que não é diferente do impacto que teve a Igreja nos séculos passados. Mas enquanto a Igreja pode ter pacificado os miseráveis da Terra prometendo-lhes o céu numa vida futura, as agências de publicidade mundiais vendem o alívio graças ao consumo “aqui e agora”. (BARNETT; MULLER, 1974, p. 18).

Longe de esgotar os significados da expressão “aqui e agora”, os trechos acima mostram alguns sentidos adquiridos de acordo com cada área exposta. Pode-se dizer que o uso dessa expressão na década de 1970 ganha sentidos mais ou menos convergentes. O aqui e agora do mercado aparece delimitado pelo alívio da compra, enquanto o aqui e agora daquele segmento da Igreja Católica, do Zen Budismo de Odete Lara e da contracultura na visão de Maciel são definidos pela vida aqui na terra. Em parte, a contracultura renega o passado e o futuro em prol do momento. Já a Igreja mantém o futuro em seu horizonte, regulando o presente coletivo. No Zen, o aqui e agora remete a um presente em “harmonia” com o universo. Ainda nesses contextos, pode-se observar que o “aqui” não é um espaço específico, como uma cidade, uma casa ou mesmo um texto. O tempo representado pelo “agora” também não é quantificável, não é determinado, a não ser pelo presente. Em suma, a expressão “aqui e agora” possui uma significação aberta, mas que se fecha ao ser localizada em um determinado campo.

Considerações finais: encostando a porta

Sinto falta do banho de mar, do sol, do picolé. Da água de coco, da companhia de amigos... de tudo. Mas “o melhor lugar do mundo é aqui e agora”. Esse lugar ao qual me refiro não é necessariamente geográfico ou topográfico. É um lugar especial, um lugar interior. Onde quer que a gente esteja, o melhor lugar do mundo é onde você está. E é agora, o tempo de hoje. Na verdade, isso é sobre a meditação. Essa meditação necessária que todos os seres, todos os humanos precisam fazer exatamente pra aguentar o tranco da dificuldade

do mundo, que é muito grande. Gerir a existência nesse mundo é uma coisa complicada. O aqui e agora é um pouco disso. É a meditação sobre essa necessidade de estarmos íntegros, completos a qualquer momento e em qualquer lugar.

Gilberto Gil
Redes sociais, janeiro de 2021

Neste artigo foi possível ouvir diferentes conversas que vão se somando ao entorno de “Aqui e agora”. O provérbio retirado do texto de Snyders pareceu se adequar a uma atitude meditativa adotada pelo cancionista baiano em diversas situações ao longo da vida: “O lugar de ser feliz é aqui / A hora de ser feliz é agora”. Com essa atitude de Gil, consideramos plausível um aglomerado de referências, um processo analítico que leva em conta as misturas, lembrando que, em um dos depoimentos sobre a batida policial em Florianópolis, Gil as assume, chama todos aqueles em quem acredita e, de modo místico,⁸ relaciona sua canção ao “aqui e agora” de todos em quem confia:

Então eu fiquei assim cinco minutos em estado de choque e aí meus aprendizados todos, meus mestres todos, Yogananda, o I-Ching, a macrobiótica, George Ohsawa e todos nesta hora chegaram e me seguraram, Jesus e todo mundo. Eu sou religioso, todo mundo sabe. E Oxalá, e Xangô principalmente – era no dia dele, ele é meu santo –, Xangô chegou e disse: “Deixa comigo, sou eu que tou fazendo isso, então deixa que é comigo”. (GIL *apud* SANTANA FILHO, 1976, p. 139).

Ainda que parcial,⁹ este estudo de “Aqui e agora” mostra diferentes nódulos que tensionavam – e tensionam – a vida social no Brasil, como se deu no caso dessa prisão de Gil. Se por um lado houve a violência, a detenção e o internamento, por outro, o cancionista tomou os limões para espremer novas canções. E desse suco surgiram “Sandra”, “Gaivota”, “Chiquinho Azevedo” e “Aqui e agora”. Quando gravou “Aqui e agora”, Gilberto Gil já havia tido duas experiências com a prisão em menos de dez anos – 1968 e 1976. Ainda assim, como vimos, Gil (1977 *in* COHN, 2008, p. 144) se autoquestiona, “será que eu conseguiria encontrar essa leveza, esse descompromisso com o tempo e o espaço, mesmo estando preso?”. Ou ainda, será “que eu conseguiria estar realmente contente com a vida mesmo estando preso?”.

⁸ Sobre misticismo e Gilberto Gil, confira Diniz (2015).

⁹ O presente artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado, a ser concluída no segundo semestre de 2021, dedicada a um estudo mais amplo da canção “Aqui e agora” de Gilberto Gil. Tal estudo se desenvolve na linha de pesquisa Teoria e História.

Nessa fala, ao comentar a canção e expor as questões que o levaram a construir “Aqui e agora”, Gil não destaca propriamente a letra ou a música, mas realça a condição do aprisionamento. Com isso podemos perguntar: se conhecermos as histórias que acompanham a canção, conheceremos ao menos um dos “pontos de vista” – como disse Bem Gil – da personagem que canta em “Aqui e agora”? Trata-se de alguém que está preso ou que acaba de sair da prisão? Tais questionamentos nos mostram algo de um problema cancional, isto é, no ato da criação, Gil se colocou numa condição novamente experimentada que é (re)imaginada numa atitude de presidiário fingidor, lembrando aquilo que o poeta Fernando Pessoa nos alertou. Um problema que, (re)lendo trechos de declarações de Gil, pode ser (re)colocado assim: se o “uso dos meus sentidos estivessem gradeado” (GIL, 1977 in COHN, 2008, p. 144), como inventar uma canção que fale de uma “situação confortável, que deveria ser buscada e atingida pelo homem de integridade na vivência de cada momento, de cada centímetro de espaço ocupado”? Preso, um cancionista poderia encontrar “uma sensorialidade tanto física quanto álmica” numa canção que fale sobre “como ver, ouvir, tocar a superfície do que é sólido e do que é etéreo, denso e sutil, de uma visão voltada para dentro” (GIL; RENNÓ, 1996, p. 96)? Ainda hoje, a solução nos faz concordar com Gil. Ouvindo “Aqui e agora” podemos dizer que, sim, naquela circunstância, o cancionista foi guiado pelo “farol dos olhos iluminando uma visão interior”.

A turnê dos Doces Bárbaros, que nos acompanha ao longo deste artigo, permitiu visualizar causas tropicalistas nas carreiras daqueles “baihunos”, digamos: visualizar a problematização social a partir do corpo, das roupas, das drogas, das questões de gênero e etnia, assim como da sonoridade trazida pelo grupo. Tudo isso é aqui e agora, um entrecruzamento de fatores funcionando como demarcadores de classe que, sendo assim, permitem inferir que a plateia era composta por diferentes camadas sociais. Imaginando que o público dos doces baianos era semelhante aos ouvintes do *Refavela* de Gilberto Gil, deve-se considerar que haveria entre eles seguidores das práticas e valores de contracultura e, possivelmente, alguns simpatizantes do zen-budismo. Se estamos falando daquele Brasil, é provável que uma parcela dos ouvintes professasse o cristianismo do momento. Isso não esgota o

assunto, mas indica que aqueles que escutaram essa canção na época de seu lançamento puderam encontrar diferentes sentidos a partir de referências distintas, gerando, assim, diversas imagens ao som de “Aqui e agora”. E essa polissemia funcionou, ou ainda funciona, como um atrativo. Imaginemos o caso dos últimos compassos da canção: em registro agudo e cortante, sobre a alternância dos acordes de G7 e G7M que vão modificando a funcionalidade harmônica da longa nota Fá cantada por Gilberto Gil, ouvimos a expressão “e agora”. Como pontuá-la? Para alguns, pode ser uma afirmação terminante: sim, o melhor lugar do mundo é aqui e agora! Mas outros vão escutar aqui uma contundente pergunta: e agora?

Referências

BARNETT, Richard; MULLER, Ronald. O controle da ideologia. *Opinião*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 107, 22 nov. 1974.

BATISTA, Tarlis. Eu não sabia que era crime fumar maconha. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 1266, 24 jul. 1976.

BRITO NUNES, Givanildo. *Entre o riso e o insulto: O Pasquim, Caetano, Gil, Simonal e as lutas simbólicas nos anos de chumbo*. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground a partir de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. *A voz que canta na voz que fala: Poética e Política na Trajetória de Gilberto Gil*. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

CASTRO, Maurício Barros de. *Gilberto Gil: Refavela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

CIDREIRA, Renata Pitombo. A moda nos anos 60/70 (comportamento, aparência e estilo). *Revista Recôncavos, Bahia*, v. 2, n. 1, p. 35-44, dez. 2008.

CIRNE, Moacy da Costa. Crítica e embromação. *Opinião*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 172, 20 fev. 1976.

COHN, Sérgio. *Encontros: Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CONVERSA com Gilberto Gil sobre o futuro, tecnologia e a singularidade. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo Canal da Bela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LghhaOrlxjY>. Acesso em: 3 de jun. 2020.

CONY, Carlos Heitor. Gilberto Gil: a balada do cárcere. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 1976.

CORREIA, Carlos João. Religiões proféticas e religiões místicas. In: BORGES, Anselmo; MONTEIRO, João Gouveia (coord.). *As três religiões do livro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 80-86.

DINIZ, Sheila Castro. “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil. LP Expresso 2222, 1972). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 119-145, jan./jun. 2015.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

GIL, Gilberto. A paz doméstica de Gilberto Gil. *O Globo*, 10 jul. 1977. In: COHN, Sérgio. *Encontros: Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 140-153.

GIL, Gilberto. Gilberto Gil: exclusivo. Entrevista concedida a Tarlis Batista. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1270, 21 ago. 1976.

GIL, Gilberto. O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo. *O Bondinho*, 16 fev. 1972. Entrevista concedida a Hamilton de Almeida. In: COHN, Sérgio (org.). *Encontros: Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 48-101.

GIL, Gilberto. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 1987.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. *Gilberto bem perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

GILBERTO Gil internado em clínica psiquiátrica. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1976.

HANDA, Francisco. Thomas Merton e o Zen Budismo: Contradições em tempos de crise do pensamento, atitudes e sonhos. *Revista Nures*, São Paulo, n. 12, maio/ago. 2009.

IGREJA - O “baixo clero e o Sínodo”. *Opinião*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 96, 9 set. 1974.

JULIÃO, Rafael. As canções-manifesto de Adriana Calcanhotto: diálogos interartísticos. *Revista Estação Literária: Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, Londrina*, v. 24, jun. 2020.

KOELLING, Sandra Beatriz. Os dêiticos e a enunciação. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL*, v. 1, n. 1, p. 1-12, ago. 2003.

LARA, Odete. Olha ela de volta – Odete Lara. Entrevista concedida a Torquato de Mendonça. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 827, 16 maio 1985.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. Ivan Lins e as “patrulhas ideológicas” na década de 1970. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais [...]*. Fortaleza: Associação Nacional de História – ANPUH, 2009.

LOPES, Cássia. O doce bárbaro Gilberto Gil. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Faculdade de Comunicação, UFBA, 2009.

MACIEL, Luis Carlos. Underground: conselhos a mim mesmo. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 00070, 31 ago. 1970.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Hermílson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e Interpoética na Música Popular*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

NUNES, Givanildo Brito; GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner: desafetos nas páginas d’O Pasquim. *Perspectivas e Diálogos: Revista de História Social e Práticas de Ensino*, Caetité, v. 1, n. 5, p. 24-45, jan./jun. 2020.

OS BAIANOS, de novo. *Veja*, São Paulo, n. 408, p. 76-83, 30 jun. 1976.

OS DOCES Bárbaros. Direção: Jom Tob Azulay. Rio de Janeiro: [s. n.], 1978.

OUTROS (Doces) Bárbaros. Direção: Andrucha Waddington. Produção: Kati Almeida Braga e Leonardo Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia: EDUFU, n. 9, jul./dez. 2004.

PARANHOS, Adalberto. Entre o sim e o não: ciladas da canção. *ArtCultura*, v. 3, n. 3, Uberlândia, dez. 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEZZONIA, Rodrigo. MPB Exilada: Chico, Gil e Caetano entre exílio e retorno. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife. Anais [...].* Recife: ANPUH, 2019.

REFAVELA 40. Direção: Mini Kerti. Produção: Roberto Rios, Eduardo Zaca, Patrícia Carvalho e Rafaella Giannini. Rio de Janeiro: Conspiração: HBO, 2018.

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

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Nova história da arte.* São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

SANTANA FILHO, João. Gil: o fumo não é Deus nem é o Diabo. *In: RISÉRIO, Antônio (org.). Gilberto Gil: Expresso 2222.* Salvador: Corrupio, 1982. p. 127-153.

SNYDERS, George. *Alunos felizes: reflexão sobre alegria na escola a partir de textos literários.* Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1993.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. Dossiê música popular brasileira. *Revista USP,* p. 11-20, 2016.

TATIT, Luiz. *O Cancionista.* São Paulo: Edusp, 2012.

TEIXEIRA, Mônica. Diagnóstico: cicatrizes para o resto da vida. *Movimento,* Rio de Janeiro, ano 4, n. 172, 22 out. 1978.

WISNIK, José Miguel. Caetano, Gal, Gil, Bethânia - Tudo de novo (As profecias dos doces bárbaros). *In: RISÉRIO, Antônio (org.). Gilberto Gil: Expresso 2222.* Salvador: Corrupio, 1982. p. 124-126.

XAVIER, Luiz Augusto. A invasão dos bárbaros. *Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados,* Curitiba, n. 06319, 4 jul. 1976.

Submetido em: 23/08/2021

Aprovado em: 22/11/2021

Publicado em: 03/01/2022