

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

**O ARTISTA-MEDIADOR E SUA ATUAÇÃO NOS INTERSTÍCIOS DO
TERRITÓRIO CULTURAL:
UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL**

KYOMA SILVA OLIVEIRA

NITERÓI
Março/2015

KYOMA SILVA OLIVEIRA

**O ARTISTA-MEDIADOR E SUA ATUAÇÃO NOS INTERSTÍCIOS DO
TERRITÓRIO CULTURAL:
UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

ORIENTADOR: Prof. Marildo José Nercolini

**NITERÓI
Março/2015**

KYOMA SILVA OLIVEIRA

**O ARTISTA-MEDIADOR E SUA ATUAÇÃO NOS INTERSTÍCIOS DO
TERRITÓRIO CULTURAL:
UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

NITERÓI, 23 DE MARÇO DE 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marildo José Nercolini (Orientador)

Prof. Dr. Ana Lucia Silva Enne (UFF)

Prof. Dr. Samuel Mello Araújo Junior (UFRJ)

Dedico este trabalho a meu avô Manuel Barboza de Oliveira (*in memoriam*) que me ensinou que as réguas e os compassos que utilizamos ao longo da vida são construídos no caminhar.

AGRADECIMENTOS

À família por além de acreditar e incentivar-me a seguir este novo caminho, compreender minha ausência e suportar minha presença muitas vezes mal humorada e dispersa.

Ao querido orientador Marildo Nercolini por compartilhar sua experiência intelectual e pessoal, por acreditar no trabalho logo no início quando eu pensava em mudar os rumos da pesquisa e, sobretudo, pela paciência nos momentos de incertezas e questionamentos.

Aos amigos por sempre demonstrarem carinho e continuarem me fazendo convites, mesmo depois de ouvirem a frase “não posso, tenho que escrever.”, proferida por mim, inúmeras vezes ao longo desses dois anos.

A Lúcio Enrico, à Ohana, à Juliana Mara e aos novos mestres e amigos que a primeira turma do PPCULT formou.

À Márcia e Luiz Augusto pela boa vontade e disponibilidade.

À Helena pela cumplicidade, confiança, incentivo incondicional, afeto, discussões, revisões textuais e principalmente por me fazer enxergar que para se chegar a novos lugares é preciso traçar novos caminhos.

À Julia sempre com conselhos importantes nos momentos oportunos.

À professora Ana Enne por suas aulas igualmente densas e bem humoradas; pelo seu exercício de exemplificar com acontecimentos cotidianos as complexas teorias e ideias trabalhadas nas discussões ao longo do mestrado; e pelo prazer sempre evidente na prática da profissão.

À turma de Crítica Musical por proporcionar o momento da minha tomada de consciência sobre querer estar em sala de aula e no ambiente universitário por muitos e muitos anos.

E à música por servir não apenas como trilha da minha vida, mas como caminho para se pensar o mundo, suas possibilidades e complexidades.

Mediadores de todos os tipos, e com projetos os mais variados, transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar sempre separados, contato que tem as mais variadas consequências, remodelando constantemente os padrões correntes da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses mundos diferentes.

Hermano Vianna

“Um tempo perdido
Interessante a maneira do tempo
Ter perdição
Quer dizer, se perder no correr
Decorrer da história
Glória, decadência, memória
Era de Aquarius
Ou mera ilusão.”

Gilberto Gil

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a atuação do agente mediador que se utiliza da canção como meio de deslocar-se por entre diferentes domínios sociais na contemporaneidade. Para isso a pesquisa se debruça sobre a trajetória do artista-mediador Gilberto Gil. Lançando o olhar sobre as produções criativas desse artista em diferentes momentos históricos e sobre os diferentes papéis sociais por ele desempenhados, busca-se investigar as diferentes situações de mediação que este agente se encontra; seus posicionamentos frente a essas situações; além da (re)construção de sua imagem pública conforme seus discursos são difundidos e apropriados na esfera pública. Tendo como base as discussões teóricas sobre mediação cultural, entre-lugar, hibridação e identidade narrativa, o processo dialógico entre a construção da imagem de si e a atuação do agente mediador no espaço social é o eixo central deste trabalho de pesquisa.

Palavras-Chave: Mediação; Gilberto Gil; trajetória; hibridação; entre-lugar; canção popular.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the performance of the mediator that uses songs as a means of getting around between different social domains in contemporary society. In order to do this, the research focuses on the trajectory of the artist-mediator Gilberto Gil. Turning their eyes towards the creative production of this artist in different historical moments and the different social roles that he played, we seek to investigate the different situations of mediation in which this agent finds himself; his positions regarding these situations; and the (re)construction of his public image as his speeches are widespread and appropriate in the public sphere. Based on the theoretical discussions on cultural mediation, in-between, hybridization and narrative identity, the dialogical process between the image construction of the self and the role of mediator in the social space is at the core of this work.

Keywords: Mediation, Gilberto Gil, trajectory, hybridization, *in-between*, popular song

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “QUEM MANDA É A DEUSA MÚSICA...”	10
1 - CULTURA E MEDIAÇÃO	19
1.1 - O Artista-Mediador: Potências e Características	21
1.1.1 – O Potencial Poético Musical	22
1.1.2 – Cosmopolitismo	25
1.2 - Os Locais e Pressupostos da Atuação do Artista-Mediador no Campo Social.....	28
1.2.1 Fronteiras e o Entre-Lugar	29
1.2.2 – Hibridação.....	36
1.2.3 – Trajetória.....	39
1.2.4 - Afiliação	43
2. CONTEXTOS E PROCESSOS DO ARTISTA-MEDIADOR.....	47
2.1 – O Artista-Cartógrafo e a Utilização de um Corpo Vibrátil	47
2.2 - O Movimento de Contracultura e o Caminho até o Tropicalismo.....	50
2.2.1 – O Cenário Mundial e o Brasil da década de 60	51
2.2.2 - Os Festivais de 67 e 68 e a formação do Tropicalismo	55
2.3 – Vivências no Exílio: “Quando ir é necessário para voltar tanto mais vivo”	65
2.4 - O Sertanejo Cosmopolita: ”Dentro de si mesmo que lá fora”	69
2.5 - Brasil-África: a percepção de mais um caminho possível	74
2.6 – Música e Política Institucional: a confluência dos campos.....	79
2.6.1 – Vivendo a Política de Outro Lugar: experiências anteriores do artista-mediador .	79
2.6.2 – O Retorno ao Campo	81
3 – NARRATIVAS MEDIADAS: UMA ANÁLISE SOBRE EXPRESSO 2222, REFAZENDA, REFAVELA E CONCERTO DE CORDAS E MÁQUINAS DE RITMO....	92
3.1 - Expresso 2222.....	93
3.1.1 – Pipoca Moderna	94
3.1.2 – Back In Bahia.....	96
3.1.3 – O Canto da Ema	99
3.1.4 – Chiclete com banana	101
3.1.5 – Expresso 2222	102
3.1.6 – O Sonho Acabou	105
3.1.7 – Oriente	106
3.2 – Refazenda.....	108
3.2.1 – Refazenda.....	110
3.2.2 – Jeca Total	113
3.2.3 – Essa é Pra Tocar no Rádio	115
3.2.4 – Lamento Sertanejo	117

3.2.5 – Meditação.....	119
3.3 – Refavela.....	120
3.3.1 – Refavela	122
3.3.2 – Ilê Ayê	125
3.3.3 – Babá Alapalá.....	127
3.3.4 - Samba do Avião	129
3.3.5 – Balafon.....	131
3.4 - Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo	133
CONCLUSÃO: “PELA SIMPLES RAZÃO DE QUE TUDO MERECE CONSIDERAÇÃO...”	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

INTRODUÇÃO: “QUEM MANDA É A DEUSA MÚSICA...”

A capacidade da música em se propagar no ambiente e invadir os espaços sem pedir licença sempre foi algo que me encantou. A impossibilidade de deter as ondas sonoras de invadir meus ouvidos e ecoar dentro da cabeça desencadeou em mim, ainda na infância, sentimentos ambivalentes para com toda essa mágica. O entusiasmo gerado pelas recorrentes sessões de audição de vinil com minha mãe se misturava com a frustração de ter que perder lugar no colo do meu pai por conta do violão *DiGiorgio* que por ali costumava se alojar e permanecer por horas e horas nos encontros familiares.

Após esse momento na infância, onde habitava em mim essa relação de “sedução e negação” para com a música, veio a adolescência e a possibilidade de me aproximar do fazer musical. Na tentativa de aumentar minhas possibilidades de socialização, meu pai sugeriu que me dedicasse a um instrumento e, apesar de uma pretensa imparcialidade, sua campanha tendia claramente para o violão: “instrumento versátil, estimulador do canto, possibilitador de rodinhas e quase igual a uma guitarra”. O fato de já possuímos um exemplar em casa também contava bastante, embora ele nunca tenha mencionado isso. O *DiGiorgio* encostado no canto da sala, apesar de ser a escolha mais óbvia (e econômica) a ser feita, não me enchia os olhos.

Paralelo a este processo de escolha do instrumento, três primos mais velhos decidiram montar uma banda de rock. Um baterista, um violonista que estava trocando o violão pela guitarra (talvez aconselhado pelo meu pai) e um terceiro (aquele menos desafinado) cantava. Eis que surge na minha vida o contrabaixo elétrico, o elemento que faltava para darmos início aos ensaios. Um instrumento de mais ou menos 1 metro e 20 centímetros de comprimento, feito de madeira maciça, pesando em torno de 4 quilos (um dos motivos da acentuação da já existente hipercifose), que praticamente não soa caso não esteja ligado a uma caixa amplificadora, ou seja: a participação nas rodinhas de violão teve que esperar. Antes de poder

afinar o instrumento, um baixista mais experiente preencheu minha vaga na banda. Sendo assim a maior parte dos meus dias se resumia em ficar no quarto acompanhado do instrumento, da caixa amplificadora e do aparelho de som onde as músicas eram executadas e eu tentava tocar junto.

Seria desonesto afirmar que poderia ter sido qualquer outro instrumento, mesmo porque, embora meu grau de intimidade com ele seja menor do que eu gostaria, o contrabaixo faz parte da minha vida até hoje. Porém, a experiência proporcionada pela possibilidade de tocar um instrumento musical e de fazer música mudou substancialmente minha percepção sobre ela. A começar pela maneira de ouvir música, inicialmente procurando as linhas melódicas do contrabaixo a fim de reproduzi-las, para mais tarde me atentar que a partir de um dado momento, involuntariamente, passei a escutar as trilhas “decupando” seus arranjos. A forma de interação com as produções musicais ouvidas também se alterou, uma vez que tocá-las passou a ser outro caminho de fruição. Para além disso, a possibilidade de esmiuçar parte do código existente por trás das canções, para logo em seguida descobrir que parte considerável do fazer musical trata-se realmente de “mágica”, muito mais que escalas, arpejos, timbres e física de uma maneira geral, me fez caminhar definitivamente em direção ao lado sedutor da música, deixando adormecida a negação proveniente da experiência na infância.

Após ingressar na faculdade de Produção Cultural em 2008, me dei conta que havia mais pessoas, assim como eu, interessadas na música como meio de expressão constituinte da vida social para além de seu caráter técnico; interessadas na música como meio de pensar, interferir e construir novos significados na vida em sociedade, para além do seu entendimento como simples consequência ou reflexo das demais práticas sociais.

O período da graduação e as primeiras experiências com pesquisas acadêmicas me fizeram perceber a importância dos conceitos para organizar as ideias, além da investigação e do método na tentativa de objetivar os questionamentos que até então existiam como impressões. Em contrapartida, percebi também que dar conta dos diversos fenômenos musicais através das palavras seria um trabalho a ser aprimorado durante toda a vida, sendo assim decidi começar logo.

No trabalho de conclusão de curso, onde me propus a analisar a importância do forró na constante reinvenção das múltiplas identidades nordestinas, me vi frente a frente com a obra de Luiz Gonzaga. “O Velho Lua” estava lá, como sempre esteve, com a sanfona em punho e sua voz anasalada. Eu que era outro, um jovem pesquisador aparatado por todo um

cabedal teórico construído ao longo de três anos de bacharelado, “relativizando a relatividade”, com a certeza de que toda produção artística era fruto exclusivamente de situações sociais e que os fenômenos musicais tinham todos, algum tipo de explicação racional.

O relato da esperança do nordestino se esvaindo a cada mês que se encerra sem uma gota de água cair do céu, desencadeando sua migração forçada rumo ao sudeste presente em “Triste Partida” continuou sendo o mais impactante e incisivo dentre as diferentes formas de relato sobre o tema que já chegaram até mim. A singeleza da música evidenciava a mensagem poética e a interpretação de Luiz Gonzaga materializava a tristeza e a saudade presente no processo da diáspora nordestina e as trazia até mim.

Não foi o primeiro nem muito menos o último, mas esse “sacolejo” acadêmico carrego ainda hoje. Como a realidade é bem mais complexa que as já complexas teorias que buscam dar conta dela, como em inúmeros momentos as categorias vazam e a emoção que determinada música te transmite não é exclusivamente justificável por sua tonalidade ou pelos intervalos que compõem sua melodia.

Após o baque surgiram outros questionamentos ao longo do processo de escrita da monografia, dessa vez voltados à capacidade de parte dos artistas populares no Brasil em desenvolver suas produções criativas no decorrer dos deslocamentos sociais. A partir das movimentações geográficas de Luiz Gonzaga, minha atenção se voltou para as possibilidades geradas pelos múltiplos domínios sociais coexistentes nas sociedades complexas. A efetivação de uma produção artística desencadeada por esses deslocamentos me levou a identificar inúmeros músicos e compositores que, à luz de diferentes tipos de movimentações, construíram e/ou constroem seu repertório não estritamente musical, mas cultural.

Williams (1971), ao analisar o papel da arte e do pensamento nos embates entre culturas dominantes e emergentes questiona o que, até então, era defendido pelo marxismo mais tradicional: a arte não é puramente reflexo do mundo real. Tendo em vista que a superestrutura não é determinada pela estrutura, ambas estariam juntas no processo de produção de relações sociais. Desta forma encarando a música como um espaço de pensar e propor dentro do campo cultural, o presente trabalho tratará da capacidade do artista de pensar e interferir na sociedade através da sua produção cultural. E para isso é fundamental encarar as práticas culturais não só como reflexo de determinada realidade, mas também como forma de agir e construir outros caminhos num âmbito social.

Com o intuito de analisar o fenômeno identificado, isto é, as produções artísticas provenientes de deslocamentos sociais, os conceitos de trajetória e mediação serão centrais ao longo deste estudo. Ambas as categorias recebem destaque em alguns trabalhos de Gilberto Velho (1994, 2001), desta forma o diálogo com a obra do autor será constante. Conforme nos coloca o antropólogo, o alto valor de importância atribuída à trajetória individual é um fator constituinte das sociedades moderno-contemporâneas. No intuito de trabalhar-se com essa unidade mínima de significação social: o indivíduo - cabe aqui destacar que a construção de uma trajetória individual está intrinsecamente ligada à prática narrativa.

O ato de atribuir importância a determinados elementos e apagar outros, construindo assim uma narrativa linear e coerente é um movimento recorrente e, talvez por isso, naturalizado na contemporaneidade. Aquilo que Bourdieu (2006) vai denominar de ilusão biográfica será retomado constantemente no decorrer deste trabalho. Ilusão biográfica construída propositalmente no início desta introdução a fim de problematizar minha própria escrita e direcionar o caminho que será percorrido ao longo deste estudo.

Entendendo o discurso como tentativa de enquadramento do “real” e utilizando-me do narrar para questionar o próprio processo de construção narrativa, ressalto aqui que, apesar de imbuído da mais sincera tentativa de apontar caminhos interpretativos possíveis e não fechar sentidos frente ao objeto de pesquisa, meu discurso bem como todos os demais segue na direção de imputar coerência e objetividade a um fenômeno que é descontínuo. Nesse sentido, compartilho com Foucault a ideia de que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída de diferentes formas na intenção de conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório e escapar de sua materialidade. (FOUCAULT, 2013, p.8-9)

De maneira a adequar um passado descontínuo e constituído por diversos episódios atravessados por intenções, determinações, acasos e afetações, seleciono alguns episódios existentes na memória, ajusto-os e teço a narrativa da melhor maneira possível a fim de justificar a temática da minha pesquisa e a maneira com que cheguei a ela. Este objetivo proposto, segundo Velho, seria meu projeto. Como o próprio antropólogo nos lembra “os projetos individuais sempre interagem com outros dentro do campo de possibilidades” (VELHO, 1994, p. 46), dessa maneira a viabilidade de realização desses projetos está diretamente ligada à negociação com os demais existentes.

Na tentativa de complexificar a noção de biografia, negociarei constantemente ao longo deste trabalho com um dos projetos individuais do artista cuja trajetória me proponho

analisar: o domínio da narrativa sobre si.

Proponho-me aqui a analisar a produção artística e política de Gilberto Gil e os diversos movimentos de mediação desempenhados por ele ao longo de sua trajetória individual. A escolha deste artista está diretamente ligada aos diversos momentos em sua trajetória em que os deslocamentos por domínios e territórios sociais se fizeram presentes. Deslocamentos propiciadores de mudanças mais explícitas e objetivas, como os marcadores identitários físicos (cabelo, vestimentas etc.), mas também de mudanças subjetivas como a maneira de se colocar frente aos debates públicos, as diferentes maneiras de se apropriar de referenciais culturais, além da mudança no próprio modo de compor.

Filho de pai médico e mãe professora, Gilberto Gil nasce em 26 de junho de 1942 na cidade de Salvador, mas vive os primeiros 10 anos de vida em Ituaçu, pequena cidade no interior da Bahia, onde a família residia. Aos 9 anos, Gil mudou-se para a capital a fim de dar continuidade aos estudos, nesse mesmo período começa a estudar seu primeiro instrumento musical, o acordeom. Em 1964, após completar a formação escolar básica, Gil se forma como administrador de empresas pela Universidade Federal da Bahia e no ano seguinte se muda para São Paulo, onde trabalharia como *trainee* na empresa multinacional *Gessy Lever*. No período de estadia na cidade, Gil dividia suas atenções entre o trabalho no escritório e a música. Dado momento optou pela última em detrimento da administração. Em 1967 e 1968 participou do 3º Festival de Música popular Brasileira e do 3º Festival Internacional da Canção, respectivamente. Ambos os episódios serviram como cenários para a solidificação do movimento Tropicalista, concomitantemente com a popularização da carreira artística de Gilberto Gil.

O movimento liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso e seu conteúdo revolucionário desencadeou problemas para ambos os artistas, uma vez que o regime ditatorial estabelecido no Brasil se viu, de alguma forma, questionado. Em dezembro de 1968 Gil e Veloso são presos e alguns meses depois exilados. A experiência de Gil na Europa auxilia na expansão do pensamento Tropicalista, e em seu retorno ao Brasil a hibridação em se faz presente ainda de maneira melhor definida em sua produção musical, em seus discursos e em sua atuação política.

A figura pública de Gilberto Gil conta com um discurso estruturado e monolítico sobre si cunhado no transcorrer dos anos e pautado em episódios simbólicos protagonizados pelo artista, em seus discursos proferidos e em sua obra. Debruçar-se sobre essa trajetória requer uma análise complexificada desta biografia, buscar interpretar as coisas ditas, além da

maneira e o contexto em que são ditas faz-se tão importante quanto interpretar aquilo que foi obscurecido, apagado ou ressignificado. Para além de evidenciar o fato de toda trajetória ser uma construção narrativa, em diálogo com o contexto social e, portanto, permeada de disputas por significação, neste trabalho busco evidenciar que os elementos vivenciados e presentes na memória podem ser apropriados, significados e ressignificados de diferentes maneiras à luz das mais diversas intenções. Dessa maneira, o ímpeto de “guardar” a própria memória, conceito acessado por meio das reflexões de Pollak (1992), também se faz marcante no decorrer do trabalho a fim de corroborar com a ideia de possibilidades narrativas.

As mediações discursivas identificadas na construção de uma imagem pública oficial do artista encontram-se em constante diálogo com a mediação cultural e os deslocamentos constituidores desta. Sendo assim, o conceito de mediação a ser trabalhado aqui circula por esses dois domínios: o narrativo e o cultural. Mediar práticas e fluxos culturais, alterar configurações sociais, sofrer alterações na medida em que desempenha esta função e reconfigurar a imagem pública de si: tratam-se de fenômenos constantes e complementares ao longo da trajetória do artista-mediador, como se poderá notar ao longo dos próximos capítulos.

Um dos pressupostos presentes na trajetória desse artista-mediador é a abertura constante para com a alteridade. Muito mais do que aceitar as narrativas identitárias diferentes das suas, Gil se propõe, em diversos momentos da carreira e da vida, a dialogar, trocar e construir experiência, conhecimento e subjetividade nesse processo interacional com o “Outro”. Processo esse, ora estabelecido de maneira intersubjetiva, com determinados grupos e sujeitos de diferentes culturas, ora com a captação e apropriação de ideias difundidas por diferentes polos socioculturais, ressignificadas e hibridizadas pelo artista.

Como objetivo secundário essa pesquisa tem a intenção de diminuir as fronteiras disciplinares no debate acadêmico sobre música popular. Buscando, a partir dos estudos culturais, a interlocução com os campos da sociologia, antropologia e história tendo em vista que a música analisada sob o ponto de vista cultural é um meio de expressão transversal a todos esses outros campos supracitados. Além disso, a já colocada complexidade contemporânea exige a produção de um conhecimento não mais fechada nos limites estanques de determinada disciplina.

Tendo em vista esta transversalidade do recorte proposto, o método a ser usado se respaldará em pressupostos provenientes dos estudos culturais. As análises levarão em conta o caráter histórico, contextual e processual dos episódios em pauta. Partindo do princípio de que

no campo cultural as coisas não estão dadas e as configurações não são estanques, encarar os fenômenos como processuais é uma das bases da pesquisa.

No capítulo 1 a partir de definições do conceito de mediação, me debruçarei sobre a figura do mediador visando discutir primordialmente dois aspectos: o local de atuação do agente mediador no campo e as características ou pressupostos utilizados por este agente em seu processo de atuação. Além disso, será abordado também nesse capítulo o potencial de difusão da mensagem através da música e da canção. Uma análise a respeito das propriedades físicas do som conjugadas com a capilaridade alcançada pela palavra e pela poesia será desenvolvida a fim de se entender o fenômeno do deslocamento do artista a partir de sua obra. A possibilidade de abertura de caminhos no campo social propiciada pela difusão de sua produção criativa e a capacidade de renovação de repertório a partir dessas aberturas surge como particularidade do artista-mediador.

Juntamente com a renovação do repertório, a renovação do próprio artista, como já colocado, emerge ainda nesse primeiro capítulo. As mediações desempenhadas no período tropicalista se deram de forma diferente das mediações proposta com *Expresso 2222*, *Refazenda* e *Refavela*, que por sua vez diferem da atuação do mediador no período em que estive à frente do Ministério da Cultura (MinC). Esses processos são distintos não somente por conta dos diferentes contextos históricos, mas também pelas mudanças ocorridas no agente. O artista-mediador se transforma no processo de mediar, mas sempre buscando manter uma lógica narrativa, uma linha que dê conta de envolver sua trajetória de vida, partindo de pressupostos que norteiam sua atuação, neste caso específico vivenciando práticas e se deslocando entre espaços e categorias sociais no decorrer da trajetória. A tensão entre permanência e mudança no processo de construção da identidade confluirá com o conceito de “identidade narrativa” cunhado por Ricoeur (1994b) que juntamente com os conceitos de trajetória e mediação amalgamam este primeiro capítulo.

Uma vez colocadas as particularidades do modo de atuação do artista-mediador, estará contida no capítulo 2 a articulação entre a importância da dimensão individual desse agente e as pressões situacionais exercidas pelas estruturas e pelos contextos sociais nos processos de atuação deste sujeito no campo. Iniciando pela analogia entre a atuação do artista e a do cartógrafo, busco marcar inicialmente a importância de o primeiro atuar no espaço social disposto a entrar em contato não só com as coisas postas, mas, sobretudo com as virtualidades latentes. No centro desta discussão o conceito de “corpo vibrátil” utilizado por Rolnik em sua *Cartografia Sentimental* (2014) sustenta a análise comparativa.

Entendo as produções artísticas e posicionamentos ideológicos de Gilberto Gil como condutas diretamente ligadas às experiências vividas no espaço social. Dessa maneira, no segundo capítulo buscarei deixar claro que as atuações do artista em direção às mediações não se dão unicamente por conta de valores intrínsecos ao agente, mas sim às estruturas e situações sociais vivenciados pelo mesmo. A dimensão do sujeito, também levada em conta, não deve ser a explicação exclusiva na formação dessa categoria analítica nomeada por mim de artista-mediador, como a noção de genialidade tantas vezes faz-se colocar.

Os contextos sociais que permeiam as obras analisadas no capítulo 3 são fundamentais para melhor entender a maneira como o músico desempenha seu papel de mediador à luz das situações sociais. Tanto o cenário político brasileiro, quanto o internacional têm papel fundamental na construção das relações sociais estabelecidas por Gilberto Gil e, através das obras, se mantém presentes permanentemente ao longo da trajetória deste artista. As análises de alguns discursos proferidos por Gilberto Gil em sua atuação como Ministro da Cultura do governo Lula vêm ilustrar este atravessamento contextual do passado em diálogo com situações presentes na constante tentativa do agente em deter o controle da imagem de si. Sua atuação no comando do ministério e seu ímpeto pela mudança da concepção estatal de cultura podem ser entendidos de maneira mais clara se nos debruçarmos previamente sobre seus ideais desenvolvidos e reinventados no decorrer de sua trajetória musical. Sua maneira de pensar cultura de maneira horizontal, por exemplo – evidenciada no discurso de posse e reafirmada por diversas vezes ao longo de sua gestão – encontrava-se esboçada no final dos anos 60 em sua atuação tropicalista.

No terceiro e último capítulo, proponho-me a analisar o manancial de referências identitárias substancializado no transcorrer da carreira de Gilberto Gil por sua obra. Para isso quatro discos serão analisados: *Expresso 2222* (1972), *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* (2012). Por identificar a década de 70 como o período em que Gilberto Gil sedimentou sua carreira musical e atingiu definitivamente o espaço de músico e compositor consagrado pela crítica, os três primeiros discos escolhidos são produções deste período.

Para além disso, partindo dos contextos sociais e dos discursos conceituais que permeiam *Expresso 2222*, *Refazenda* e *Refavela* a dimensão do deslocamento, basilar no exercício da mediação cultural, emerge por diversas vezes e de maneiras distintas. *Expresso 2222*, por exemplo, trata-se do primeiro lançamento de Gil após o retorno do exílio em Londres; seus arranjos, conteúdo e estética estão diretamente tomados por esse deslocamento

territorial desencadeador de um deslocamento do seu modo de criação. Em *Refazenda*, o mote trabalhado pelo compositor é do duplo deslocamento em direção ao interior. Interior esse geográfico, referente ao sertão brasileiro, onde Gil viveu os primeiros anos de sua vida, e o interior de si, este último influenciador direto da estética introspectiva do disco. Lançado posteriormente a *Refazenda*, *Refavela* dá continuidade a proposta do deslocamento geográfico. Proveniente de uma experiência do artista no continente africano, o disco gravado depois do retorno ao Brasil é claramente atravessado por outra visão de mundo. As reapropriações culturais e a tomada de consciência para com uma negritude pouco discutida em sua trajetória, até então, emergem como consequência desse deslocamento geográfico. Dessa maneira, as análises desses três primeiros discos têm como finalidade mapear determinados elementos e pressupostos construídos a partir destes deslocamentos e constituintes da trajetória de Gilberto Gil. A escolha particular desses três discos se dá também por entender que os mesmos comportam matrizes culturais que foram retomadas por diversas vezes e em diferentes contextos ao longo das produções do artista.

Por fim, *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* aparece como uma obra onde o resgate desses elementos cunhados ao longo da carreira vem corroborar com o domínio do próprio artista para com sua memória e identidade vinculadas a sua figura pública. O único registro ao vivo dentre as obras analisadas conta com um repertório composto majoritariamente por regravações e releituras. Releituras não só da própria obra, mas também da obra de determinados artistas que, ao longo de sua carreira, Gil reivindica afiliação. *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* (2012) entra na lista como a única gravação ao vivo e registrada em CD e DVD. Por dar conta de um Gilberto Gil mais maduro, e por ter presenciado o show que deflagrou a obra registrada, analisarei esse álbum especificamente em diálogo com os três primeiros discos escolhidos.

Enfim, esta dissertação é fruto de minhas inquietações e questionamentos. Visa contribuir para o debate sobre as mediações culturais e sua articulação com a canção popular; evidenciar a dimensão narrativa constituinte das trajetórias individuais; auxiliar na aproximação necessária acerca dos estudos culturais, das teorias pós-coloniais e diaspóricas das reflexões sobre o artista na contemporaneidade; além de desvelar a atmosfera sacralizada que muitas vezes envolve o processo de produção artístico de maneira geral.

1 - CULTURA E MEDIAÇÃO

A tentação do apocalipse e a volta ao catecismo não deixam de estar presentes, mas a tendência mais secreta parece ser outra: avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um *mapa noturno*. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 290)

A cultura é um campo disputado de maneira constante onde os sujeitos, em um processo de interação, estão em permanente movimento gerador de trocas e conflitos. Partindo da afirmação de Hall (1997) onde nem tudo é cultura, mas, por conta de sua centralidade, todos os elementos de uma sociedade são atravessados por ela, me dedicarei a refletir acerca do processo que interliga as práticas culturais e os diferentes campos que formam o espaço social, a mediação. Mais que isso, o enfoque será dado ao sujeito que no transcorrer de sua trajetória busca construir (ou descontinuar) essas conexões, o mediador.

Em diferentes momentos históricos a palavra mediação foi utilizada para designar ideias diversas em diferentes áreas do conhecimento. O autor britânico Raymond Williams, por exemplo, em sua análise etimológica e histórica, pensa sobre a metáfora marxista do edifício, utilizando a mediação como conexão entre os dois níveis sociais: base e superestrutura.

Em outro momento, Jesús Martín-Barbero (1997), além de se dedicar aos estudos de recepção, traz o debate sobre as mediações presentes no campo cultural e político para o contexto latino-americano. Sob o guarda-chuva dos estudos culturais, Martín-Barbero contextualiza todos os tradicionais elementos/agentes da comunicação no campo da cultura e a cultura no contexto político. O espaço de articulação entre esses campos são trabalhados pelo autor como a área de atuação das mediações. O potencial dos indivíduos outrora negligenciado se mostra fundamental nos processos de mediação, haja vista que os deslocamentos de informações não estão restritos aos meios de comunicação, mas também à

capacidade dos sujeitos de efetivar trocas de informação e experiência.

Posto isto, adentro aqui à ideia de mediação que trabalharei no decorrer desta dissertação, o conceito de mediação desenvolvido pelo antropólogo brasileiro Gilberto Velho. O autor entende a capacidade do sujeito de transitar entre diferentes domínios sociais, campos, classes e territorialidades como basilar nos processos de interação detonados pela tentativa inicial de estabelecimento de diálogos entre agentes individuais, agentes coletivos e práticas culturais.

Nesta (metrópole), heterogênea e complexa, uma das principais características é a coexistência de diversos mundos sociais e correntes culturais que expressam diferentes modos de relacionamento e interação com a realidade, assim como múltiplos pertencimentos e identidades simultâneas. Certamente, há mundos mais restritos e estáticos e outros mais abertos e dinâmicos. (VELHO, 2010, p. 16)

Gilberto Velho (1994, 2001) atribui aos agentes capazes de interpretar e transitar entre diferentes domínios sociais o papel de mediador. A interação e a diferença são fatores fundamentais quando se analisa os processos de mediação, por se tratar do estabelecimento de comunicação entre “categorias e níveis culturais distintos” (VELHO e KUSCHNIR, 2001, p.9). São sobretudo as diferenças que possibilitam o intercâmbio cultural. Essas mediações são encaradas por mim como construtivas quando nesse processo de troca são desveladas estruturas sociais, ao passo que sujeitos e práticas são repensados bilateralmente.

Sobre o conceito da diferença Tomaz Tadeu da Silva (2000) busca deixar em evidência que, apesar de inúmeras vezes essa ser tratada como produto gerado pela identidade, ambas estão correlacionadas e são estritamente dependentes uma da outra.

Numa visão mais radical, entretanto, seria possível dizer que, contrariamente à primeira perspectiva, é a diferença que vem em primeiro lugar. Para isso seria preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como o processo mesmo pelo qual *tanto* a identidade *quanto* a diferença (compreendida, aqui como resultado) são produzidas. Na origem estaria a diferença – compreendida, agora, como ato ou processo de diferenciação. (SILVA, 2000, p. 76)

Por se desenvolver à luz do aspecto da diferença, as mediações nem sempre são pacíficas ou bem sucedidas, no sentido do diálogo ser estabelecido de maneira insatisfatória e não gerar novas possibilidades para as partes envolvidas. A dimensão do conflito, além de não poder ser descartada, deve ser vista como um elemento fundamental nesses processos de interação.

Uma vez que o processo de definição de uma identidade coletiva está diretamente ligado à exclusão de todas as outras, estar apto a definir quem são os iguais e quem são os

outros é deter poder na esfera social. Posto isto, outra possibilidade no desenrolar das mediações é esta ser desenvolvida por indivíduos mantenedores do *status quo*. Nos termos de Gilberto Velho esses seriam os mediadores tradicionais. Como exemplo, pode-se elencar membros da política representativa ou mesmo da sociedade civil que prezam pela manutenção de uma hegemonia em vigor para que possam manter suas posições privilegiadas no espaço social.

Colocado os possíveis caminhos que a mediação e seus agentes podem trilhar, me dedicarei a desenvolver acerca de um sujeito específico nas mediações, o artista-mediador. O sujeito que utilizando sua obra artística como mote para se deslocar entre domínios sociais, busca, de diferentes maneiras, estabelecer contato com agentes e culturas distintas da sua própria, imbricando essas à sua, a fim de oxigenar sua visão de mundo e por consequência a sua própria obra, e através de sua ação no mundo, interferir nos rumos sociais em que faz parte.

Partindo de dois princípios pretendo elucubrar seus potenciais e suas características centrais. O primeiro refere-se à plataforma de emissão de sua mensagem, uma vez que a potencialidade de capilaridade presente em uma obra artística é central no desempenho da atividade desse mediador. O segundo faz referência a algumas características encontradas no agente e na sua maneira de atuar no espaço social.

1.1 - O Artista-Mediador: Potências e Características

Para se deslocar pelos distintos campos e grupos existentes no espaço social o mediador lança mão de diferentes estratégias de ação. Um político eleito, por exemplo, desempenhando seu papel de “mediador oficial” se propõe na maioria das vezes a efetuar esses deslocamentos, lançando mão de sua experiência em formato de um discurso tradicional – aquele performatizado nos palanques, na maioria das vezes inflamado – visando despertar o interesse da sociedade civil, apontar propostas e conjecturar meios de aplicação das mesmas. Um antropólogo desenvolvendo uma pesquisa etnográfica atravessa fronteiras sociais paramentado pelo arcabouço teórico que construiu em leituras, reflexões e experiências vividas em campo até então. O artista de maneira geral é capaz de, através de sua obra, se fazer entender e dialogar com diversos grupos e sujeitos. O potencial de transformação da realidade originário dos processos artísticos e as constantes reapropriações desenvolvidas pelos sujeitos para com esses mesmos processos fizeram com que a arte fosse encarada cada

vez mais como uma forma de produção de novas realidades.

Nesse sentido, proponho-me a pensar especificamente a música e esse mediador que através dela pensa e interfere na realidade posta. Entendo que os deslocamentos físicos desse mediador são maneiras dele estabelecer interconexões culturais, mas também de se manter no campo e de se apropriar de diferentes códigos a fim de construir sua obra, que numa espécie de processo dialético dará origem a outros processos sócio-artísticos que serão lançados novamente ao campo em forma de música ou canção.

Marco aqui o primeiro caminho que escolhi traçar na análise desse artista-mediador. A propriedade física do som designada por ressonância, ou a capacidade de propagação das ondas sonoras, eleva muitas vezes o potencial de difusão de qualquer mensagem. Em se tratando do atravessamento de fronteiras e estabelecimento de comunicação, a música é uma plataforma ímpar e é isso que abordarei na sequência.

Posteriormente buscarei evidenciar características presentes nesse artista-mediador para que no desempenho de sua função alcance êxito. Ideias como a do sujeito cosmopolita, capaz de interagir com a alteridade com maior facilidade e os locais de atuação desse agente no campo social também receberão destaque nesse momento.

Especificamente neste trabalho, o artista-mediador analisado será o músico e compositor Gilberto Gil. Sua via de estabelecimento de comunicação com outros grupos sociais é a música, sobretudo, a canção. Mesmo não trabalhando com as múltiplas possibilidades que as diversas manifestações artísticas nos proporcionam, acredito que muitas das veredas abertas pela música poderão ser tratadas de maneira análoga às diversas estéticas presentes no campo da arte.

1.1.1 – O Potencial Poético Musical

“O encanto da canção está na ressonância do sentido da melodia na letra e vice-versa”. (TATIT, 1997, p. 143)

A canção se mostra como uma grande ferramenta de difusão de discurso, no Brasil, conforme se desenrola o século XX. A convergência do ritmo, melodia e texto se sedimentou com a possibilidade, gerada pelo gramofone, de gravação da música, registrando o que antes se perdia ou ficava vivo apenas na memória dos intérpretes. Diferentemente da música erudita, registrada por meio de notação musical, a música popular brasileira, originária da mistura entre o lundu, músicas ritualísticas indígenas e modinhas europeias, carecia de um

mecanismo para que fosse registrada. De 1902 é o registro da primeira canção gravada para uso comercial no Brasil, o lundu “Isto é bom” de Xisto Bahia, interpretada por Manuel Pedro dos Santos, popularmente conhecido como o Baiano, o mesmo que gravaria em 1917 o samba “Pelo telefone”. Desde então a canção popular se faz presente no cenário musical brasileiro (TATIT, 1997).

Inicialmente, em termos gerais, analisarei a canção focando dois elementos: a palavra e a música. Mesmo sabendo que em determinados processos de composição poesia e música são indissociáveis, e ainda que esse segundo elemento possa ser desmembrado em uma série de outros (melodia, harmonia, timbre), essenciais para uma análise pormenorizada das canções, a princípio trabalho com essa divisão básica.

Na canção, a palavra toma forma de poesia, trazendo consigo grande margem interpretativa que há de ser levada em conta no processo de difusão da mensagem. A mensagem normalmente varia no processo de recepção de sujeito para sujeito, porém as palavras apontam caminhos mais diretos e claros se comparadas à linguagem sonora. Todo o universo de interpretações proporcionado pelo som é amplo e idiossincrático e apesar dos apontamentos interpretativos também existirem, são menos demarcados do que os existentes na linguagem falada.

Pensando a cultura, atribuímos valor e sentido ao que está a nossa volta para assim nos posicionarmos, mediarmos e nos comunicarmos no campo social. Essa valoração passa diretamente pela linguagem, é através dela que significamos o mundo e somos significados. Ou seja, tudo passa pela linguagem, é só através dela que as coisas passam a ter sentido social.

O elemento linguístico mais forte para a sociedade ocidental é a palavra, e, após a instauração de uma sociedade letrada, a palavra escrita ganha força. A linguagem oral é ainda mais potente devido à iniciação à linguagem, por mais que a linguagem escrita não seja um bem compartilhado igualmente em uma sociedade, a palavra falada (ou cantada) designa sentidos e formula imaginários individuais e coletivos. É claro que a linguagem não se resume a estrutura verbal. Podemos pensar, por exemplo, em linguagem sonora, linguagem sensorial, linguagem imagética, linguagem corporal. Ainda assim, seja qual for a estrutura de linguagem corrente, esta sofre, inúmeras vezes, a tentativa de ser transposta para o campo das palavras. Essa transposição ficará bem clara no terceiro capítulo onde me proponho a analisar algumas canções. Quando o aspecto musical da canção se torna o objeto da análise, aos timbres, às melodias e harmonias são atribuídos adjetivos, ou seja, palavras, por aproximação; muitas

vezes “emprestados” de outras áreas.

A estrutura da linguagem está circunscrita e atravessada pela cultura. Todos os símbolos e significados cunhados e reapropriados no processo de comunicação remontam à ideia da cultura como ordinária, como aquilo que está sempre presente nas práticas desempenhadas pelos sujeitos. Entendendo a palavra como parte desses símbolos, as palavras presentes nas canções são fundamentais em todo o processo de difusão da mensagem cunhada pelo compositor, desde a emissão até o atravessamento das fronteiras sociais e estabelecimento do diálogo com diversos grupos, a fim de instaurar mudanças.

Eis aqui um elemento fundamental no ato de mediar. Se mediar é também estabelecer contato, conectar ou desconectar culturas, um elemento basilar de conexão entre sujeitos e práticas é a linguagem. Ao preencher esse espaço, a linguagem, em grande parte das vezes a palavra, permite a aproximação entre as diferenças. Além disso, construir uma narrativa sobre si é trazer à tona a imagem que você deseja transmitir socialmente. Na tentativa de alcançar esse objetivo, ter conhecimento do código linguístico e cultural se faz necessário para que se estabeleça interação com o destinatário. Mediar a realidade “pré-narrada” e “pós-narrada” é atividade central no desempenho social do artista-mediador, e por isso, no decorrer desse trabalho o potencial da linguagem e sua importância no processo de mediação se fará presente.

Por hora, colocada a importância da linguagem verbal no potencial final da canção, não se pode deixar em segundo plano sua vertente sonora. A princípio, duas propriedades serão detalhadas provenientes do trabalho de destrinchar os componentes centrais da canção. A propriedade física do som de se propagar por diversos materiais, sobretudo neste caso, pelo ar e por sólidos; e o papel indispensável da melodia conjugada pelos compositores com a palavra, para que juntamente com as rimas, a obra sonora seja incorporada pelo ouvinte.

Primeiramente analisemos a propriedade física. O som é produzido por vibrações em um corpo material vibratório.¹ Quando o som encontra o sistema auditivo humano faz com que o tímpano vibre e assim o ouvimos de fato. Porém, as ondas sonoras não atingem exclusivamente o sistema auditivo. Uma vez emitidas no espaço, podem se propagar em diversos materiais, inclusive no corpo humano. Quando isso acontece, não estamos,

¹ Quando o corpo em questão trata-se de um sólido, a capacidade de deslocamento do som pode chegar a aproximadamente 5000 metros por segundo, dependendo do material de composição do corpo que é atravessado. Esse deslocamento através dos gases torna-se um pouco mais lento, mas ainda assim, possível e importante quando tratamos de difusão da música, podendo chegar a 331,4 metros por segundo no ar. (BERTULANI, 1999)

propriamente, escutando o som ou a música, e sim os sentindo. As diferentes frequências que as ondas sonoras atingem, alcançam diferentes alturas, podendo gerar diferentes notas musicais, proporcionando ao ouvinte distintas sensações. Essas notas organizadas ou não podem dar origem à música.

A melodia presente na canção, o segundo elemento a ser destacado no âmbito musical, nada mais é que notas musicais de diferentes alturas e durações, arranjadas sequencialmente a fim de expressar determinada ideia ou sensação. Alguns intervalos musicais, a diferença de altura entre uma nota relacionada à outra, estão tão introjetados que rapidamente identificamos determinadas melodias. Bastam poucas notas, por exemplo, para podermos identificar o hino nacional ou diversos outros *hits* “estourados” nas rádios. Conforme vamos ouvindo uma determinada música, interiorizamos seus intervalos melódicos a ponto de identificarmos a composição com as primeiras notas de seu arranjo ou com o simples assovio da sua melodia.

Dessa maneira não só de maneira racional a música afeta seus receptores. A capacidade do som de vibrar juntamente com os corpos por ele atravessado, permite uma captação que transcende à escuta e à racionalização. Nesse sentido, Paul Gilroy em sua grande metáfora sobre a diáspora negra através do Atlântico, percebe essa afetação sonora diretamente nos corpos e a define como linguagem:

[...] a música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas (GILROY, 2001, p. 164).

Sobre a percepção de Gilroy, Facina conclui “assim são criadas culturas transnacionais, com identidades em fluxo que foram capazes de gerar um idioma comum que supera as fronteiras entre países e continentes. O idioma da diáspora é inscrito no corpo e sua linguagem principal é a música.” (FACINA, 2014, p. 5).

Postos esses elementos constituintes da canção e parcialmente responsáveis pela capacidade de propagação das mensagens emitidas pelo artista, sigamos com uma reflexão acerca das características atribuídas ao agente mediador.

1.1.2 – Cosmopolitismo

Antes mundo era pequeno porque Terra era grande. Hoje mundo é muito grande porque Terra é pequena do tamanho da antena Parabolicamará [...]

Gilberto Gil

Se no mundo só existissem habitantes locais, a cultura mundial não passaria de uma soma de suas partes separadas. (HANNERZ, 1994, p.264)

Ulf Hannerz (1994) trabalha o conceito do sujeito cosmopolita fazendo comparação direta com sujeito local e com o turista. O sujeito cosmopolita é aquele indivíduo que busca se integrar à outra cultura, estabelecendo conexões com suas práticas e seus praticantes, afim de, de alguma maneira, fazer parte dela. Já os turistas, em sua maioria, seriam mais observadores que participantes, nesse sentido; não afetam ativamente o espaço e as práticas culturais que se propõem a estabelecer contato.

Atualmente, com o mundo interconectado sob muitos aspectos, e com a intensificação dos deslocamentos, os sujeitos têm amplificada sua capacidade de entrar em contato com diversas culturas diferentes da sua própria. Porém, o simples contato dos indivíduos com essas diferentes práticas, ainda que haja deslocamento entre espaços transnacionais não é, para Hannerz, característica do cosmopolitismo. Essas interações interculturais devem “alterar as estruturas de significado além do superficial” (HANNERZ, 1994, p. 252).

Atrelando essa reflexão do antropólogo sueco às de Gilberto Velho (2010), que também trabalha o cosmopolitismo e o sujeito cosmopolita, em seu artigo *Metrópole, Cosmopolitismo e Mediação*, entendo esta como uma das características do artista-mediador que pretendo trabalhar nessa dissertação.

O mediador, mesmo não sendo um autor no sentido convencional, é um intérprete e um reinventor da cultura. É um agente de mudança quando, através de seu cosmopolitismo objetivo e/ou subjetivo, traz, para o bem ou para o mal, informações e transmite novos costumes, hábitos, bens e aspirações. Isso pode ser feito, hoje em dia, por meio de velozes viagens internacionais ou mesmo diante do computador, através de acesso potencial a um repertório quase ilimitado de dados, notícias, informações em geral. Esse uso, é importante que fique claro, se dá de modo altamente desigual em função do “background”, capital cultural e trajetória dos usuários. (VELHO, 2010, p.20)

Essa experiência cosmopolita possibilita o enriquecimento do imaginário e vivência desse agente. Como pontuado por Gilberto Velho, essas experiências não são necessariamente geográficas tendo em vista as diversas possibilidades de interação social e acesso à informação existente na contemporaneidade. Com isto colocado, surgem algumas questões: Toda ação cosmopolita é benéfica, no sentido de gerar enriquecimento mútuo de imaginários? Qual é a importância do cosmopolitismo na mediação? Ater-me-ei à análise da atuação de Gilberto Gil para refletir sobre possíveis caminhos para essas duas questões.

Um dos pressupostos presentes na trajetória desse artista-mediador é a abertura constante para com a alteridade, “o cosmopolitismo mais autêntico é, acima de tudo, uma orientação, uma vontade de se envolver com o Outro” (HANNERZ, 1994, p. 253). Muito mais do que aceitar as narrativas identitárias diferentes das suas, Gil se propõe, em diversos momentos da carreira e da vida, a dialogar, trocar e construir experiência, conhecimento e subjetividade nesse processo interacional com o “Outro”. Processo esse, ora estabelecido de maneira intersubjetiva, com determinados grupos e sujeitos de diferentes culturas, ora com a captação e apropriação de ideias difundidas por diferentes polos socioculturais, ressignificadas e hibridizadas pelo artista. Todo o processo contextual que resultaria no *Expresso 2222* de 1972 é um exemplo de como o contato com a cena musical internacional se fez fundamental na escolha de repertório e no desenvolvimento dos arranjos do disco em questão. Os temas regionais como “O canto da ema” e “Chiclete com banana” são atravessados pela linguagem do jazz em aspectos harmônicos e nas improvisações, ao passo que “Back in Bahia”, um rock autoral tem, de acordo com o autor, em sua métrica, referência aos emboladores nordestinos.

Essa predisposição ao diálogo que será desenvolvida ao longo desse trabalho é, a meu ver, a principal característica desse mediador cosmopolita que é Gilberto Gil.

Para melhor análise das características encontradas no agente mediador, temos que nos debruçar sobre o caráter processual das interações sociais. Ao entender que esses diálogos e afetações mútuas entre culturas são instituidores de novas possibilidades neste campo, a ideia do multicultural dialoga a todo o momento com a interculturalidade. Os diferentes domínios e níveis culturais existentes no campo social têm suas fronteiras cada vez mais embaraçadas na contemporaneidade por diversos motivos. Um deles é a já citada velocidade da informação deslocada pelo globo através do desenvolvimento constante dos meios de comunicação. Outro motivo a ser levado em conta é o deslocar rápido e constante das pessoas pelo território, movimentando com elas fluxos culturais transnacionais. E finalmente, um terceiro fator responsável pelo entrelaçamento fronteiro entre diversas culturas é a figura do mediador, com seu deslocamento, interação e seleção de elementos culturais distintos dos seus, muitas vezes ele interconecta culturas ou elementos de algumas delas.

No entanto, quando essas interações não se perpetuam dando origem a outras e permitindo com que diferentes sujeitos se apropriem do resultado do diálogo anterior, novos enclaves culturais – coletivos e individuais – são formados.

[...] a vontade de se envolver com o Outro, e a preocupação de alcançar uma

destreza nas culturas que a princípio são estranhas, relacionam-se ao mesmo tempo com as considerações em torno do próprio eu. O cosmopolitismo a maioria das vezes possui um filão narcisista; o eu é arquitetado no espaço onde as culturas se refletem entre si. (HANNERZ, 1994, p.254)

Eis aqui um ponto fundamental da ação cosmopolita na atuação da figura do mediador a qual estou tratando. O cosmopolitismo como característica do agente mediador consiste no entendimento desses deslocamentos por diferentes domínios socioculturais como um meio de apropriar-se de determinados elementos e de traduzir práticas. À medida que esse cosmopolitismo é tratado como finalidade, pode-se cair no “filão narcisista”, tratado por Hannerz.

Quando atua nesse momento, onde os fluxos tendem à descontinuidade, o sujeito cosmopolita (entendendo essas trocas não como fim para si próprio, mas como um fluxo contínuo em busca de complexificações e de novos caminhos para se pensar a realidade) potencializa sua capacidade de mediar. Ou seja, conforme esse sujeito utiliza-se do conhecimento adquirido e da capacidade que tem em acessar códigos culturais diversos, o cosmopolitismo torna-se catalisador do embaraçamento das fronteiras culturais.

Sendo assim o cosmopolita tem a possibilidade de traduzir e mediar suas experiências para terceiros, estabelecendo interconexões onde ele próprio é o “corpo sólido” difusor das práticas. O mediador com características cosmopolitas encontra maior facilidade no ato de deslocar-se por domínios e níveis culturais. Esse agente, da maneira como eu o entendo, precisa compreender e manusear os mais diversos códigos culturais ao longo dos processos de comunicação entre agentes e práticas culturais. Ora evitando conflitos, ora tencionando fronteiras a ponto de evidenciar outros. Na interação todos os atores sofrem afetações e conseqüentemente mudanças e hibridizações, portanto a capacidade de dominar códigos e se abrir para alteridade presente no sujeito cosmopolita potencializa a atuação do mediador no que diz respeito a seus deslocamentos sociais e sua interação com a diversidade cultural.

1.2 - Os Locais e Pressupostos da Atuação do Artista-Mediador no Campo Social

Mesmo antes de os Estados-nação, por meio de suas esquadras marítimas, se deslocarem pelo globo, interações sociais e fenômenos transculturais já se faziam presentes. E se a modernidade rompeu barreiras, e foi mais longe, as limitações espaciais eram ainda rigorosas e perceptíveis. Porém, com as possibilidades (e perversidades) da globalização (como muito bem nos lembra Milton Santos) a intensidade de difusão de práticas culturais se

tornou ainda maior. A dinâmica e expansão do capital, os fluxos de informação e, conseqüentemente, de práticas passaram a ser encarados como triviais a ponto de tensionar e interpelar esses limites espaciais, outrora tão bem definidos.

Sobre isso Canclini afirma em entrevista:

Historicamente, as fronteiras são identificadas com os territórios étnicos ou nacionais, tomando forma de barreiras físicas, aduanas, controles de trânsito das pessoas ou produtos. No século XX, tudo isso se tornou muito mais complexo, pelo aumento da circulação de pessoas, das migrações, das viagens de turismo, pelo crescimento da circulação de produtos, que passam de uma nação a outra, e por vezes nem se sabe onde são produzidos, ou são produzidos em vários lugares e se montam em outro. Também as mensagens circulam mais livremente desde que existem satélites, computadores, Internet, e podemos passar com facilidade mensagens de uma nação a outra, de uma língua a muitas outras, tornando inúteis muitas fronteiras. (CANCLINI, *apud* DAMAZIO e PEREIRA, 2008)

Com a transformação dessas fronteiras, criam-se novos locais de interação. Em princípio tratarei do entre-lugar, o espaço onde a diferença é capaz de permitir o surgimento da novidade, o espaço onde aquilo que emergirá não serei eu nem será o outro, mas algo intervalar localizado entre esses dois marcos. Ou seja, o entre-lugar é um conceito fundamental na discussão dos estudos culturais por se tratar de um espaço articulador responsável pela dinâmica do campo social e pelo desencadeamento dos acontecimentos em processos.

1.2.1 Fronteiras e o Entre-Lugar

“Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER *apud* BHABHA, 2013, p. 19)

Beira do mar, lugar comum. Começo do caminhar pra beira de outro lugar
Gilberto Gil

Como já citado, a partir de deslocamentos dos indivíduos, com os saberes apreendidos e repassados, nos deparamos com a renovação das práticas culturais através do processo de hibridação. O fenômeno de mistura entre as culturas atua como uma fonte de renovação, um processo onde se tece uma nova realidade complexa, onde a existência de uma determinada cultura em contato com outra(s) resulta em um “terceiro lugar”, lugar esse que não deve ser encarado como uma justaposição entre as parcelas que interagiram, mas sim como uma nova realidade, o “entre-lugar deslizante” (BHABHA, 2013).

No entanto, para alcançar essa discussão, primeiramente tratarei aqui de outro elemento fundamental no processo de deslocamento de fluxos, interação entre práticas e desencadeamento de híbridos, os limites simbólicos e físicos estabelecidos em torno dos fluxos culturais: as fronteiras.

Compondo um pequeno conjunto de metáforas geográficas, “limite” parece combinar com “fronteira” e com “zona fronteira” [*Borderland*]. Mas esses últimos termos não implicam linhas nítidas e sim regiões, nas quais uma coisa gradualmente se transforma em outra, onde há indistinção, ambigüidade e incerteza. (HANNERZ, 1997, p. 20)

A flexibilidade das fronteiras e as transformações que essas possibilitam são o que nos trazem à análise deste conceito e sua aplicação. Hannerz (1997), ao tratar deste conceito deixa claro que as fronteiras dialogam constantemente com os fluxos culturais, sendo que o primeiro funciona de obstáculo para o segundo. Se os fluxos passam a ideia de fluidez e continuidade, é de responsabilidade das fronteiras os cercarem e os descontinuarem.

Ao mesmo tempo em que as separações são ocasionadas pelas fronteiras, essas também estabelecem zonas de contato entre os espaços separados, onde as apropriações e rearticulações dos fluxos culturais acontecem. As sínteses culturais podem ser frutos não só de conexões culturais homogêneas, mas também conflituosas, sobre isso Bhabha posiciona-se:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosas; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinha as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 2013, p. 21)

Por atuar em uma zona de fronteira o artista-mediador de diferentes formas e em diversas situações, através de sua obra, seus discursos e atuação se propõe a dialogar com a alteridade a fim de deslocar barreiras e construir pontes entre diferentes classes sociais e matrizes culturais, mas não só. Na posição de mediador, esse sujeito tem a possibilidade também de filtrar elementos culturais, destacar práticas e obscurecer outras. Ao invés de construir pontes entre culturas, enquadrá-las ou isolá-las. Tal caráter complexo da mediação nos ajuda a compreender a importância dos sujeitos que a executam de diferentes maneiras, em diferentes momentos e em diferentes níveis sociais.

Gilberto Gil tem como mote, no transcorrer de sua trajetória, colocar em discussão, sobretudo, temáticas sociais conflituosas. No início da carreira, grande parte de suas canções eram direcionadas a problemas sociais com que se deparava, sobretudo no sertão. No álbum *Louvação* (1967), canções como “Roda” e “Procissão” são exemplos claros onde o

compositor, por meio de seus versos, evidencia problemas estruturais tal qual a má distribuição de renda e promessas eleitoreiras. Posteriormente, aspectos ligados à negritude são trazidos à tona no disco *Refavela* (1977), em canções como “Refavela” em que o problema de habitação urbana da população periférica é abordada² e “Balafon” na qual a tradução musical “África-Brasil” é ilustrada pelo instrumento musical que dá nome a canção.³ Finalmente em 2003, já como Ministro da Cultura, Gil se apresenta na Assembleia Geral da ONU no dia da paz internacional e convida o secretário geral, de origem ganesa, Kofi Annan para uma breve participação no show tocando conga. Esses são alguns exemplos de momentos onde as fronteiras sociais são tensionadas e muitas vezes deslocadas, “nas zonas fronteiriças, há espaço para a ação [agency] no manejo da cultura.”. (HANNERZ, 1997, p. 24)

É a partir desse “manejo da cultura” que uma narrativa identitária “gilbertiana” paulatinamente vai sendo construída. A princípio em suas produções musicais e a *posteriori* em seus discursos em torno tanto de seu trabalho musical, quanto em torno de seu trabalho à frente do Ministério da Cultura (MinC). Encaro o artista-mediador como uma das faces do sujeito Gilberto Gil. No ato presente de mediar culturas utilizando-se de sua obra, um projeto identitário futuro é alçado pelo artista por meio de narrativas tecidas a partir de elementos evidenciados ao longo de sua trajetória.

Sobre isso, partirei das reflexões sobre tempo e narrativa de Paul Ricoeur (1994a), onde o autor articula a teoria do tempo de Santo Agostinho com a teoria narrativa de Aristóteles, chegando à conclusão de que o ato de narrar e, portanto, a narrativa, desempenha o papel de enquadrar o tempo fenomenológico, que é, a princípio, impossível de ser medido. Para o autor: “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 85). O indivíduo que se incumbe de narrar os fatos está tecendo a sua experiência subjetiva com o tempo, evidenciando determinados elementos que lhe são caros e toldando diversos outros. A respeito do narrador, Carlos Alberto de Carvalho comenta:

Se o tempo é um dos elementos fundamentais de referência para a narrativa, ao coordená-lo com a noção de intriga, evidencia-se que, na narrativa, o tempo não corresponde necessariamente ao do acontecimento. O tempo passa a ser o da própria narrativa, de que pode valer-se o narrador de

² “A refavela / Revela o salto / Que o preto pobre tenta dar / Quando se arranca / Do seu barraco / Prum bloco do BNH”.

³ “Isso que toca bem, bem / Chama-se balafon / Em cada lugar tem / O nome deve ser outro qualquer / No ‘Camerum’ // Isso que a gente chama marimba / Tem na África todo mesmo som”.

estratégias que permitam alongar ações que no acontecimento tiveram pequena importância, encurtar ações que duraram mais do que sugere o tempo utilizado para narrá-las, fazer remissões ao passado, assim como projeções no futuro, dentre uma série de outros expedientes. (CARVALHO, 2010 p.5)

Em sua teoria da Tríplice Mimese, Ricoeur se apropria do conceito de mimese de Aristóteles e o utiliza para esquematizar o processo de mediação entre tempo e narrativa. O conceito de mimese aqui não é utilizado como simples imitação de uma realidade existente, mas sim como a possibilidade de tornar uma narrativa concreta. A narrativa coordena o tempo, as intrigas tecidas no ato de narrar os acontecimentos são as “costuras” responsáveis por articular episódios fragmentados e espaçados. Na mimese I ou “pré-figuração” estão presentes os elementos existentes que o narrador seleciona a fim de configurar sua narrativa, trata-se do mundo pré-figurado. Esta primeira mimese pode ser encarada como um manancial existente que antecede a concretização da narrativa, esse mundo pré-figurado é composto por três dimensões. Sobre suas dimensões Ricoeur comenta:

Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. (RICOEUR, 1994a, p.88)

A dimensão estrutural diz respeito aos modelos textuais existentes em que as narrativas podem ser adequadas. A dimensão simbólica dá conta dos códigos culturais e visões de mundo compartilhadas entre o narrador e os receptores da narrativa. Já a dimensão temporal pauta-se na “intratemporalidade”, uma ruptura com a ideia linear de tempo e a maneira com que, na prática, o sujeito articula os três tempos agostinianos.

A mimese II, ou a “configuração”, dá conta do momento em que a narrativa é tecida. Ricoeur deixa claro que a mimese II além de ser o momento em que a narrativa se concretiza, onde alguns elementos da pré-figuração são enquadrados em função de uma síntese, é responsável também por mediar o mundo pré-figurado (mimese I) e a refiguração (mimese III), mundo pós circulação da narrativa tecida.

Momento de síntese e de configuração do mundo prefigurado, mimese II faz a mediação com a leitura da narrativa, que define, em poucas palavras, mimese III. Mas não só. Ao estabelecer a mediação de mimese I e mimese III, mimese II estabelece o que Ricoeur denomina de “círculo hermenêutico”, não somente pela razão em si de que é mimese II quem permite ao mundo prefigurado a reconfiguração, ato essencialmente interpretativo, como também pelo fato de que as narrativas são formas

privilegiadas de tomada de conhecimento do mundo. (CARVALHO, 2010 p.8)

Entendo o mediador como agente tecedor de narrativas, portanto, no ato de descrever sua atuação no campo social estaria configurando o mundo pré-figurado que experimentou. Sendo assim, a todo o momento, destacando determinados elementos que julga importante e obscurecendo ou até mesmo apagando diversos outros, acentuando a importância de determinados acontecimentos em detrimento de outros, o mediador busca transmitir ao receptor (mimese III), a possibilidade de refigurar a sua experiência, porém já tendo feito a filtragem que julga necessária.

No ato de analisar a obra discursiva de Gilberto Gil estou refigurando a narrativa tecida pelo compositor, ao passo que os elementos narrativos tornam-se para mim elementos de um mundo pré-figurado (mimese I), dando sequência ao caminho espiralado das três configurações citadas por Ricoeur. No processo de análise das narrativas “gilbertianas”, levando em conta os contextos históricos, e outras narrativas tecidas concomitantemente à obra do artista, trabalhar também os elementos que não estão em evidência nas narrativas oficiais é fundamental para complexificar o entendimento do modo de atuação desse mediador.

Atuando em zonas fronteiriças dos domínios socioculturais, o manancial encontrado por esse artista-mediador está muitas vezes à disposição de suas intencionalidades. Porém deixo claro aqui que nem só em função das intencionalidades estabelecem-se as mediações. Uma vez que as narrativas só se encerram no ato da recepção, por maiores e mais objetivas que sejam as intenções do mediador, as reapropriações feitas pelos interlocutores podem-nas desconstruir, levando as narrativas por outros caminhos.

Juntamente com as reflexões sobre fronteiras que lançarei mão nessa dissertação, pautadas, sobretudo, em pensadores como Bhabha e Hannerz, a ideia de situação social aplicada aos sujeitos e aos grupos étnicos que habitam estes espaços fronteiriços também se farão necessárias. Frederik Barth (2000b) trabalha a questão do pertencimento dos indivíduos a determinados grupos étnicos. Apesar dos fluxos culturais mais intensos que outrora, as delimitações étnicas perduram. O deslocamento dos indivíduos através das fronteiras sociais e o contato entre etnias não faz com que essas se descaracterizem ou desapareçam. Citando Barth:

[...] as distinções étnicas não dependem da ausência de interação e aceitação sociais mas, ao contrário, são frequentemente a própria base sobre a qual

sistemas sociais abrangentes são construídos. As interações dentro desses sistemas não leva à sua destruição pela mudança e pela aculturação: as diferenças culturais podem persistir apesar do contato interétnico e da interdependência entre etnias. (BARTH, 2000b, p. 26)

Ao deslocar o olhar sobre os grupos étnicos como categorias estanques, onde os sujeitos pertencentes a determinados grupos compartilham de uma série de traços culturais e/ou biológicos, para as fronteiras que circunscrevem e separam esses grupos, Barth evidencia o “aspecto cognitivo da etnicidade” (OKAMURA, mimeo), ou seja, ele se debruça sobre a capacidade desses agentes pertencentes a grupos distintos de reconhecer seus pares e os diferentes de acordo com a situação. A dimensão situacional cognitiva “diz respeito à percepção subjetiva do ator, da situação na qual ele se encontra e o destaque que ele atribui à etnicidade como fator relevante nessa situação.” (ibid. p.5).

Em relação à auto-atribuição de identidade étnica, o interesse se volta para a opção do ator de afirmar várias identidades, tanto étnicas e sociais, que ele sustenta de acordo com o seu entendimento das suas circunstâncias pessoais e também de acordo com a importância que ele atribui à etnicidade nesse conjunto de circunstâncias. Num modelo ideal, os indivíduos podem promover as suas afirmações de pertencimento a qualquer uma das categorias étnicas, em número geralmente limitado, às quais eles pertençam, ou talvez não pertençam, de acordo com a sua crença de que tal seleção de identidade étnica será para eles vantajosa. (ibid.)

Essa limitação de identidades acionáveis situacionalmente se dá por conta das macroestruturas globais que também devem ser levadas em conta nesse tipo de análise. Enquanto a dimensão situacional cognitiva utiliza a ideia de situação, a dimensão situacional estrutural leva em conta os contextos sociais de maneira mais ampla. Quando essas estruturas levam em conta o status social dos grupos no momento de estabelecer hierarquias relacionais entre eles, “a decisão do ator sobre qual curso de ação ele escolhe seguir pode ser severamente restringida” (ibid. p.4).

Prioritariamente levarei em conta a dimensão situacional cognitiva ao analisar as situações de mediação em que Gilberto Gil inúmeras vezes se encontra e a maneira com que ele lida com as possibilidades de acionamento de identidade e pertencimento a diferentes grupos.

Devido ao fato de atuar nas zonas sociais de fronteiras no decorrer de sua carreira, Gil joga com a ideia de pertencimento étnico em seus deslocamentos físicos e simbólicos. Acionando ora identidades coletivas, como por exemplo, a sertaneja em *Louvação* (1967) e *Refazenda* (1975) e a afrodescendente em *Refavela* (1977) e *Gil&Jorge – Ogum-Xangô* (1975), ora identidades híbridas particulares muito influenciadas por seus movimentos

pendulares entre diferentes domínios socioculturais e pela atuação nos entre-lugares sociais, como no caso de *Expresso 2222 (1972)* e *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo (2012)*. Tanto os acionamentos identitários como mecanismo facilitador de interações sociais, quanto as situações de mediação em que Gilberto Gil, por diversas vezes, se encontra por conta de sua atuação em zonas fronteiriças, serão utilizados nessa dissertação como pressupostos para as análises da obra narrativa do artista.

Por se tratar de um traço pontilhado e não mais uma linha espessa e prioritariamente definidora, onde o que estava inicialmente de um lado pode passar para o outro e transformar-se, é que emerge um terceiro elemento por meio de interação e apropriação, o híbrido. Porém, antes do surgimento desse novo elemento, o diálogo entre duas práticas ocorre em uma zona de rearticulação localizada na interseção das fronteiras, zona essa que tratarei aqui por entre-lugar.

O entre-lugar é trabalhado no decorrer do século XX por diversos teóricos periféricos por se tratar de uma espacialidade onde os sujeitos colonizados dialogam e agem sobre as práticas culturais impostas pelos colonizadores. Silviano Santiago (2000) trata essa intervenção do sujeito colonizado, mestiço como um meio de destituir a noção de unidade social engendrada pela metrópole a partir do início da modernidade. Nesse “novo e infatigável movimento de oposição [...] de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores”, dois dos principais sistemas responsáveis pela implementação dos valores culturais metropolitanos são vítimas de apropriação e sofrem rearticulação por parte dos sujeitos colonizados, o código e o código religioso.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: esses dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho da contaminação dos latino americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Santiago, a partir daí, exemplifica sua teoria tecendo análises diversas sobre obras da literatura latino-americana. Lançando mão da ideia de *textos escrevíveis* de Roland Barthes, o autor brasileiro mostra a forma com que os escritores latino-americanos se utilizam das leituras, de obras originárias de autores europeus a fim de gerar, a partir delas, suas próprias reflexões.

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua

própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (SANTIAGO, 2000, p. 20)

Ainda segundo o autor “as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes.” A passividade colonial descrita por relatos etnocêntricos, rasos ou desonestos não se sustenta frente à argumentação de Santiago. Sendo no local entre a assimilação e a subversão, entre a reprodução mimética dos códigos linguísticos que se desenvolve o “ritual antropófago da literatura latino-americana.” (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Ampliando o recorte utilizado por Silviano Santiago, pode-se encarar a produção de práticas artísticas desenvolvida por sujeitos coloniais, não só na América Latina, mas no mundo, como produções atravessadas pelo contato entre diferentes práticas culturais e estruturas de pensamento. Ao analisar produções musicais pós-coloniais, por exemplo, nos deparamos frequentemente com sínteses híbridas onde, em primeiro plano, apresenta-se o material intersticial e híbrido resultante da interação entre duas ou mais práticas, porém, basta uma análise mais dedicada para que se perceba as diferenças ainda presentes nessas sínteses: diferenças constitutivas de todas as práticas, diferença como permanente revelador de inexistência da pureza. A tensão entre o “um” e o “outro” é a amálgama do processo de hibridação.

A fim de evitar confusão, substituiria o “ritual antropófago” destacado por Santiago pela expressão ritual de hibridação, visto que nesses processos de miscigenação constituintes da cultura não se pode deixar de evidenciar a presença da diferença. A dimensão do “outro” presente no “eu” hibridizado é fundamental nas reflexões sobre interações sociais existentes contemporaneamente, sobretudo, nas sociedades cujo passado é colonial. Por isso, um dos pressupostos teóricos que utilizarei para analisar a atuação do artista-mediador no campo social é o da hibridação.

1.2.2 – Hibridação

Ê, bumba-iê-iê-boi...

Gilberto Gil e Torquato Neto

Entendo hibridação, assim como García Canclini, como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (GARCÍA CANCLINI, 2001, p. XIX). Trata-se, assim como as fronteiras, de uma metáfora cuja origem nos remete à biologia, e a partir daí

foi reapropriada no decorrer do processo histórico por diferentes campos do pensar bem como o da literatura, antropologia, das ciências sociais e dos estudos culturais.

A metáfora da hibridação foi apropriada do discurso biológico (cruzamento de espécies diferentes, visando melhoria de qualidade) e da teoria cultural e literária desenvolvida por Bakhtin, que introduziu a palavra “híbrido” enquanto modelo lingüístico para dar conta da mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de uma expressão vocal). (NERCOLINI, 2005, p. 275)

Ulf Hannerz (1997) faz uma análise de alguns termos cunhados nas ciências sociais que buscam dar conta do fenômeno das misturas provenientes do contato entre diferentes culturas. “Transculturização”, “sincretismo” e “criolização” são conceitos levantados pelo autor, sendo que o último detém sua preferência por se tratar de uma perspectiva “particularmente aplicável aos processos de confluência cultural que se estendem num *continuum* mais ou menos aberto de diversidade...” (HANNERZ, 1997, p. 27).

Já para Nestor Garcia Canclini (2001) o “sincretismo” e a “criolização”, juntamente com o conceito de “mestiçagem”, referem-se sim à hibridação, porém estritamente aos processos de hibridação tradicionais (o sincretismo acerca das misturas religiosas, a criolização designa línguas formadas por variações a partir de contato entre idiomas e a mestiçagem dá conta do processo de mistura étnico presente no processo civilizatório do Novo Mundo). Esses conceitos seriam, entretanto, insuficientes para “nomear e explicar formas mais modernas de interculturalidade” (GARCÍA CANCLINI, 2001, p. XXVIII). Ao utilizar o conceito da “hibridação”, Canclini busca dar conta de misturas modernas: “A palavra hibridação parece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos.” (GARCÍA CANCLINI, 2001, p. XXIX).

Para o intelectual argentino, mais importante que os produtos híbridos criados a partir dos contatos entre as diferentes culturas é o processo de hibridação, cujo próprio autor insiste em deixar claro ao longo de suas reflexões sobre o tema, que esse sim é o “objeto de estudo” e não a hibridez. Alinhando meu pensamento tanto com Canclini quanto com Homi Bhabha, atribuirei igual importância aos processos de hibridação e a hibridez dos produtos culturais oriundos desses processos.

Por muitas vezes ter que trilhar o caminho inverso, através dos resultados (instáveis) dos processos de hibridação, chegar ao processo em si, pude notar que a hibridez presente nesses resultados não se trata de sínteses das partes que outrora interagiram. As particularidades das partes que interagiram, mesmo que não se trate também de uma

justaposição das parcelas, se fazem presentes. A esse respeito cito mais uma vez Nercolini:

Distinta por exemplo da antropofagia (metáfora cultural largamente utilizada no Brasil pelos modernistas e, na música, pelos tropicalistas), na hibridação o outro não é apropriado, deglutido e transformado em próprio, expurgando-se seus vestígios indesejáveis. Na hibridação o outro permanece, seus vestígios são facilmente rastreáveis, pois, como afirma Archetti, nela busca-se “converter o diferente em igual, e o igual em diferente, mas de tal maneira que o igual não é simplesmente o mesmo, e o diferente tampouco é simplesmente diferente.” (NERCOLINI, 2005, p. 278)

Mesmo no desenrolar do movimento tropicalista⁴, onde o conceito antropofágico era acionado para justificar as misturas culturais presentes nas canções compostas por Gil, as dimensões das partes misturadas se mostravam claras. É o caso, por exemplo, de “Domingo no parque”, música da autoria de Gil apresentada por ele e pela banda de rock brasileira *Os Mutantes* no 3º Festival de Música Popular Brasileira de 1967. O triângulo amoroso narrado na canção é acompanhado pela pulsão rítmica que referencia o berimbau formando a unidade regional da canção. Em diálogo com essa unidade inicial, o timbre dos instrumentos sinfônicos, arranjados pelo maestro Rogério Duprat, se mesclam com os instrumentos elétricos da banda de rock, dando o tom da nova estética musical que seria trabalhada ao longo do movimento de vanguarda.

Como já dito, os processos de hibridação necessariamente se dão nos espaços intersticiais, nas zonas de contato entre diferentes culturas, onde a consciência de que o outro é complementar ao eu estimula a busca por futuras interações. O mediador deve estar sempre se deslocando no intuito de estabelecer conexões entre o diverso, de misturar o próprio com o outro. Uma das funções centrais a ser desenvolvida pelo mediador é a de proporcionar encontros.

A ideia de hibridismo trabalhada pelo autor indiano Homi Bhabha (2013) ganha força em diálogo com outro conceito importante presente na obra do autor, o da “blasfêmia”. Dando um passo além da ideia de Silviano Santiago a respeito da destruição da unidade de pureza deflagrada pelos latino-americanos, Bhabha busca deixar claro o fato de não existir pureza cultural. O processo de hibridação é relacionado pelo autor ao processo de tradução cultural, e assim como a tradução, a hibridação se efetiva como processo: constante, sempre passível de mudança e reinvenções. A pretensão de pureza galgada pela tradição é substituída no ato de blasfemar por “uma poética de reposicionamento e reinscrição” (2013, p.309). A blasfêmia dá

⁴ Formado por um coletivo de músicos e compositores, o movimento musical estabelecido no final da década de 60 no Brasil, teve como o objetivo a síntese de uma identidade cultural brasileira configurada tanto por elementos nacionais quanto internacionais.

conta do momento em que elementos de determinada tradição cultural estão sendo reapropriados ou traduzidos por outra cultura por consequência de um processo de interação.

Se hibridismo é heresia, blasfemar é sonhar. Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução, como *sur-vivre*, conceito benjaminiano da sobrevivência da tradução, o ato de viver nas fronteiras. Rushdie traduz isto como o sonho de sobrevivência do migrante: um interstício *iniciatório*; uma condição de hibridismo que confere poder; uma emergência que transforma o “retorno” em reinscrição ou redescritção; uma interação que não é tardia, mas irônica e insurgente. Isto porque a sobrevivência do migrante depende, como afirma Rushdie, da descoberta de “como o novo entra no mundo”. (BHABHA, 2013, p.357)

Como apropriar-se de novas práticas, sem blasfemar a tradição? No ato da tradução cultural a atribuição de novos sentidos ao conteúdo apropriado é fundamental. Nesse processo de hibridação trabalhado por Bhabha, o hibridismo não se correlaciona com a ideia da mistura racial, mas sim com o processo de tradução cultural que nunca se completa. Essa perspectiva de hibridismo combinada com a atuação do agente social mediador nas regiões de fronteira se faz importante na busca de entendimento acerca das ações de tradução cultural desenvolvidas por esse ator. No decorrer de inúmeras negociações culturais, traduções são feitas e para além do texto traduzido, o tradutor também é passível de mudanças.

Ao longo dessa dissertação, analisarei tanto a obra quanto o autor Gilberto Gil, sendo assim, tanto a dimensão de hibridismo cunhada por Garcia Canclini quanto por Homi Bhabha servirão como marco teórico para as produções artísticas que serão analisadas.

1.2.3 – Trajetória

Meu caminho pelo mundo eu mesmo faço. A Bahia já me deu régua e
 compasso [...]
Gilberto Gil

A concepção do indivíduo como unidade mínima significativa tem origem, segundo Gilberto Velho (2001), nos séculos XIV e XV, sobretudo com o surgimento das denominadas, também por ele, sociedades complexas caracterizadas pela “crescente heterogeneidade sociocultural, especialização da divisão do trabalho, diversificação e fragmentação de papéis sociais, especialmente nas grandes metrópoles da sociedade moderno-contemporânea” (VELHO, 2001, p.15). À luz das reflexões de Arnold Hauser, o autor relembra como já na Idade Média e, sobretudo, no Renascimento começa-se a tecer a ideia do artista como um indivíduo único e singular, percepção que algum tempo depois desembocaria na ideia da

genialidade artística: “Os artistas constituem um exemplo significativo da crescente importância das ideologias individualistas.” (*Ibid.* p.17).

Apesar de me debruçar sobre a trajetória individual de um artista específico, tal enfoque irá servir como porta de entrada para uma análise contextual sobre as relações sociais estabelecidas por esse artista no campo social. Ao analisar a trajetória de Gilberto Gil, estou me propondo a analisar traços presentes em diferentes artistas que, por meio de sua produção, buscam desempenhar a função de mediador.

Assim que percebi que para melhor dar conta do conceito de artista-mediador, não poderia me ater apenas a dois álbuns da carreira de Gilberto Gil, e teria sim que me concentrar no caminho traçado por ele no decorrer de sua trajetória, pude notar também que quando me referia ao compositor de “Domingo no parque”, não estava dando conta, necessariamente, do compositor do “Expresso 2222” ou de “Refavela”, menos ainda do, mais tarde, Ministro da Cultura Gilberto Gil. Conforme o artista concebe e publica sua obra, conquistas estéticas são alcançadas. Para além do conceito contido em cada disco, a recepção das obras pelo público se faz fundamental, de certa maneira, essa resposta dada pelo público que aponta possíveis caminhos a serem seguidos pelo compositor, sobretudo na carreira de um artista popular. A abordagem de certas temáticas, ou maneiras de arranjar e executar canções se fazem compreensíveis e possíveis, conforme se sedimentam essas conquistas estéticas no decorrer do tempo. Esse “avançar no campo” desencadeia mudanças não só na obra artística, mas faz também com que o autor se transforme. Em contrapartida, apesar das mudanças, tinha consciência que havia pontos em comum entre todos esses “personagens”. Pressupostos que norteavam o indivíduo ao longo de toda sua trajetória emergiam em diferentes momentos fazendo com que se pudesse notar a presença dos diferentes “Gilbertos” constituídos no decorrer da experiência biográfica, no atual.

Mais uma vez lanço mão das reflexões de Paul Ricoeur acerca da narrativa. A fim de complexificar suas reflexões acerca da identidade, Ricoeur trabalha com o conceito de identidade narrativa. Em contraponto a concepção de identidade *idem* ou *mesmidade*, definida pelo filósofo como ideia de permanência estática da identidade no tempo, a identidade *ipse* ou *ipseidade* é construída e se transforma no decorrer do tempo e em diálogo com ele. A *ipseidade* consiste num constante “dobrar” em si a fim de interrogar-se: “quem sou eu?”, ao passo que a *mesmidade* transmite a ideia de substancialidade, da identidade como coisa (“o que”). Enquanto a primeira transmite uma ideia de neutralidade do agente, a segunda trabalha como a ideia de atuação do agente cunhando sua identidade através de processos narrativos.

Por ser pensada dentro da dimensão temporal, a identidade *ipse* está passível de constante “refiguração”. Ricoeur sobre a identidade narrativa e sua dinamicidade diz:

Segundo a minha tese, a narrativa constrói o carácter durável de um personagem, que se pode chamar a sua identidade narrativa, construindo o tipo de identidade dinâmica própria à intriga que faz a identidade do personagem. É, pois, em primeiro lugar, na intriga que é necessário procurar a mediação entre permanência e mudança, antes de poder aplicá-la à personagem.⁵

Além de reafirmar que a identidade é instável e construída socialmente, Ricoeur dá grande importância à dimensão da intriga tecida no decorrer do processo narrativo, esta é responsável por conectar acontecimentos distintos e espaçados na vida do indivíduo configurando uma identidade narrada. A intriga permite com que o sujeito, apesar das diferenças construídas no transcorrer do tempo, se narre e, portanto, se afirme, para si mesmo e para o grupo, ainda como ele próprio. É a intriga que permite o narrador incluir novos elementos no seu narrar.

No constante processo de manutenção de si, Ricoeur trabalha também o aspecto projetivo da identidade narrativa. Para que o sujeito possa ser reconhecido ao longo das mudanças identitárias ocasionadas pela constante busca da resposta para a pergunta “quem sou eu?”, ele deve fazer a manutenção de alguns pressupostos, marcadores capazes de si tornar reconhecível. Marcadores esses que de acordo com a teoria ricoeuriana também não são substanciais, mas se pautam sim na palavra empenhada, em uma “promessa”. A “promessa” trabalhada pelo filósofo francês é firmada e mantida por conta da dimensão ética da identidade narrativa. A fim de manter-se reconhecível ao longo do tempo, essa promessa é feita levando em conta a forma que esse sujeito se coloca no mundo: seus laços, seus desejos, suas questões, um *ethos*.

Esses pressupostos em comum, presentes ao longo de sua narrativa, são traços que dão alguma unidade à narrativa biográfica de Gilberto Gil, e por isso trabalhar com as noções de trajetória e identidade narrativa para analisar as diferentes formas de mediar que este sujeito desempenhou em momentos distintos da vida me parece um caminho possível. Ao mesmo tempo, não pretendo cair na armadilha – mesmo que em alguns momentos seja praticamente inevitável - de tratar a trajetória de vida do artista como uma grande história com início, meio e fim onde todos os fatos estão interconectados a fim de garantir uma coesão narrativa

⁵ A Identidade Narrativa, conferência que o autor pronunciou na Faculdade de Teologia da Universidade de Neuchâtel <http://metafisica.no.sapo.pt/ricoeur.html#_ftn11> Acesso em 3 de Novembro de 2014.

monolítica, como geralmente ocorre nas tentativas de se produzir uma biografia.

Por ter que pinçar episódios, produções musicais e textuais da trajetória de Gilberto Gil, no intuito de evidenciar e analisar seu desempenho como artista e mediador, muitas vezes, os fatos poderiam passar uma falsa impressão de causa e consequência. A fim de evitar esse possível problema, quero aqui deixar claro que “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório.” (ROBBE-GRILLET *apud* BOURDIEU, 2006, p. 185)

Pierre Bourdieu (2006), em um artigo seminal para o campo das narrativas biográficas e trajetórias, considera o nome próprio o principal marco para a fixação da identidade do sujeito através do tempo e espaço.

Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda. (BOURDIEU, 2006, p.187)

A impressão inicial que tive quando analisava as produções de Gilberto Gil, passava por essas transformações que afetam o sujeito ao longo das experiências vividas no campo social e no próprio processo de existir. Ao transitar por diferentes espaços sociais e, ao mesmo tempo, desempenhar diferentes papéis no campo social, o artista-mediador transforma ao passo que é transformado. Num constante processo de tradução cultural, esse intérprete do texto social, lendo o mundo em seus diversos sinais, negocia, tenciona e traduz práticas, além de atribuir sentido a determinados elementos culturais para que estes ora entre em contato com outros, ora sejam esquecidos ou ressignificados. Nesse trabalho de tradução cultural, o mediador revisita-se e reposiciona-se no campo de maneira constante, para que se tornem possíveis reapropriações, reinvenções e recriações futuras.

Todas essas transformações, de alguma maneira, afetam os acontecimentos posteriores a elas. O pressuposto cunhado no decorrer do movimento tropicalista acerca da necessidade de diálogo entre as diferentes tradições e manifestações culturais, por exemplo, se faz presente na filosofia dialógica implementada por Gil ao assumir o ministério da cultura. Essas transformações são responsáveis também pelas afiliações ideológicas e estéticas que Gilberto Gil reclama ao longo de sua trajetória.

1.2.4 - Afiliação

Eu vim da Bahia cantar. Eu vim da Bahia contar [...]. Eu vim da Bahia, mas
algum dia eu volto pra lá.

Gilberto Gil

Em “Eu vim da Bahia”, Gilberto Gil canta (e conta) o lugar onde nasceu, cresceu e aprendeu a viver antes de sair para aventurar-se pelo mundo. Em relato no documentário “Tempo Rei”, o compositor conta que escreveu a canção na década de 60, pouco antes de se mudar para São Paulo e começar sua carreira como administrador de empresas.

Interpretada por Gal Costa, Baden Powell, *Quarteto em Cy* e por João Gilberto antes mesmo de ser gravada por Gil em 1987, no LP *Gilberto Gil em Concerto*, a música foi apropriada de diferentes maneiras por cada intérprete citado acima. O que inicialmente era uma referência ao samba de roda do recôncavo baiano, se tornou um tema instrumental nas mãos de Baden Powell e do violinista de jazz francês Stephane Grappelli, no disco *La Grande Reunion*, gravado em Paris no ano de 1974, e mesmo bossa nova na roupagem dada por João Gilberto em seu disco de 1978.

O próprio Gilberto Gil em seu “disco de samba passando pelo João (Gilberto)”, como o próprio descreve - *Gilbertos Samba* (2014) – regrava a canção, com o violão característico - dele e do próprio João Gilberto - mais evidente na equalização, porém, agora acompanhado pela guitarra e pelo violino. O samba do recôncavo, composto por Gil quando estava prestes a sair da Bahia continua presente na canção, mas em diálogo com diversos outros elementos que foram se fazendo presentes no transcorrer da trajetória do compositor, como é o caso do *funk* norte-americano e o *swing* característico de Jorge Ben Jor.

Tanto a regravação de “Eu vim da Bahia” quanto o disco que reverencia João Gilberto são episódios que ilustram afiliações feitas por Gilberto Gil ao longo da carreira. Edward Said (1983), trabalha o conceito de afiliação fazendo referência à idéias e conceitos que tem origem em um local específico e percorre um trajeto em direção a outros espaços. A sistematização da teoria de Said se dá dessa forma:

Primeiro há um ponto de origem, ou o que parece ser um ponto de origem, um conjunto inicial de circunstâncias onde a idéia nasceu ou fez-se discurso. Segundo, há uma distância percorrida, uma passagem através das pressões de diversos contextos enquanto a idéia se move de um ponto anterior em direção a um outro tempo e espaço nos quais vai adquirir uma nova proeminência. Terceiro, há um conjunto de condições – condições de aceitação, resistências – que entram em confronto com a teoria ou idéia migrante, possibilitando sua introdução ou tolerância por mais estrangeira

que possa parecer. Quarto, a idéia agora totalmente (ou parcialmente) acomodada (ou incorporada) começa a ser transformada por seus novos usos e por sua nova posição em diferentes tempos e espaços... (SAID *apud* HOLLANDA, 1999, p. 345)

À luz do conceito de afiliação, Nercolini (2005) oportunamente trabalha a necessidade dos artistas da Música Popular Brasileira e do Rock Argentino, em seu processo de produção artística, de marcar suas origens e seus referenciais na era global: “Essa geração dos anos 90 estava disposta a conectar o local e o global, mostrando sempre onde estavam situados, de onde vinham e abertos para o diálogo e também para o embate com outras culturas [...]” sendo assim “estabeleciam laços de afiliação com pessoas, propostas, locais e tradições.” (NERCOLINI, 2005, p.17)

Ao longo de seus deslocamentos no campo social e geográfico, Gilberto Gil se afilia tanto a diferentes manifestações e tradições quanto a diferentes pessoas. Ainda na infância, na Bahia, Gil se encantou com a estética e com o imaginário nordestino contido no baião interpretado por Luiz Gonzaga. Muito em função do Rei do Baião, Gil, ainda na infância, aos 10 anos se interessou pelo universo sertanejo e aprendeu a tocar acordeom. Inúmeras das composições que vieram posteriormente compor o seu trabalho são heranças de afetações decorrentes do ritmo nordestino em sua trajetória de vida.

Em 1958, João Gilberto lançou o compacto que, no dizer do próprio, mudaria a vida de Gilberto Gil e, por que não, os rumos da música popular brasileira. Lançando mão de uma nova maneira de tocar violão na canção “Chega de Saudade”, João Gilberto influenciou toda uma geração de músicos e compositores. Ao lembrar-se da primeira vez que se deparou com a afinação do canto e com a nova maneira de se tocar o violão Gil revela:

Aquilo me chamou atenção imediatamente. A tal ponto que quando terminou de tocar eu acabei de almoçar eu fui correndo ao bar de Manolo, que era onde havia telefone. [...] Fui lá e procurei o telefone da Rádio Bahia. [...] Liguei pra lá e falei com a moça “tocou uma música no rádio aqui agora, o nome é “Chega de Saudade”, João Gilberto é o cantor que o apresentador do programa anunciou. Quem é ele, de onde é, onde eu posso achar o disco?” [...] (GIL & ZAPPA, 2013, p. 53)

Depois do episódio Gil dedicou-se a aprender um novo instrumento, o violão, a fim de desvendar os mistérios daquela maneira de tocar que o tirou dos eixos. Mais de 50 anos depois de ouvi-lo pela primeira vez, Gil canta na canção “Gilbertos”:

Aparece a cada cem anos um e a cada vinte e cinco um aprendiz/ Aparece a cada cem anos um mestre da canção no país [...] É assim que aparece mestre João e aprendizes professando-lhe a fé/ Um Francisco, um Caetano algum Roberto e a canção foi mais feliz [...] (Gilberto Gil, Gilbertos)

Luiz Gonzaga e João Gilberto são apenas alguns dos artistas que o compositor baiano reivindicou afiliação. No final dos anos 60, à frente do movimento tropicalista ao lado de Caetano Veloso, afiliações diversas foram estabelecidas, deixando claro de que forma Gil entende a dinâmica cultural brasileira. Em suas composições, trazia à tona todo o imaginário sertanejo que esteve presente em sua formação identitária, cultural e musical, evidenciava os traços que o samba-canção havia lhe deixado, ao mesmo tempo em que dialogava com o rock inglês dos *Beatles*, tudo isso sem deixar de lado a influência de João Gilberto e da Bossa Nova.

Seus deslocamentos geográficos – de Pituvaçu, cidade do interior da Bahia onde nasceu, para Salvador; de Salvador para São Paulo, com passagens pelo Rio de Janeiro e posteriormente para o exílio em Londres – fizeram com que Gilberto Gil tivesse contato com diferentes tradições, sujeitos e práticas culturais. Para além disso, ao se deslocar, tensionar fronteiras presentes no campo e se permitir estabelecer contato com a cultura diferente, Gil, mais uma vez em posição de mediador, é o sujeito que, de alguma forma, desloca as teorias e idéias viajantes mencionadas por Said. As reapropriações estéticas constituintes dos discos analisados no terceiro capítulo, por exemplo, são momentos em que as disputas por acomodações culturais se dão. Acomodações que subsequentemente geram novas possibilidades de produção não só no campo musical, mas também político de maneira geral.

Os fluxos culturais que passeiam pelo território, atravessando fronteiras geográficas, políticas e afetivas o fazem por meio das práticas socioculturais. Assim, esses deslocamentos de práticas são prioritariamente desempenhados pelos sujeitos. Por esse motivo, mais uma vez, o papel do mediador mostra-se fundamental no dinâmico campo cultural. As afiliações no campo e as teorias viajantes também servirão como ferramentas para futuras análises das atuações do artista mediador no espaço social.

Os conceitos marcados neste primeiro capítulo: fronteiras, entre-lugar, hibridação, trajetória e afiliação servirão como ponto de partida para reflexões acerca de alguns fragmentos da obra, entendidos por mim como fundamentais para a compreensão do artista-mediador Gilberto Gil e de sua forma de atuação no campo social. Porém, sempre que se fizer necessário, ultrapassarei as fronteiras delimitadoras desses conceitos, uma vez que esses servirão de pressupostos para as reflexões contidas nos próximos capítulos. Afiliando-me a Frederick Barth (2000a), buscarei não deixar que a pesquisa seja tomada excessivamente por

convenções pré-estabelecidas, uma vez que essas servirão de ponto de partida em direção a maior complexificação da temática em questão.

Uma das maneiras de se chegar a lugares diferentes é trilhando caminhos diferentes. Para isso, no próximo capítulo analisarei as especificidades contextuais dos episódios à luz do marco teórico apresentado. Os objetivos centrais do segundo capítulo dessa dissertação serão: entender esse mediador como um intérprete do texto social, compreendendo a interpretação como a produção de um novo texto que é atravessado de sentidos atribuídos por esse mesmo interprete; analisar os contextos históricos e sociais responsáveis pela construção do mundo pré-figurado do autor; assim como alguns de seus discursos ministeriais buscando dar conta das configurações estabelecidas por ele.

2. CONTEXTOS E PROCESSOS DO ARTISTA-MEDIADOR

Uma vez estabelecido o marco teórico da pesquisa, neste capítulo pretendo iniciar algumas análises sobre a atuação do artista-mediador Gilberto Gil, no espaço social. Entendo o trabalho artístico como uma construção que se dá nesse espaço, pressionado por inúmeros elementos contextuais. Uma das funções do artista interpretar e se deixar tomar por esses elementos.

Isto posto, dividirei este segundo capítulo, majoritariamente em dois momentos. Primeiramente estabelecerei uma comparação entre o fazer musical de Gilberto Gil e a prática de um cartógrafo em campo. Em um segundo momento, analisarei determinados episódios que contextualizaram produções de Gilberto Gil, além de alguns de seus discursos ministeriais.

2.1 – O Artista-Cartógrafo e a Utilização de um Corpo Vibrátil

Os pressupostos cartográficos a serem utilizados aqui não têm relação direta com a área da geografia física e do georreferenciamento, tratam-se sim de um método de pesquisa em humanidades. Pesquisadores de diversos campos, sobretudo na contemporaneidade, passaram a se valer da cartografia para repensar o social, em especial no que tange a produção de conhecimento e subjetividade e as relações de poder estabelecidas ao longo do processo de reconhecimento de determinadas epistemologias.

Inicialmente desenvolvida na Europa, foi apropriada de maneiras distintas por pesquisadores brasileiros de diferentes áreas do conhecimento. André Lemos, por exemplo, se

debruça sobre a cartografia da controvérsia na análise de fenômenos da cibercultura.⁶ Para além desta corrente cartográfica, pesquisadores brasileiros fazem uso do método da cartografia social⁷, cartografia da ação⁸, cartografia do desejo dentre outras. Sendo esta última a que me interessa, trabalharei especialmente com as reflexões de Suely Rolnik e sua *Cartografia Sentimental* (2014).

Desenvolvida por filósofos e psicólogos identificados especialmente com a produção de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a cartografia do desejo pauta-se, sobretudo na produção subjetiva dos sujeitos e na criação de universos psicossociais provenientes das afetações de outros corpos em recorrentes encontros no campo social. A dimensão situacional é central para atuação do cartógrafo de acordo com essa corrente metodológica, haja vista as afetações proporcionadas pelos encontros. De acordo com Rolnik (2014), o princípio metodológico dessa cartografia é, efetivamente, um antiprincípio, uma vez que conforme acontecem as interações, afetações e os fluxos de desejos, o cartógrafo precisa alterar seus princípios.

Para Rolnik é

[...] tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (ROLNIK, 2014: 23)

O caráter antropofágico destacado pela autora se dá, sobretudo, no sentido das apropriações desempenhadas pelo cartógrafo no campo social. Esse agente se encontra numa constante busca de elementos a fim de compor suas cartografias. Busco aqui conectar determinadas características utilizadas para descrever o cartógrafo, na obra de Rolnik, ao artista-mediador. A antropofagia já citada faz parte do discurso oficial de Gilberto Gil sobre si e suas experiências musicais desde o movimento tropicalista. Além disso, a metodologia composicional do artista se assemelha em muitos aspectos com a “Cartografia Sentimental”.

Um conceito central cunhado pela autora nesse tipo de cartografia é o do “corpo vibrátil”. Partindo de uma teoria da neurociência, Rolnik classifica os órgãos presentes no corpo humano em duas funções - “cortical” e “subcortical”:

A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo

⁶ Para maiores informações sobre a pesquisa ver LEMOS, A. Ciborgues, Cartografias e Cidades. Algumas reflexões sobre Teoria Ator-Rede e Cibercultura. Em <http://dl.dropbox.com/u/2055897/portugal.doc>

⁷ Ver ALMEIDA, A. W. B; FARIAS JÚNIOR, E. (Org.) Povos e comunidades tradicionais: nova cartografia social. 1ed. Manaus: UEA Edições, 2013.

⁸ Ver RIBEIRO, A. C. T. Territórios da sociedade: por uma cartografia da ação. In: SILVA, C. A. da (Org.). Território e ação social: sentidos da apropriação urbana. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011. p19-34.

em sua percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. [...] Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob forma de sensações. [...] Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim parte de nós mesmos. (ROLNIK, 2014, p.12)

À segunda capacidade dos órgãos de sentidos, a autora atribui o conceito do corpo vibrátil. Ainda assim a potência de criação e a capacidade de produção de novas cartografias só se fazem possíveis na tensão entre as duas capacidades: de percepção das formas e a sensível ou vibrátil. Intrínseca às cartografias e a atuação do cartógrafo estão as noções de desejos e afetos. Um dos motivos para a utilização da metáfora da cartografia é o caráter contínuo desta. Uma cartografia está sempre passível de mudança, pois é produzida ao longo dos processos vividos pelos agentes. Os desejos são responsáveis por essa constante atualização das cartografias, uma vez que esses se tratam de forças virtuais tencionando a todo o momento a realidade atual estabelecida.

Buscando sistematizar a atuação do desejo, para que se possa compreender a importância deste na maneira de atuar do cartógrafo, a autora divide o desejo em três movimentos. O primeiro se dá no momento de encontro entre os corpos, desse encontro são geradas afetações: atrações e repulsas. Nesse encontro os corpos são tomados por uma série de afetos imperceptíveis ao olho objetivo, mas perceptíveis ao olho vibrátil. Por ser perceptível somente a este último, ele torna-se responsável pela transposição do umbral do segundo movimento do desejo: a simulação. As intensidades buscam tomar forma de máscaras, através de trejeitos e expressões faciais nos corpos envolvidos nesse encontro. “Esses dois primeiros movimentos - toda uma subconversa – só são apreensíveis por seu olho vibrátil, ou melhor, por todo aquele seu corpo que alcança o invisível” (*Ibid.*). O olho visível é capaz de perceber apenas as máscaras resultantes do processo de simulação, o terceiro movimento do desejo.

Nesse sentido o desejo funciona como um movimento contínuo que se dá conforme ocorrem os encontros entre corpos. Essa dinâmica do desejo faz com que as máscaras emergentes no terceiro movimento tornem-se obsoletas. Se agarrar a essas máscaras, a esses territórios objetivos materializados como resultado de uma determinada interação é deixar de levar em consideração as percepções do corpo vibrátil. Conforme ocorrem os agenciamentos dos corpos e a atuação do corpo vibrátil, a reterritorialização é sempre uma possibilidade. A construção de novos territórios simbólicos vem sobrepujar o território atual: territorializar,

desterritorializar e reterritorializar são atividades fundamentais na atuação do cartógrafo visto que este trabalha a todo o momento com o seu corpo vibrátil. Concluindo sobre os movimentos do desejo, Rolnik afirma que “o pleno funcionamento do desejo é uma verdadeira fabricação incansável de mundo [...]” (ibid. p. 45).

Atuar no campo de maneira a se permitir ouvir o seu próprio “corpo vibrátil” é parte do movimento de criação de Gilberto Gil. Conforme já colocado no primeiro capítulo, colocar-se em situações de fronteiras e de interstícios sociais é um dos pressupostos que pautam a atuação desse artista-mediador. Permitir-se interagir com os corpos no campo social e se permitir ser afetado por esse processo de interação, produzindo ao final novas territorialidades, me faz perceber o exercício de um cartógrafo em uma série de produções de Gilberto Gil.

As intensidades virtuais atribuídas aos movimentos do desejo efetivam-se como substanciais à medida que as vibrações captadas pelo corpo vibrátil do artista as materializam em vibrações mecânicas/acústicas e, finalmente, em música. Posteriormente a isso, a música materializada e executada pelo artista retorna ao campo social desencadeando novos encontros e troca de afetos, gerando possivelmente novas materialidades ao desejo, novas “fabricações de mundo”.

Analisando os contextos históricos e sociais das produções discursivas gilbertianas, pretendo resgatar diversos episódios em que o artista se lança ao campo à procura do encontro e da experimentação. A começar pela efervescência contracultural no final dos anos 60 que influenciará diretamente o movimento tropicalista; passando pelo período de exílio na Europa, onde vivenciou a ebulição do rock inglês; pelo retorno ao Brasil; pelas experiências com ritmos musicais da diáspora negra, até chegar ao período de atuação política oficial, quando foi Ministro da Cultura do governo Lula entre os anos de 2003 a 2008.

2.2 - O Movimento de Contracultura e o Caminho até o Tropicalismo

Como tenho mencionado desde o princípio, entendo o artista e a maneira com que este desenvolve sua obra como consequência de interação social e localização em determinado contexto histórico. A efervescência artística dos anos 60, sobretudo do final da década, em 1968, não pode ser entendida com um fato isolado historicamente ou um acontecimento repentino. Uma série de fatores teve importância para o surgimento de todas as vanguardas

estéticas, da juventude reivindicando seu lugar de fala, enfim, do surgimento do pensamento revolucionário materializado de diversas maneiras, em diferentes lugares do mundo.

2.2.1 – O Cenário Mundial e o Brasil da década de 60

No contexto internacional, com o fim da guerra em 1945, o mundo se encontrava dividido geopoliticamente em dois grandes blocos. Aliados na Segunda Grande Guerra contra a Alemanha Nazista, Estados Unidos (EUA) e União Soviética (URSS) polarizaram o planeta. O trauma recente somado à ameaça de uma nova guerra mundial alimentava o clima de tensão, fortalecido pelo medo de uma catástrofe nuclear.

No período da Guerra Fria, os dois blocos econômicos se expandiam em busca de aliados, na tentativa de superar a potência inimiga e instaurar uma nova ordem global. Essa repartição do mundo em duas partes foi grande responsável pela insurgência do sentimento de contestação internacional. Ditaduras, fossem elas aliadas a qualquer uma das duas potências internacionais, foram instituídas aos montes privando os sujeitos de se expressarem livremente. Mesmo em países onde não havia uma ditadura instaurada, como o era o caso da França, as coerções para com a liberdade eram sentidas, desencadeando, da mesma maneira, o ímpeto de luta em prol do direito à liberdade.

Outro fator importante que influenciou diretamente os atos contestadores foi a difusão das ações macropolíticas tomadas tanto por EUA, quanto por URSS. A guerra do Vietnã, ao longo de quase 20 anos, por exemplo, gerou uma série de protestos internacionais, duramente coibidos pela força policial em confrontos com a população. Nesse cenário diversos movimentos civis surgiam, dentre eles, alguns contra o massacre que ocorria no Vietnã. Nesse mesmo sentido, movimentos críticos acerca dos valores nacionais norte-americanos eclodiam; sobre isso Carvalho (2009) coloca:

Valendo-se da imagem democrática que o país buscava projetar por causa da Guerra Fria, o movimento negro ganhava força denunciando a contraditória realidade das relações raciais, a pobreza e a discriminação as quais eram submetidos os negros dos EUA. [...] Em busca de reconhecimento e igualdade de direitos e oportunidades, buscam alterar as relações políticas, raciais e sociais do país. (CARVALHO, 2009, p. 28)

Com relação ao movimento negro norte-americano, mais à frente será destacado seu caráter fundamental na criação do álbum “Refavela” e na própria construção identitária de Gilberto Gil. De maneiras distintas o movimento negro pacifista liderado por Martin Luther

King, os Panteras Negras e o movimento *Black Power*, tiveram grande importância na difusão da luta pelos direitos civis do povo negro internacionalmente.

Os episódios políticos internacionais eram justapostos aos episódios locais, particulares de cada país no momento dos protestos. Cada país, devido a uma série de fatores políticos, econômicos e culturais, se colocou de maneira diferente no embate contra a ordem social estabelecida. Revoluções ideológicas, armadas, estéticas foram caminhos trilhados em busca da revolução. No Brasil, a Tropicália faz parte dessa movimentação internacional, como veremos posteriormente.

Na França, os acontecimentos de maio de 68 desembocaram uma série de reivindicações latentes ao longo da década de 60. Como já pontuado, não havia a atuação de um governo militar no país, não obstante, as críticas foram construídas, sobretudo por parte da juventude francesa frequentadora da universidade e simultaneamente do mercado de trabalho. A contestação sobre a lógica de acúmulo de capital e da mais-valia foi um elemento basilar das reivindicações francesas e responsáveis pela forma como essas se deram. Outro elemento que pautava os protestos foi o clamor pela liberdade comportamental, liberdade essa que ia de encontro ao modelo tradicional pautado na moral e defendido por gerações anteriores. A paralisação ocorrida em maio de 68 deve ser encarada como o resultado de todas essas expressões, como o materializar de todas as reivindicações de estudantes e trabalhadores franceses.

Essa movimentação por uma reforma cultural teve desdobramentos em diversos outros países, de diversas maneiras, uma vez que reapropriações e ressemantizações são partes do processo dessas ideias que viajam o mundo. Tais reapropriações, pensadas à luz da teoria cartográfica, se dão para que as “máscaras” não se tornem obsoletas e descontextualizadas. Conforme as interações das forças se dão ao longo de diversos encontros em diferentes territórios, novas cartografias são desenhadas. E as cartografias traçadas no Brasil na década de 60 estiveram diretamente relacionadas com todos os acontecimentos internacionais supracitados, porém além de se apropriar de inúmeros desses fatos para construção de um movimento contestador, a realidade nacional também teve participação fundamental nesse processo.

A década de 60 no Brasil teve como marco divisor o golpe militar de 64, com a deposição do presidente João Goulart de seu cargo. Apoiado pela direita brasileira e financiado pelos Estados Unidos, os militares que tomaram o poder alegavam a iminência de um golpe comunista, tendo como base o diálogo do governo Jango com as lideranças de

países comunistas, com as classes populares e sua intenção de fazer reformas de base.

No início dos anos 60, o país acabava de sair do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Modernização era a palavra de ordem, coroando os “cinquenta anos em cinco” propostos pela gestão do presidente, a inauguração de Brasília. O aumento do número de emissoras de televisão se deu também nessa década. O advento do videotape possibilitou o melhor acabamento dos programas até então só transmitidos ao vivo, em função dele o caráter massivo de difusão da informação foi potencializando.

Sob esse cenário o país se modernizava de forma acelerada e concomitantemente ao crescimento vertiginoso do abismo social entre classes e aumento da dívida externa, a classe média crescia pela via do consumo, incluindo aqui o consumo de bens culturais. O tradicionalismo e os preceitos morais no que tangia o comportamento e as estruturas familiares, por exemplo, eram uma das tônicas dessa classe em crescimento.

O cenário cultural brasileiro efervescia. No Rio de Janeiro a bossa nova estava estabelecida e movimentando uma série de outras produções musicais, classificadas *a posteriori* como MPB. Em 1961 é criado na cidade o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, cujo objetivo era conectar uma concepção particular de cultura nacional às massas. Com pretensões de organizar uma revolução socialista, os movimentos de esquerda viam a cultura como caminho para a tomada do poder pelo povo. “Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária conseqüente.” (HOLLANDA, 1992, p.17). Ponto presente no Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura datado de 1962, a “atitude revolucionária conseqüente” desponta como a seguida pelos integrantes dos CPCs:

A terceira alternativa é aquela escolhida pelos artistas e intelectuais que identificam seu pensamento e sua ação com os imperativos próprios à consciência da classe oprimida. [...] Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamento de seu exército no front cultural. (*ibid.*, p. 127)

Para além do espaço cepecista, experimentalismos cinematográficos, retratando as camadas populares, vinham sendo feitos nos cursos cariocas de cinema. Em São Paulo, o Teatro Arena repensava a lógica teatral rompendo com os espetáculos nos espaços tradicionais e os levando para a rua a fim de manter diálogo com o cidadão comum. Na segunda metade da década de 50, o concretismo surgiu no campo da literatura e posteriormente enveredou pelo campo musical e poético, perdurando ainda com destaque até

o início da década seguinte. Em Pernambuco, Miguel Arraes cria o Movimento de Cultura Popular, com a missão de difundir as práticas culturais populares e regionais. Heloísa Buarque de Hollanda dá conta do contexto brasileiro no início da década de sessenta da seguinte forma:

A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurado de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social. [...] Seja ao nível de produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo, e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (*ibid.*, p.15-17)

As tensões entre engajamento político e experimentalismo artístico foram uma constante, ao longo da década, sobretudo posteriormente ao golpe militar de 64. O embate entre um nacional popular representado pelo rural e pelo regional ia de encontro às novas propostas vanguardista pautadas na ideia de urbanização e internacionalização. Às manifestações urbanas e suas referências internacionais, atribuía-se a contaminação da cultura nacional, da cultura “essencialmente” brasileira. Em contrapartida, o outro lado questionava o “autoritarismo cultural” da esquerda. A ideia de uma minoria portadora do verdadeiro saber sobre o modo de protestar e a maneira de como conduzir os demais na luta cotidiana era desqualificada pelas vanguardas em função de uma concepção de cultural plural e heterogênea.

Posteriormente ao golpe militar, as manifestações artísticas e culturais receosas de perderem o contato por completo com as massas, aderiram ainda mais à tentativa de dialogar através dos meios de expressão artístico, uma vez que centros de formação e difusão cultural, como o CPC e a UNE de forma geral, foram colocados na ilegalidade pelo regime vigente. O diálogo proposto para com a população, sobretudo pré-64, era pautado na objetividade da mensagem, objetividade duramente criticada posteriormente pelos movimentos artísticos por empobrecer a obra e não estabelecer uma conexão que de fato viesse romper com o “aparelho produtivo do sistema” e sim reabastecê-lo. (*ibid.*, p. 27)

Nesse passo, o Cinema Novo tinha como proposta tanto o diálogo e a interferência no social, quanto a liberdade de expressão que resultava em novas possibilidades estéticas. Críticas a respeito dessas novas possibilidades foram feitas por parte da esquerda que alegava

que as obras dessa vertente do cinema nacional, por conta de sua linguagem, não dialogavam com o povo. Em São Paulo, o Teatro Oficina de José Celso Martinez tinha como proposta de linguagem o embate e o choque entre público e artistas, diferentemente do didatismo encontrado nas proposições do Teatro Arena.

As estratégias de repensar e combater a realidade social posta também se fizeram presentes de maneira importante no campo musical. Uma série de artistas da então MPB se propôs a dialogar com a estética internacional do *pop*, ao passo que se posicionavam frente à realidade militarizada imposta naquele momento, de maneira diferente aos artistas alinhados à esquerda mais tradicional. A sedimentação da Indústria Cultural no Brasil nas décadas de 60 e 70 ajudou a estruturar o cenário de disputa entre o Estado e sociedade civil oposicionista. Os meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, além das produções musicais classificadas como “alienadas” da época, eram apropriados pelo governo no intuito de construir uma narrativa imagética e ideológica sobre o regime. De encontro a essa movimentação do Estado, a oposição na figura dos artistas da esquerda mais rígida se colocava de maneira diretamente contrária a esses meios de divulgação e aos músicos ditos alienados. Nesse momento os festivais da canção, organizados pelas emissoras de televisão na segunda metade da década de 60, deram conta de episódios marcantes no que tange as disputas travadas nesse momento histórico brasileiro.

2.2.2 - Os Festivais de 67 e 68 e a formação do Tropicalismo

Como já colocado, no efervescente cenário cultural formado nos anos 60, os músicos tinham papel fundamental. Programas semanais apresentados por Elis Regina, Jair Rodrigues, Roberto Carlos, por exemplo, ocupavam lugar de destaque na grade das emissoras de televisão. Influenciada pelo sucesso desses programas, que lançavam cada vez mais artistas na cena, a TV Record realizava festivais musicais onde os artistas se inscreviam e interpretavam canções inéditas ou recém-lançadas, a fim de buscar reconhecimento por seus trabalhos e notoriedade nacional.

A partir destes festivais, o movimento tropicalista surgiu e solidificou-se. Para o movimento Tropicalista, no posicionamento frente à discussão sobre cultura que se dava em âmbito nacional na década de 60, tão importante quanto as manifestações culturais nacionais - em voga principalmente nas décadas de 30 e 40 - como a música caipira e o baião, era a

cultura de massa; tão importante quanto a Bossa Nova e o forró de Luiz Gonzaga, eram as guitarras elétricas presentes no *Rock&Roll* inglês e norte-americano. O movimento tropicalista e seus desdobramentos em produção criativa e discurso entendia construção de uma identidade nacional oriunda do diálogo entre tradição e modernidade. Dessa maneira o posicionamento em um entre-lugar ideológico permitiu com que seus atores, desejando a liberdade total de expressão, se posicionassem tanto contra os dogmatismos da direita substancializados no regime militar, quanto à ortodoxia regente da esquerda, encarada como limitadora.

Cabe aqui ressaltar que o “espírito” tropicalista, pautado em um de seus pilares, o do movimento modernista ocorrido 40 anos antes, não se limitou a música popular.⁹ Na mostra “Nova Objetividade Brasileira” de Helio Oiticica, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), no próprio ano de 1967, encontrava-se a obra que deu nome ao movimento vanguardista: Tropicália. A proposta subversiva para com a maneira de fazer e fruir a arte até então era a tônica da mostra, que se desenrolou para além da mostra artística. Para José Celso Correia Martinez, o nome Tropicalismo foi atribuído pela mídia a fim de classificar o “acontecimento” cultural como um movimento. Assim enquadrando a movimentação vanguardista dentro da lógica do sistema vigente (CARVALHO, 2009, p.75). Se o marco inicial do Tropicalismo é atribuído à exposição de Oiticica, não há como negar que a maior via de divulgação do “movimento” foi a musical.

Duas passagens ocorridas em festivais são fundamentais para se compreender o papel político desta vanguarda Tropicalista. A primeira ocorreu no 3º Festival de Música Popular Brasileira, em 1967; a segunda, no ano seguinte, se deu no 3º Festival Internacional da Canção, organizado pela Rede Globo, no teatro da PUC de São Paulo (Teatro da Universidade Católica – TUCA)

No festival de 67, Gil se apresentou com a canção “Domingo no Parque”, de sua própria autoria. O autor contou com o acompanhamento orquestral arranjado pelo maestro Rogério Duprat e com a participação do grupo de rock “Os Mutantes”. No mesmo ano, Gil havia participado da “Passeata da Música Popular Brasileira”, mais conhecida historicamente como a “Passeata Contra a Guitarra Elétrica”. Sobre sua apresentação no festival, o artista declarou: “Sinto-me hoje como num tribunal, onde sou acusado de trair a verdadeira música popular brasileira. E não tenho muitas respostas pra dar, porque eu mesmo não sei se estou

⁹ Outros elementos também classificados como sustentáculo da arte tropicalista são o concretismo, a estética pop e a música de vanguarda erudita. (NERCOLINI, 1997 p.74)

agindo certo ou errado...” (GIL, *apud* COHN, 2007, p.15). O triângulo amoroso narrado na canção se une com a pulsão rítmica de responsabilidade do berimbau formando a unidade dramática e regional da canção. Os cortes rápidos de uma cena para a outra na composição faz com que a narrativa dialogue diretamente com a estética cinematográfica, atribuindo à canção dinamicidade. Outro elemento que ajuda na captura do ouvinte é a construção textual característica do gênero narrativo, que deixa claro que a história em seu desenrolar tem bem definidos seu início, meio e fim. Dialogando com essa unidade inicial, os timbres dos instrumentos sinfônicos se mesclam tanto com o violão de Gil, quanto com os instrumentos elétricos dos “Mutantes” dando forma à nova estética musical que seria trabalhada insistentemente pela Tropicália.¹⁰

Numa declaração dada ao *Jornal da Tarde* em 4 de outubro de 1967, dois dias antes da apresentação no festival, o compositor expõe o motivo da escolha de “Domingo no Parque” :

Seria muito mais cômodo se eu estivesse concorrendo ao festival com músicas como “Roda” ou “Louvação”, composições minhas já aceitas pelo público. Mas isso seria uma desonestidade para comigo mesmo e para com o povo, porque não representariam a minha maneira de pensar atual. E não faço isso em termos de desafio, acho apenas que todas as experiências são válidas na música, vista de maneira universal. (GIL, *apud* COHN, 2007, p.14)

Simbolicamente, em sua apresentação de “Domingo no Parque”, Gil é chamado ao palco e entra posteriormente aos Mutantes que o acompanhariam na interpretação da canção juntamente com o baterista Dirceu, na ocasião tocando berimbau, e com a orquestra regida pelo maestro Rogério Duprat. No ato de sua entrada Gilberto Gil segura em uma mão o violão e um banquinho na outra. Declaradamente aficionado por João Gilberto e pela bossa nova, Gil utiliza-se do banquinho não para sentar-se, resgatando a configuração clássica já eternizada pelo inventor do gênero em suas apresentações, mas sim para apoiar-se, uma vez que tocaria de pé. Metaforicamente atribuo ao suporte dado pelo banco em questão a importância da Bossa Nova na construção estética do movimento Tropicalista no âmbito musical. Gilberto Gil, como se pode notar já em “Domingo no Parque”, busca apoiar-se em diversos gêneros musicais que circularam, em sua maioria, em algum momento do século XX, a fim de

¹⁰ Diferentemente das canções de protesto, pautadas em gêneros musicais muito bem definidos e estipulados pelos compositores como legitimamente brasileiros, como é o caso do samba, do samba de roda, das marchas e das modas. Os tropicalistas além de dialogarem com esses gêneros, se utilizavam também dos formatos cosmopolitas (rock e a música erudita contemporânea) na construção de um diferente modelo de canção. Quanto à construção das letras, muito mais em “Alegria, alegria” que propriamente em “Domingo no parque”, as narrativas eram construídas através de frases não necessariamente conectadas. Impressões, sensações e descrições geravam fricção e dinamicidade, características particulares desse novo formato.

sintetizar uma nova forma do fazer artístico. Não reproduzindo o que já havia sido feito até então na música brasileira, mas se apropriando do que estava posto, visando encontrar outras maneiras de fazer canção popular, afetada diretamente pelo contexto social nacional e internacional.

Quando o intérprete se coloca no centro do palco e começa a executar sua canção, o cenário formado em seu entorno se dava da seguinte maneira: a sua direita encontrava-se o berimbau, à esquerda a guitarra e o contrabaixo, ambos elétricos, empunhados pelo jovem trio roqueiro. “A usina de um lado. O Artesanato no meio (referindo-se ao próprio violão). E o primitivismo do outro.” (ibid. p. 29). Ao fundo localizavam-se o maestro e a orquestra. Simbolicamente no meio do palco Gil e seu violão teciam conexões entre os três universos sonoros. Universos que até então não dialogavam com fluidez no fazer musical brasileiro.

Nessa apresentação enxergo o artista mediando de duas maneiras distintas. A primeira, a forma mais romântica e já citada, interconectando sonoridades e práticas artísticas, surgidas em momentos e ambientes distintos, de modo a traduzi-las e hibridizá-las. A segunda, de fundamental importância para a análise da mediação no sentido com que trabalho, refere-se ao poder do mediador de selecionar e evidenciar determinados elementos que comporão sua narrativa - oriunda das mediações tecidas por ele. Como exemplo ilustrativo, lançarei mão do arranjo e da interpretação de Gilberto Gil da mesmíssima canção, “Domingo no Parque”.

Conforme se desenrola a narrativa da canção alguns elementos do enredo são enfatizados, determinados versos cantados e repetidos por Gilberto Gil e pelo contracanto dos três mutantes enfatizam elementos da história caros ao compositor/intérprete. Na primeira estrofe da composição definem-se os perfis dos dois personagens principais: José e João, o primeiro “o rei da brincadeira”, já o outro “o rei da confusão”. Delimitando firmemente esses dois personagens como tendo personalidades distintas e bem definidas, a segunda estrofe é utilizada para descrever um dia específico onde as coisas não seguiram seu rumo rotineiro. Na semana do episódio narrado pelo poeta-compositor “João resolveu não brigar” e “não foi pra Ribeira jogar capoeira”, “foi namorar”, algo corria fora do normal, e Gil escolhe deixar isso claro logo na primeira parte da canção, conduzindo o ouvinte de maneira que ele fique ansioso com o desenrolar da história.

A narrativa caminha para o seu clímax na terceira e quarta estrofes, quando José se depara com o amigo João em um encontro amoroso com Juliana, a mulher pela qual ele, José, é apaixonado. Da maneira em que a narrativa foi tecida nessa parte da canção, com determinadas informações sendo ditas e repetidas, o ouvinte é capaz de acessar os

pensamentos de João e sua perplexidade quando se depara com a cena. Nesse momento, entram os dois elementos que Gil utilizou como porta de entrada para o acontecimento da tragédia em sua canção.

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração [...]

A rosa e o sorvete são apresentados inicialmente, quando nas mãos de Juliana, como elementos secundários, no sentido de que apenas ajudam a compor a cena avistada por João, atribuindo a ela caráter romântico. Porém, já no final da estrofe, o compositor começa a destacar esses dois elementos por meio de uma metáfora: “o espinho da rosa feriu Zé e o sorvete gelou seu coração.” A rosa e o sorvete vão ganhando sentidos cada vez mais significativos na narrativa, conforme esses signos são repetidos ao longo de duas estrofes.

O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, dançando no peito - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José

O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, girando na mente - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José

Na sequência, outro elemento também ganha importância específica por conta da forma e constância que é mencionado: a roda gigante em que José e Juliana se encontravam quando avistados por João. O movimento circular característico da roda, no desenvolvimento da narrativa se confunde com os pensamentos perturbados de João e com a confusão estabelecida naquele domingo no parque. Utilizando-se da metonímia, o narrador busca acentuar a confusão, trazendo esta bem próxima ao ouvinte, que não sabe mais exatamente como se dá a confusão, mas entende perfeitamente como esta termina.

Juliana girando - oi, girando
 Oi, na roda gigante - oi, girando
 Oi, na roda gigante - oi, girando
 O amigo João - João

O sorvete é morango - é vermelho
 Oi, girando, e a rosa - é vermelha
 Oi, girando, girando - é vermelha
 Oi, girando, girando - olha a faca!

Olha o sangue na mão - ê, José
 Juliana no chão - ê, José
 Outro corpo caído - ê, José
 Seu amigo, João - ê, José

Amanhã não tem feira - ê, José
 Não tem mais construção - ê, João
 Não tem mais brincadeira - ê, José
 Não tem mais confusão - ê, João

A sequência de acontecimentos repentinos se encerra na última estrofe da canção, quando o andamento torna-se mais lento, para que o intérprete possa destacar a passagem da letra e fazer com que o interlocutor entenda de que maneira a confusão se encerrou, ao mesmo tempo em que percebe que a canção por ali termina. Entendo a forma de construção da narrativa de "Domingo no Parque" como simbólica. O ato de narrar, assim como o de mediar, trata de uma construção onde os indivíduos que desempenham tal função estão fadados, ora de maneira voluntária, ora involuntariamente, a evidenciar certas coisas e ocultar outras. Da mesma maneira com que elementos como a "rosa", o "sorvete" e a "roda" são iluminados em um determinado momento da canção pelo compositor, em inúmeras outras composições, episódios e discursos o mesmo acontece. Mediando a realidade, muitas vezes os elementos obscurecidos podem ter tanta importância quanto os colocados em voga. Interpretar o que está dito e o que não está é fundamental para entender esse tipo de mediação.

Após conquistar a segunda posição no festival de 67, no ano seguinte, Gil sequer foi classificado para a final da etapa regional paulista. Utilizando-se da música para que fronteiras simbólicas, políticas e culturais fossem repensadas e deslocadas, Gilberto Gil - e o movimento Tropicalista - dava indícios de como seria sua militância política e apresentava suas principais táticas: a capilaridade do discurso proporcionada pelo dispositivo da canção e a atuação nos próprios veículos massivos de comunicação entendidos como meio de entrar na disputa por significado no campo social.

Na televisão o processo de difusão das produções artísticas e de posicionamentos políticos alcançava maior grau de capilaridade devido ao acesso da população a esse meio de comunicação. Sobre a negociação de reconhecimento entre emissoras e artistas e a capacidade de acesso à informação proporcionado pelas primeiras, Nercolini coloca:

Se, por um lado, a televisão se valeu do músico para firmar-se no mercado, o próprio músico, através da televisão, tornou-se conhecido e teve suas canções e idéias divulgadas para um público muito maior do que aquele que poderia ser atingido em seus *shows*. Se nem todos podiam comprar o ingresso para assistir o espetáculo *Opinião*, se nem todos podiam adquirir os discos e participar dos shows de Caetano Veloso ou Chico Buarque,

milhares podiam vê-los pela televisão, nos seus programas e durante os festivais, e simpatizar com essa ou aquela proposta, conhecer através da música, dos gestos, da forma de vestir e falar, as idéias e a visão de mundo dos artistas. (NERCOLINI, 1997, p. 60-61)

No 3º Festival Internacional da Canção (1968) Gilberto Gil, no auge da militância tropicalista, participa com a canção “Questão de Ordem”. O rompimento com a estética musical vigente continuava imbricado ao conteúdo contestador presente em algumas canções da Tropicália. Tendo em vista que, no Festival da Canção do ano anterior, os primeiros passos em direção à construção de novas formas de se fazer canção no Brasil haviam sido dados nas apresentações de Gil e Caetano Veloso, em 1968 o mote dos compositores era criticar as ordens sociais instauradas em âmbitos diversos, além de avançar ainda mais rumo à desconstrução das “fórmulas” da canção vigentes - tanto da canção de protesto, quanto da própria música popular massiva feita, por exemplo, pela jovem guarda.

Em “Questão de Ordem”, Gil questiona a vigilância exercida pelo regime ditatorial; a temática se assemelha a trabalhada pelas canções de protesto. Não obstante, o arranjo lança mão de guitarras e a melodia que ultrapassavam o limite do que era considerado adequado pelos padrões presentes nas canções da época. Sobre a apresentação de Gil, Caetano Veloso sintetiza:

O que Gil decidiu fazer foi exibir seu conhecimento da música de Hendrix (ainda totalmente desconhecida do público brasileiro), reproduzindo em português o canto falado do grande guitarrista, sobre uma base rítmico-harmônica de colorido brasileiro, embora mantendo o blues predominante do seu modelo tudo a serviço da provocação anarquista de usar o chavão das reuniões políticas de esquerda "Questão de ordem" (que era o próprio título da canção) e subvertê-lo: "questão de desordem", infelizmente abrandando-o e açucarando-o com um refrão beatlesesco "em nome do amor". (VELOSO, 1997, p. 208)

Nas eliminatórias regionais, Caetano Veloso se apresentou com a música “É Proibido Proibir”. O nome da canção bradado diversas vezes em seu refrão foi inspirado nas palavras de ordem pichadas por jovens manifestantes parisienses em maio daquele mesmo ano ¹¹. Em 68 foi a sua vez de se apresentar com “Os Mutantes” e assim como Gil, lançou mão de um arranjo nada tradicional (na realidade bem experimental). Caetano foi vaiado pelo público presente e proferiu seu, inúmeras vezes referenciado, discurso para a juventude brasileira que

¹¹ Em Maio de 1968 uma greve geral estala na França. Alguns historiadores afirmam que tal manifestação foi o acontecimento revolucionário mais importante do século XX, pelo fato de não ter sido restrita a uma camada específica da população, mas a uma insurreição popular que superou barreiras étnicas, culturais, de idade e de classe.

o assistia:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de *charleston*. Sabem o que foi? Foi a *Gabriela* do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!¹²

Analisando o contexto político ditatorial e as palavras inflamadas do discurso de Caetano, nota-se que o artista estava bradando, principalmente, contra todo e qualquer tipo de censura, inclusive contra aquela exercida pela militância de esquerda que acreditava em uma forma ideal de protestar. A audiência que estava ali vaiando, grande parte universitária, estava de certa forma reproduzindo o ato governista que eles próprios buscavam afrontar. Ao bradar “vocês não estão entendendo nada...”, Caetano se mostrava inconformado com tamanha contradição evidenciada por aquelas vaias.

Atribuindo caráter de manifesto ao discurso de Caetano Veloso, Nercolini define a

¹² Discurso de Caetano Veloso em meio a sua apresentação no Festival Internacional da Canção em 1968 (http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php) Acesso em 2 de setembro de 2013

performance do compositor como marco do estabelecimento de um novo tipo de intelectual no cenário brasileiro: o artista-intelectual. “Imagem, corpo, roupa, sons, movimento e palavras conjugados para expressar idéias, exercer o papel de crítico do que estava estabelecido, contestar as verdades inquestionáveis, esbrachar a sociedade para ela mesma.” (NERCOLINI, 1997, p. 211)

Outro ponto que merece destaque no longo discurso é o que faz referência às estruturas dos festivais. Caetano evidencia que, juntamente com Gilberto Gil, se submeteu a esta estrutura para poder questioná-la de dentro. Embora os festivais tivessem sido criados para o entretenimento, serviam também como brecha para que discursos políticos que contrapunham a ordem vigente fossem veiculados sem maiores repressões. Alguns artistas enxergavam esses eventos como possibilidade de entrar na disputa por ressignificações dos sentidos correntes. Considerando a cultura popular como arena de disputa constante em torno de significados e sentidos sociais onde os sujeitos, em um processo de interação, estão em permanente movimento gerador de trocas e conflitos (HALL, 2013), como já colocado, a apropriação feita pelos tropicalistas das ferramentas, que até então eram utilizadas para a manutenção de um controle cultural, ilustra a estratégia cunhada por esse movimento artístico específico e sua capacidade de contravenção nos anos de repressão.

Alguns meses antes do Festival Internacional da Canção (1968), Gilberto Gil e Caetano Veloso juntamente com “Os Mutantes”, o maestro Rogério Duprat e alguns outros compositores¹³ se juntaram para produzir o disco manifesto da vanguarda artística denominado *Tropicália* ou *Panis et Circensis*. O disco conta com treze faixas nas quais, os autores ora trabalham com a estética híbrida proposta pelo movimento, ora lançam mão de gêneros musicais subjugados pelo senso comum¹⁴. A terceira faixa, que dá nome ao disco, *Panis et Circense*, composta por Gil e Caetano e interpretada por “Os Mutantes”, é a canção cuja crítica ilustrará de maneira satisfatória a posição contrária às unidades tradicionais de arranjo social. Nesse caso específico, o arranjo familiar.

Mais uma vez é válido destacar que o movimento tropicalista além de ter como proposta a subversão de uma ordem social maior, no caso o governo ditatorial, também agia de forma dissonante da esquerda organizada da época. Enquanto a militância esquerdista se pautava prioritariamente na luta de classes, os tropicalistas entendiam a importância e as

¹³Tom Zé, Capinam e Torquato Neto, por exemplo.

¹⁴Coração Materno de Vicente Celestino que obteve sucesso na década de 40 e 50, mas perdeu prestígio a partir da década seguinte quando recebeu o rótulo de cantor “brega”.

potencialidades de uma luta de posições, desafiando todo o tipo de unidade de ordem social, desde as ditas menores e por isso muitas vezes esquecidas, até a luta de classes propriamente dita. Entendendo ordem como:

[...] um meio regular e estável para os nossos atos; um mundo em que as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita – de modo que certos acontecimentos sejam altamente prováveis, outros menos prováveis, alguns virtualmente impossíveis. Só um meio como esse nós realmente entendemos. (BAUMAN, 1999. p. 15)

Desordenar as unidades menores, como a família, hábitos, gêneros, vestuários etc., trabalhando com elementos mais próximos do cotidiano popular, alcançariam a subversão de uma ordem maior. Nesse sentido pode-se considerar o movimento tropicalista bem sucedido. Toda a discussão deflagrada em função das críticas estéticas, sociais e culturais do grupo são por mim entendidas como o alcance dos objetivos centrais da vanguarda: o diálogo subjetivo com o interlocutor, a fim de fazer com que esse reconheça a importância da politização do cotidiano e das microrrelações sociais, ainda que a temática em pauta fosse macropolítica.¹⁵ Além da proposição de uma constante repensar e recriar os meios de construir uma identidade nacional plural via arte.

Em faixas como “Panis et Circensis”, “Geleia Geral” e “Coração Materno” presentes no disco manifesto *Tropicália*, críticas direcionadas à instituição família, uma defesa do que hoje identifico como hibridação e a reafirmação de gêneros subjugados se fazem respectivamente presentes.

As pessoas na sala de jantar de “Panis et Circensis” do alto de sua alienação, preocupam-se exclusivamente com o nascer e o morrer, independentemente de qualquer acontecimento nesse entremeio. O eu lírico da canção busca despertar as pessoas, representadas por um núcleo familiar alheio à esfera pública, para uma tomada de consciência acerca da tensa realidade vivida. “Soltar os tigres e os leões nos quintais” e “matar meu amor na avenida central” configuram-se como tentativas desesperadas de complexificar a visão de mundo dos indivíduos que reproduziam a ordem social estabelecida sem questioná-la. A canção iluminada de sol referencia às palavras proferidas por quem conseguiu sair da tal sala e colocará em discussão assuntos diferentes do marco inicial e o ponto final da vida: o nascer e o morrer. O personagem está buscando questionar e preencher o intervalo entre esses dois pontos cruciais de qualquer trajetória individual.

¹⁵ A concepção da política como problemática cotidiana, portanto relacionada às microrrelações já se faziam presentes na militância de minorias sociais como é o caso do movimento feminista e a pauta do direito ao corpo.

A gravação de “Coração Materno” localiza os tropicalistas e seu referencial musical. Para além da polêmica exaltação à jovem guarda, em “Baby”, por exemplo, a apropriação de canções consideradas anacrônicas como é o caso da produção de Vicente Celestino define a busca pela pluralidade dos agentes da vanguarda musical.¹⁶ Interpretada por Caetano Veloso, apesar de não alcançar o grau de passionalidade do interprete original, o arranjo de cordas dá a dimensão emocional transparecida na versão de Vicente Celestino.

Já em “Geleia Geral”, canção manifesto de Torquato Neto e Gilberto Gil, a construção musical característica da tropicália é mais presente que em “Domingo no parque”, por exemplo. Os versos fragmentados dão conta de uma verdadeira mistura entre manifestações culturais tradicionais brasileiras com alguns dos elementos modernos que pairavam no momento. O bumba meu boi, o samba da Mangueira, a televisão, o Jornal do Brasil, o passado, o presente e o futuro, “ano que vem, mês que foi”. Todas essas misturas presentes na letra de Torquato Neto lapidando uma nova percepção política e cultural do Brasil baseada nessas ambivalências.

A diversidade temática presente nas canções e a proposta Tropicalista de ampliação da concepção de cultura, figura desde então, nesse momento ainda de maneira embrionária, nas criações gilbertianas. Defendendo a polifonia narrativa no âmbito cultural, Gilberto Gil experimenta em seus deslocamentos por diversos meios socioculturais, o diálogo com a diferença citada no primeiro capítulo. A diferença capaz de subverter ordens estabelecidas, diferença catalisadora dos movimentos de desterritorialização e reterritorialização das concepções postas, diferença encontrada no exercício da diferença, inúmeras vezes apropriadas e ressemantizadas, conforme veremos em uma série de acontecimentos ao longo de sua carreira.

2.3 – Vivências no Exílio: “Quando ir é necessário para voltar tanto mais vivo”

Preso em dezembro de 1968 em São Paulo, logo após o governo militar decretar o Ato Institucional número 5, Gilberto Gil foi enviado para o Rio de Janeiro, onde passou juntamente com Caetano Veloso, por três quartéis distintos totalizando dois meses de encarceramento, seguidos por mais quatro meses de prisão domiciliar, até serem “aconselhados” pelo regime a saírem do Brasil. Deixaram o país em direção à Europa, onde se estabeleceram. Gil voltaria, para o Brasil só três anos mais tarde, em 1972, pouco tempo

¹⁶ Pluralidade constituída por escolhas pessoais, cabe aqui ressaltar. Iluminando determinados elementos e estilos e obscurecendo outros.

depois de Veloso.

Em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso se atem, em grande parte do livro, a relatar sob sua perspectiva os dias passados na prisão no Rio de Janeiro, o regime domiciliar a que foi submetido em Salvador e ao desencadeamento desses episódios no exílio.

Depois de passar quatro meses confinados em Salvador, Gil e eu fomos convidados a deixar o país. [...] Tendo prendido dois emergentes astros da música popular a quem raspavam os cabelos famosos, temendo que eles se tornassem, depois da prisão injustificada, inimigos mais ferozes do que os tinham suposto - e inimigos com poderes sobre a opinião pública -, os militares ficaram sem saber o que fazer com eles. O exílio, imposto com a mesma grosseira informalidade da prisão, foi a solução que lhes pareceu inteligente. (VELOSO, 1997, p. 286)

O período de estadia na Inglaterra e a experiência vivida por Gilberto Gil, sobretudo em Londres, é o contexto a ser levado em consideração por mim nesse momento. A renovação musical detonada pelos *Beatles* e pelos *Rolling Stones*, além da cultura psicodélica e a estética pop influente internacionalmente na época, foram alguns dos elementos fundamentais para um dos processos de reinvenção gilbertiana e, por isso, serão aqui exploradas.

Em uma de suas reflexões sobre o “corpo vibrátil”, Rolnik analisa a atuação dos regimes totalitários sobre ele. Entendendo esse corpo como elemento de atuação micropolítica, os regimes na tentativa de não perderem o controle sobre a ordem social estabelecida, além de desconsiderarem a atuação vibrátil dos indivíduos, empenham-se em desqualificá-la e subalternizá-la, até que o ímpeto de criação dos sujeitos, movidos pela subjetividade e pelos desejos, seja calado. Ainda para a autora, essa coerção resulta no adoecimento do corpo vibrátil. Como uma tentativa de escapar dessa coerção e curar esse corpo, Rolnik assim analisa o exílio:

O exílio é uma dentre as inúmeras estratégias de proteção: tão ou mais importante do que permitir o afastamento concreto da situação nefasta, sua face visível, o que aí se opera micropoliticamente é um exílio numa língua adotiva que acolhe o corpo vibrátil e a expressão daquilo que o atravessa. A doação por uma língua cuja materialidade sonora está isenta da memória afetiva do trauma cria as condições para uma cura progressiva das feridas que debilitam a força de criação até permitir a volta à língua materna sem maiores perigos de infecção que ainda pode paralisar aquela força. (ROLNIK, 2014, p. 16)

A escolha por Londres não se deu imediatamente. Ao chegar à Europa os músicos passaram cerca de um mês entre Portugal e França, porém o cenário musical londrino, no final da década de 60 e no início dos anos 70 era sedutor por conta de sua efervescência, influenciando diretamente na escolha. Além dos *Stones* e dos *Beatles*, já estabelecidas no cenário musical internacional, outras bandas de rock britânico estavam sendo formadas nessa

época, sendo umas das causas da movimentação contínua da cena cultural.

No período de estadia em Londres, Gil lançou um disco “*Gilberto Gil, 1971*”, as canções todas em inglês são compostas pelo artista brasileiro, exceto por uma única faixa. Levando em consideração a reflexão de Rolnik, o processo de familiarização de Gilberto Gil com a língua inglesa funcionou como caminho para o alargamento de sua cosmovisão.

Fundamental no deslocamento entre domínios sociais e culturas distintas, o domínio dos códigos culturais e linguísticos é o caminho principal da mediação. Nesse caso específico do idioma britânico, o caráter cosmopolita vem potencializar a mediação feita via linguagem. Inúmeros contatos que resultaram em diversas experimentações artísticas da carreira de Gil, como as interações com o reggae jamaicano e com a música nigeriana, se deram não só pelo domínio da língua, mas pela concepção aberta a diversas maneiras de pensar. Falar outro idioma, seja ele qual for, é pensar em outra língua e no que diz respeito às inovações produzidas por Gil ao longo de sua carreira, as diferentes maneiras de pensar e perceber o mundo foram centrais.

Escolhendo Londres para viver, Gil estava escolhendo experienciar e participar da construção de uma estética *pop* internacional, que tinha na cidade um de seus principais polos difusores. Estética essa com que o movimento tropicalista muito dialogou para transpor as barreiras de construção da canção popular anos antes no Brasil. No exílio, Gil pôde ter contato direto com tudo aquilo que ecoava no Brasil e que muito o interessava. Em relatos posteriores sobre o período que residiu em Londres, a intensidade com que o artista viveu a experiência é recorrente: “Eu tocava. Às vezes levava meu violão, às vezes um bongô que eu tinha, brincava. [...] A minha vida era essa, tocar, estudar inglês para me familiarizar um pouco mais com a língua, e compor. [...] Era uma vivência intensa.” (GIL e ZAPPA, 2013, p.150).

A movimentação da cena de festivais de música¹⁷ estava a todo vapor e a frequência do músico brasileiro nesses grandes encontros de artistas britânicos e internacionais afetou diretamente a reinvenção de Gilberto Gil como instrumentista, conforme o próprio relata em entrevista:

“No Brasil, eu era um fazedor de música e tocava violão incidentalmente. Não tinha oportunidade de me aprofundar no instrumento. Eu me assustei, ao chegar na Inglaterra, com o nível, a qualidade, o acabamento da música que

¹⁷ Festivais aqui com formato diferente dos citados anteriormente promovidos por emissoras de televisão brasileiras e com caráter competitivo. Os festivais internacionais frequentados por Gil na Europa eram compostos por diversos artistas se apresentando em grandes espaços, geralmente ao ar livre. Tais festivais serviram em parte para a divulgação dos ideias da contracultura na década de 60.

se fazia. [...] Hoje, eu sou um instrumentista. E posso passar para o plano concreto muito mais das minhas ideias isso é um ganho. Tive contato com outros instrumentistas, ia tudo quanto era festival, armando minha barraquinha. *Passei do palco para a plateia*, o que, de certa maneira, foi fundamental para o meu processo de absorção.” (GIL, *apud* COHN, 2007, p.45 *grifo nosso*)

Ainda sobre a maneira de tocar violão, o desenvolvimento alcançado por Gil não se deu somente no âmbito da técnica, como colocado acima, mas também na forma de enxergar a música e a sua construção. Nesse processo de aprimoramento técnico, o deslocamento relatado por Gil do palco para a plateia, simboliza as mudanças desempenhadas por ele ao longo de seus processos de mediação no espaço social. A troca de papéis é recorrente na trajetória do artista, uma vez que a partir experimentação de diferentes maneiras de ser e estar no mundo, os deslocamentos das fronteiras e a construção de novas possibilidades são estabelecidas.

A função de mediação exercida por Gilberto Gil está diretamente ligada com a possibilidade de contato com diferentes códigos de comunicação possíveis. Códigos esses acessados ao longo de um contínuo deslocamento pendular entre diferentes núcleos e papéis sociais. Atentar-se para a capacidade do artista de compor sua obra artística e descobrir elementos estruturantes de sua trajetória a partir situações de mediação em que se encontra é evidenciar apenas um dos sentidos existentes nesse circuito de mediação, presente, sobretudo no início da carreira musical de Gil. A construção da imagem pública do artista-mediador composta por sua obra e seus discursos também permite a entrada desse agente em determinadas territorialidades sociais, como ocorre no caso do convite recebido para assumir o cargo de Ministro da Cultura após a eleição do Presidente Lula. A mudança de posição é tanto mais evidente quanto particular nesse episódio, Gilberto Gil agrega à função de artista - localizado na etapa de criação no ciclo de produção dos bens de consumo cultural, muitas vezes beneficiado pela lei de incentivo - a função de criador e mantenedor de políticas públicas de cultura. A dialogia entre ambos os papéis e localizações eram recorrentes, conforme será colocado mais adiante.

Nesta mesma entrevista, publicada pela revista *Veja*, alguns dias antes de retornar ao Brasil, Gil faz uma curta revisão de sua trajetória como instrumentista e fala sobre o que deseja fazer na volta ao Brasil:

[...] O fato de eu me sentir aqui, digamos, culturalmente irresponsável, engajado numa música pop que não sofre a força da gravidade, me faz sentir a falta da coisa brasileira. Quero ir ao morro falar com sambista. No meu caso pessoal, o importante é que eu comecei o meu contato com a música

num nível já mais estratificado, numa camada de elite. Meu contato com a música foi na base da bossa nova. Agora, quero uma coisa “real thing”. Eu era um músico da elite. Minha forma de tocar violão só hoje se aproxima da que os músicos naturais conseguem. [...] (GIL, *apud* COHN, 2007, p.43-44)

A vivência em Londres permitiu a Gil a convivência com culturas diversas, uma vez que o fluxo migratório em direção à Inglaterra já era bastante intenso. Nesse sentido, destaco o fluxo diaspórico caribenho, sobretudo das ex-colônias inglesas, como é o caso da Jamaica. O primeiro contato com o *reggae*, um dos gêneros musicais que, tempos depois, viria a fazer parte da construção de sua linguagem musical, se deu nesse momento, assim como o descobrimento da cultura *rastafári* também difundida pelos Jamaicanos.

Essas interações constantes com as diversas práticas culturais que convergiam em Londres nas décadas de 60 e 70 foram basilares para o prosseguimento do trabalho de Gilberto Gil. Como uma espécie de aprofundamento da proposta tropicalista, Gilberto Gil, assim como Caetano Veloso, não deixou de traduzir suas vivências nas canções. Como declara em sua autobiografia, os questionamentos e os embates culturais que permeavam a atmosfera londrina o afetaram de tal maneira a ponto de atribuir relevância direta dessa experiência no processo de criação da maioria de seus discos lançados na década de 70, depois de sua volta ao Brasil:

Para mim foi uma experiência incrível, que ajudou muito na questão da expansão do horizonte musical, a coisa toda de querer um processo mais aventureiro com a música, mais experimental, de romper barreiras que deu em discos como o *Expresso 2222* quando voltei para o Brasil. Acho que foram elementos que deram base de sustentação estética, de visão musical para os dez anos seguintes. É dali que saíram as bases para *Refazenda*, *Refavela*, *Realce*, que marcaram a minha presença na música popular, com aquele território demarcado de liberdade, de experimentação. Isso tudo vem, claro, do Tropicalismo, mas a sequência em Londres foi fundamental. (Gil e Zappa, 2013, p. 175)

2.4 - O Sertanejo Cosmopolita: “Dentro de si mesmo que lá fora”

O diálogo entre tradição e modernidade, perceptível no fazer artístico de Gilberto Gil, mais evidenciado pelo menos desde o tropicalismo, se faz presente em seus trabalhos ainda hoje. Como marco fixador desse caminho escolhido pelo artista, aponto dois discos lançados na década de 70. *Expresso 2222*, o primeiro álbum lançado no Brasil após sua volta do exílio e *Refazenda*, de 1975, onde o autor volta a se debruçar sobre o imaginário sertanejo que o permeou intensamente nas duas primeiras décadas de vida e muitas vezes dava o tom em canções como “Louvação” e “Procissão”.

Esses dois discos, ambos mais bem analisados no terceiro capítulo, mostram a capacidade de Gilberto Gil em fazer dialogar tradições ou propostas estéticas e sintetizá-las em sua obra e discurso. De volta ao Brasil, atravessado pela cultura *pop* e pelo *rock* inglês, o artista lança o *Expresso 2222*, onde a música homônima ao disco dá conta de um baião, gênero imortalizado por Luiz Gonzaga, sobretudo nas décadas de 40 e 50. Ainda nesse mesmo disco, encontram-se presentes repaginações de canções do repertório de Jackson do Pandeiro como é o caso de “O Canto da Ema” e “Chiclete com Banana”. Tanto o baião quanto as novas versões carregam não só elementos da tradição sertaneja brasileira, mas também estruturas marcadamente modernas conforme será visto no próximo capítulo. Por hora me aterei à análise do contexto brasileiro estabelecido naquele momento da volta de Gilberto Gil.

A fim de melhor compreender a realidade vivida pelo artista não só no momento de seu retorno ao país, mas também o momento de construção de seu imaginário nordestino na infância, darei um passo atrás e analisarei brevemente o processo de formação do nordeste e a construção social de uma unidade imagético-discursiva referente à região.

Num extenso panorama histórico que tem suas bases na formação de uma elite colonial, o imenso território brasileiro, no desafio de sua ocupação, foi gradativamente transferido, pelo instrumento das sesmarias, àqueles que se converteram nos grandes proprietários de terras nos rincões do país. A esse respeito, especialmente nos sertões do Brasil, foi se construindo ao longo dos séculos um país interior com base na pecuária que estabeleceu as condições daquilo que Capistrano de Abreu denominou de “Civilização do Couro” o que se reflete também como uma das expressões primeiras da nordestinidade.

Sem pretender abarcar tão vasto contexto e percurso histórico podemos sinalizar que esta civilização interior caracterizou também certo isolamento da região norte do país.

Ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX abordagens naturalistas que dominavam o pensamento da elite intelectual atribuíam o atraso no desenvolvimento da região norte a fatores relacionados ao clima e a mestiçagem da população. Como pontua Albuquerque Jr. (2001), a sociologia freyriana e os romancistas de trinta são responsáveis por questionar os pensamentos naturalistas vigentes e atribuir caráter sociológico às narrativas vinculadas à região e ao povo. Em contrapartida, também são nos romances de José Lins do Rego, sobretudo “Pedra Bonita” e “Cangaceiros”, e Raquel de Queiroz, por exemplo, que ajudam a construir um universo de imagens em torno da pobreza, do cangaço e da religiosidade.

Esses componentes estéticos, culturais, religiosos e poéticos vão se conjugando cada vez mais na conformação de um emblema da nordestinidade que começa a ser trabalhado por artistas populares. É nesse cenário pré-existente que Luiz Gonzaga desponta, na década de 40 com o baião. A música veio como o meio de expressão que estava faltando, atrelada inicialmente à afirmação de nordestinidade que se buscava formular. A música dará àquela área do país um gênero que fazia referência primordialmente ao folclore da região, se utilizando dos sons existentes no Nordeste, o que fazia com que o público, em maior parte o migrante nordestino que sobrevivía no sudeste, tivesse lembranças da sua terra de origem.

A força do baião e de Luiz Gonzaga fez com que “outro nordeste” se tornasse conhecido perante as outras regiões do país. Suas tradições e qualidades em primeiro plano, mas sem deixar de evidenciar os problemas, sobretudo o da seca que surge no discurso gonzagueano como a maior problemática do espaço nordestino.

Dando seguimento ao embate entre tradição e modernidade, citado acima como recorrente na criação de Gilberto Gil, em meados da década de 50, no governo Kubitschek, o baião, gênero que vivia até então seu auge nacionalmente, tendo inclusive alcançado outros países como os Estados Unidos e o Japão, sofreu sanções pelo projeto desenvolvimentista do então presidente. A atribuição do gênero nordestino à ideia de tradição e regionalismo foi uma das razões que fez com que seu principal intérprete, juntamente com o baião, caísse em ostracismo em âmbito nacional. A bossa nova e seu ar moderno vinham assumir o lugar de gênero brasileiro oficial.

A retomada de Luiz Gonzaga já na década de 70 se dá muito em função da proposta de resgate e antropofagia do movimento tropicalista. Gilberto Gil, em diversas situações, enfatiza sua admiração pelo Rei do Baião.

O primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim foi Luiz Gonzaga. Em grande parte pela intimidade que a música de Luiz Gonzaga teve comigo. Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e de ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. [...] Era o porta-voz. O primeiro porta-voz da cultura marginalizada do Nordeste. [...] Luiz Gonzaga fez com que a música nordestina – que era até então apenas folclore, coisas das feiras, dos cantadores, no nível da cultura popular não massificada, não industrializada – exatamente o que João Gilberto fez com o samba. (GIL, *apud* COHN, 2007, p.20-21)

Juntamente com o retorno de Luiz Gonzaga à cena musical nacional, vieram com ele outros artistas que pautavam sua obra nos ritmos e no imaginário nordestino. A geração de 70, como ficaram conhecidos Geraldo Azevedo, Elba Ramalho, Alceu Valença, Zé Ramalho,

que mais, isso já passou.”¹⁸

O processo de reconhecer-se como outro ao longo da própria trajetória ilustra a ideia de Ricoeur de identidade narrativa. Nessa breve reflexão sobre si, uma vez que ao analisar sua obra Gil está analisando o próprio processo narrativo constituinte de sua identidade, o compositor estava tentando deixar clara sua transformação identitária no diálogo com o tempo. O fato de entender a importância de produções como “Procissão”, “Roda” e “Ensaio Geral” no contexto em que essas foram produzidas, mas ao mesmo tempo de não reconhecer-se mais nelas, marca a tentativa do artista-mediador de alinhar sua percepção acerca dele próprio no momento do discurso proferido com a ideia do que um dia ele foi, substancializada naquele momento por suas canções, a fim de estabelecer uma identidade narrativa sobre si.

A inclusão de novos elementos no processo de tessitura identitária está diretamente relacionada ao descarte de outros ao longo da construção narrativa. Essas mudanças são graduais uma vez que o rompimento total com a identidade tecida até então consistiria em não reconhecimento do indivíduo por ele próprio ou por terceiros. Partindo do princípio que os conceitos de narrativa e memória são indissociáveis e que, como nos lembra Pollak (1992), a memória é um fenômeno coletivo e social construída a partir de interações sociais, os arranjos e projeções de presente e de futuro relacionam-se diretamente com acontecimentos do passado.

Resgatando Velho (1994) e a relação estabelecida por ele entre memória e projeto na produção de identidade, essa tentativa de Gilberto Gil em ordenar através da seleção de episódios e elementos um passado que é necessariamente descontínuo, objetiva a construção de uma trajetória de vida consistente. A articulação entre memória e projetos é responsável por dar continuidade e sentido à trajetória individual. Continuidade esta construída socialmente a partir de significados atribuídos na arena cultural.

Desse modo, o ato de guardar sua própria memória e a movimentação no sentido de controlar, mesmo que parcialmente a polissemia dos discursos proferidos, estão diretamente atrelados à tentativa de construção de uma narrativa coerente sobre si. Cabe ressaltar que o jogo de evidenciação e apagamento do passado na construção de uma memória oficial é dinâmico. Uma vez que em diálogo, projeto e indivíduo se afetam e alteram-se mutuamente, os sentidos e valores atribuídos à memória também se transformam para que reconfigurações do presente e futuro sejam possibilitadas.

¹⁸ Discurso transcrito do registro feito de Gilberto Gil na Universidade de São Paulo em 1973, localizado em <<https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ>> Acesso em 8 de outubro de 2014.

No discurso proferido por Gilberto Gil no show feito na USP, o artista busca selecionar as obras e o conteúdo discursivo que não mais lhe interessa destacar em sua trajetória. Ao tentar promover o apagamento de posicionamentos incisivos outrora tomados, disputa no espaço social o direito de atribuição de sentido e valor aos episódios vividos, assumindo o lugar de “guardião” de sua própria memória. A reconfiguração de sua obra tornar-se-ia, como desdobramento, pré-figuração em um projeto futuro.

Nesse episódio especificamente a mediação dos elementos que compõe sua trajetória é colocada às claras; objetivamente o artista coloca ao público aquilo que de certa maneira não lhe interessa mais, pelo menos momentaneamente. Ao longo de sua trajetória, essas escolhas são feitas inúmeras vezes e de maneira menos evidente tanto em suas novas produções e posicionamentos, quanto nos processos de resgate como o citado acima.

A década de 70 marca definitivamente o início da prática de revisitação, recorrente no decorrer da carreira de Gilberto Gil. Tanto a revisitação das matrizes culturais que se fazem presentes ao longo de sua vida e de seu processo de produção, quanto, posteriormente, de sua própria obra. Ainda em meados dos anos 70, Gil se debruça sobre outra temática que viria a se tornar outra constante na constituição de sua obra: a matriz africana e o processo de afirmação da negritude. Deslocamentos geográficos, os encontros e o próprio contexto brasileiro tiveram participação definitiva na incorporação do tema em sua obra como veremos a seguir.

2.5 - Brasil-África: a percepção de mais um caminho possível

No Brasil, as ações em prol da negritude se deram de maneira fragmentada desde o golpe militar até o final da década de 70.¹⁹ Uma dessas ações surge na cidade do Rio de Janeiro, na forma do movimento musical *Black Rio* composto por músicos brasileiros e suas respectivas produções diretamente influenciada pela música soul norte-americana. Artistas como Gerson King Combo e Toni Tornado exaltavam em suas canções a beleza negra e as suas práticas culturais, porém sem a pretensão do enfretamento direto com o regime militar.

Na Bahia, o bloco afro Ilê Aiyê oxigenou o carnaval local, incorporando novos ritmos

¹⁹ O Movimento Negro Organizado consegue se articular apenas no fim da década, em 1978. Segundo DOMINGUES “No plano externo, o protesto negro contemporâneo se inspirou, de um lado, na luta a favor dos direitos civis dos negros estadunidenses, onde se projetaram lideranças como Martin Luther King, Malcon X e organizações negras marxistas, como os Panteras Negras, e, de outro, nos movimentos de libertação dos países africanos, sobretudo de língua portuguesa, como Guiné Bissau, Moçambique e Angola. Tais influências externas contribuíram para o Movimento Negro Unificado ter assumido um discurso radicalizado contra a discriminação racial.” (DOMINGUES, 2007, p. 112)

de origem africana. Trabalhando também com a dimensão educacional, o Ilê Aiyê teve papel central na difusão da cultura africana, afro-americana e afro-brasileira, principalmente na cidade de Salvador.

O Ilê Aiyê, primeiro bloco afro da Brasil, nasceu no Curuzu, Liberdade, bairro de maior população negra do país, com aproximadamente 600 mil habitantes. Fundado em 1º de novembro de 1974, com o objetivo de preservar, valorizar e expandir a cultura afro-brasileira. O Ilê, ao longo de sua trajetória, vem homenageando países africanos e revoltas negras brasileiras, que contribuíram fortemente para o processo de identidade étnica e autoestima do negro. O Mais Belo dos Belos apropriou-se popularmente da história africana para trabalhar a construção da história do negro no Brasil.²⁰

Em sua primeira apresentação, no carnaval de 1975, a canção homônima ao bloco ditava o ritmo e dava o tom dos pressupostos do Ilê Aiyê. Por se tratar também da segunda faixa do disco *Refavela* (1977), a canção será analisada no próximo capítulo.

No mesmo ano de participação do bloco baiano em seu primeiro carnaval, Gilberto Gil registrou em um disco duplo um encontro musical com Jorge Ben. Ao longo de nove faixas o experimentalismo e a improvisação dos dois músicos são as principais marcas. No documentário “Tempo Rei” (1996), Caetano Veloso, em conversa com Gil, tece comentários sobre a importância do encontro entre Gil e Ben ainda nos anos 60 para a tomada de consciência do artista acerca da negritude.

Caetano Veloso: Era como se você não fosse preto, não se sentia em que você nem que você tivesse problema por ser preto, nem seu pai que tinha carro, que era médico... Nem você próprio parecia ter isso como problema, mas nem sequer como um tema. E de repente, lá em 65, 66 isso passou a ser tematizado. Eu tive a impressão de que isso aconteceu em você por causa mais de Jorge Ben.

Gilberto Gil: Eu acho que... Sem dúvida. Quando eu ouvi Jorge, essa coisa do indivíduo negro no Brasil me tomou de assalto, por causa da música, da coisa dele, do jeito que ele trazia os temas todos tirados do jongo, tirados de não sei o que... O linguajar todo negro que ele trazia, a posição que ele tinha no Rio de Janeiro também. Como um conjunto de impressão já veio ali naquele momento. Isso sem dúvida me ajudou muito a essa tomada...²¹

Outro episódio fulcral para a tomada de consciência do artista se dá dois anos depois do lançamento do disco “Gil & Jorge: Ogum e Xangô”. Em janeiro de 1977, Gil embarcou para a Nigéria, onde havia sido convidado para participar do 2º FESTAC – Festival Mundial

²⁰ Informação retirada do site do Ilê Aiyê: <http://www.ileaiyeoficial.com/bio/>. Acesso em 30 de novembro de 2014.

²¹ Documentário *Tempo Rei* dirigido por Andrucha Waddington (1996), localizado em < <https://www.youtube.com/watch?v=yYPUWHkKWg>> Acessado em 22 de setembro de 2014.

de Arte e Cultura Negra, em Lagos. Na Nigéria, Gil conviveu com inúmeros líderes africanos, intelectuais pan-africanistas e músicos, como Stevie Wonder e o artista local Fela Kuti. Ao longo do festival, músicas como “Refavela” e “Aqui e agora” foram compostas já no intuito do registro em disco.

Após a volta ao Brasil, Gilberto Gil grava o LP *Refavela* (1977). No repertório ficam claras as influências da música africana, como é o caso da *juju music*, gênero *pop* nigeriano, em faixas como “Balafon” e “Refavela”, e o diálogo com as produções negras nacionais, como é caso do movimento *Black Rio*, dos Blocos Afro e dos grupos de Afoxé. O discurso de Gilberto Gil encontrava-se alinhado ao contexto brasileiro. Seguindo os mesmos caminhos do movimento *Black Rio* e do *Ilê Aiyê* onde a negritude estava sendo exaltada e a cultura afrodescendente retomada, porém sem a proposição de um enfrentamento físico ao regime como se dava no continente africano e nos Estados Unidos naquele momento.²²

No transcorrer das décadas de 60 e 70, guerras estavam sendo travadas em grande parte do continente africano, pois grupos nacionais buscavam a independência de seus países junto às potências imperiais europeias.²³ Também na década de 60 se articulava o movimento negro norte-americano reivindicando igualdade junto a uma sociedade atravessada pelo segregacionismo oriundo de séculos de utilização do trabalho escravo. No Brasil, como já colocado, o surgimento do movimento *Black Rio* e de Blocos Afro na Bahia emergiam na década de 70 e ajudaram a configurar o cenário de luta do movimento negro nacional.

A diáspora e os movimentos de apropriação cultural presentes na temática e na forma no discurso de *Refavela* é o principal caminho que leva Gil a perceber e dialogar com a matriz cultural de maneira direta em seu trabalho. As apropriações feitas por parte dos movimentos brasileiros em *Refavela* dão conta de parte das afiliações internacionais sofridas pelos fluxos culturais africanos provenientes, sobretudo do tráfico humano.²⁴

Cabe aqui ressaltar que o deslocamento da população africana sempre se deu, independentemente da lógica escravagista; porém, a presença dessa mesma população em

²² Segundo Gil em entrevista concedida no mesmo ano de lançamento do disco para o jornal *O Globo*, o disco *Refavela* teria um cunho de relato, muito mais que político-ideológico. (COHN, 2007)

²³ Com exceção da Libéria, independente antes mesmo da Conferência de Berlim, e da Etiópia, vitoriosa no embate contra a Itália durante o processo de dominação, respectivamente em 1847 e 1896, os processos de independência dos países africanos ocorreram em sua maioria na segunda metade do século XX, nas décadas de 50, 60 e 70.

²⁴ Durante o período do colonialismo moderno com início no século XVI e término na primeira metade do século XIX, a relação entre as nações europeias e o continente africano se dava principalmente em função do tráfico de pessoas. As transações aconteciam no litoral, onde os navios atracavam e a população africana era embarcada compulsoriamente.

todo o mundo está diretamente ligada ao tráfico intercontinental. O contato transcultural desses sujeitos por conta dos deslocamentos geográficos é um fenômeno importante para se pensar a africanidade e a negritude contemporaneamente. O retorno da população negra para a África e o contrafluxo cultural conforme os escravos africanos alcançavam a liberdade nas Américas também se tornou etapa fundamental dos processos de transculturação. Nesse sentido, resgatando Stuart Hall em uma de suas reflexões sobre a diáspora, uma vez fora de sua terra natal, o retorno a ela nunca será “uma volta ao lugar onde estávamos antes”, dado que a experiência da diáspora, ocasionada por uma série de fatores possíveis, estará entre o passado e o presente (HALL, 2013, p. 38).

Em sua viagem à Nigéria, Gilberto Gil se depara com essas diversas práticas transculturadas, começando pela música *pop* africana, passando pelas práticas religiosas e pelos processos de ocupação urbana, fator que impulsiona o compositor a estabelecer conexão entre Brasil e África em seu trabalho artístico.

Na Nigéria, como em inúmeros outros países do continente, após a independência, em 1960, o Estado entrou em guerra civil, onde se alternavam no poder regimes democráticos e ditaduras militares.²⁵ Nesse momento histórico emerge a teoria pan-africanista, pensada, sobretudo, pela população afrodescendente da diáspora e incorporadas por alguns intelectuais e movimentos de luta pela independência do continente africano.²⁶

Todavia, os africanos da diáspora não puderam livrar-se da influência do ambiente físico e social do lugar onde haviam sido transplantados. Sua língua e seus costumes mudaram, seus valores e objetivos transformaram-se. Sua ideia do mundo, de eles próprios e dos outros foi modelada por vários séculos de impregnação da cultura euro-americana e a lembrança de sua herança africana, ainda que firmemente ancorada neles, acabou se ofuscando, velada por anos de ausência e afastamento. Na Europa e na América, os africanos da diáspora tornaram-se, assim, intermediários culturais entre os africanos autóctones e os euro-americanos. (OGOT, 2010, p. 153)

A ideia da população diaspórica africana de voltar ao seu continente de origem, gerou na segunda metade do século XX uma série de trocas de impressões e desejos tanto nas lutas na África, já citadas, quanto nas lutas do movimento negro norte-americano. Em um desses

²⁵ A institucionalização despótica de fronteiras rígidas oriunda do processo de partilha continental abalou estruturalmente os grupamentos étnicos africanos gerando não só problemas já naquele momento histórico, mas também prejuízos posteriores aos processos de independência dos respectivos países. Grande parte das fronteiras existentes ainda hoje no continente é herança da partilha européia, dessa forma um grande número de conflitos internos perduram contemporaneamente.

²⁶ A teoria do pan-africanismo consistia na união dos países africanos, de maneira a reorganizar os grupos étnicos divididos arbitrariamente no momento de partilha do continente, a fim de efetivar maior integração entre os países e conseqüentemente proporcionar maior força política ao continente no cenário internacional.

fluxos intercontinentais entre África e Américas, Fela Kuti, músico e ativista nigeriano, se depara com o movimento dos Panteras Negras e reinventa sua música, criando o *afrobeat*, um gênero musical conhecido internacionalmente de cunho altamente político tanto no conteúdo quanto na forma.²⁷

Segundo o próprio músico, o gênero consistia em uma mistura entre o *jazz*, a *salsa* e o *soul* norte americano (cuja referência para o músico, tanto política quanto musical, era James Brown) com *Juju* e *Highlife*, dois gêneros pop tocados na própria Nigéria e em Gana, além de cantos tradicionais africanos. O grande virtuosismo e musicalidade de Fela Kuti e sua banda, *The Africa 70* e posteriormente *The Egypt 80*, originou canções enormes e hipnóticas com grandes sessões de improviso, timbres viscerais, letras que atacavam diretamente as classes dominantes, o regime ditatorial nigeriano e as medidas neoliberais que usurpavam o país.

Outra temática central na música de Fela Kuti, e presente também no discurso de muitas frentes do movimento negro norte-americano, a descolonização das mentes é discutida ainda hoje pelos teóricos pós-coloniais em função da construção discursiva etnocêntrica que auxiliaram no projeto de subalternização da cultura de matriz africana e conseqüentemente da população negra.²⁸

O contato de Gilberto Gil com Fela Kuti no período de estadia na Nigéria também é narrado pelo músico brasileiro como elemento fundamental no processo de sua tomada de consciência acerca da africanidade. Responsável pela elaboração do prefácio da versão brasileira da biografia do músico nigeriano de autoria de Carlos Moore, Gil exalta:

Fela Anikulapo-Kuti, músico a quem tive o privilégio de conhecer em seu “pagode”, num quarteirão animado em Lagos [...] foi um desses gênios a encarnar a dimensão trágica da África. Profundamente dilacerado pela contradição entre negar uma herança de submissão e afirmar um novo destino de libertação para sua terra e sua gente, Fela veio produzir uma obra de fôlego incomparável no âmbito da música internacional do ciclo popular cosmopolita e cosmopolítico da segunda metade do século XX. (GIL, *apud* MOORE, 2011, p. 13)

No decorrer da trajetória pessoal de Gil, para além da composição de *Refavela*, a matriz africana encontra-se fortemente presente em suas produções, seja pelas influências estilísticas, como no caso do *Rhythm and Blue*, da *Juju* e do *Reggae*, seja pelo engajamento

²⁷ Nos anos 60 Fela Kuti passou dez meses com sua banda, de maneira clandestina nos Estados Unidos. Lá foi apresentado a algumas frentes do movimento negro e se conscientizou da importância de cantar a África e militar por ela quando voltasse à Nigéria.

²⁸ Os estudos pós-coloniais incorporam o legado das teorias de classe presente no marxismo juntamente com diretrizes presentes na teoria culturalista, onde a opressão dos indivíduos marginalizados se sedimenta via distinção cultural e fixidez do pensar. Aimé Césaire, Franz Fanon e Homi Bhabha, são exemplos de pensadores dessa vertente de pensamento.

político paulatinamente evidenciado. Em sua entrada no campo político institucionalizado, por exemplo, a causa negra emerge como um dos temas na construção de seu discurso, como no momento em que passa a presidir o Centro de Referência Negro-Mestiça em 1989, durante seu mandato de vereador da cidade de Salvador.

2.6 – Música e Política Institucional: a confluência dos campos

2.6.1 – Vivendo a Política de Outro Lugar: experiências anteriores do artista-mediador

Em 1979, Gilberto Gil foi convidado a fazer parte do Conselho de Cultura do Estado da Bahia, foi sua primeira experiência na política institucional, integrando a câmara de música. Em 1987, por meio de convite do então prefeito Mário Kertéz, o músico assumiu a presidência da Fundação Gregório de Mattos, em Salvador, que equivaleria naquele momento à secretaria de cultura da cidade. Afiliado ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), sucessor do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição à Aliança Renovadora Nacional (ARENA) (extintos oficialmente em 1979), Gil se viu estimulado pela “lenta e gradual” abertura democrática que acontecia no país desde o governo Geisel e concluída no governo Figueiredo.

Durante o período que atuou à frente da Fundação Gregório de Mattos, pouco mais de um ano, Gil buscou promover ações de retomada de relações culturais entre a Bahia e a África, como ocorreu no caso da construção da Casa da Bahia no Benin e a Casa do Benin em Salvador. Em relato registrado em sua biografia escrita em conjunto com Regina Zappa, Gilberto Gil fala sobre esse período da carreira política e coloca em evidência a inspiração em Mário de Andrade quando pensava cultura na Bahia naquele momento.

“Mário de Andrade concebeu, fez as viagens, identificou a riqueza cultural dos povos brasileiros, mas era um projeto antropológico que nunca se transformou em política pública. Na Fundação, naquela ocasião, resolvemos retomar isso e trabalhar numa base experimental importante e rica, assim como é a Bahia, com essa diversidade toda, com os portugueses, os negros.”
(GIL & ZAPPA, 2013, p. 215)

Posteriormente, ao assumir o Ministério da Cultura, Gil menciona em mais de uma ocasião a necessidade das ações do ministério serem encaradas como exercício de antropologia aplicada. À luz do trabalho de Mário de Andrade, Gil conecta sua atuação à frente da Fundação Gregório de Mattos com o desenrolar de seu trabalho no campo institucionalizado

da cultura, dessa vez na esfera federal dezesseis anos depois.

Conexões como essas evidenciam a dimensão projetual presente na trajetória do artista. Tais ligações têm papéis fundamentais não só na tentativa de respaldar a atuação do indivíduo em um campo onde seu trabalho ainda não é reconhecido por seus pares, mas também na construção de uma narrativa biográfica, em que episódios como esse são sequenciados e atribuídos de sentido lógico. Outras conexões como esta emergem nos discursos oficiais proferidos por Gilberto Gil, tanto na posição de músico, quanto na posição de ministro e serão analisados *a posteriori*.

Em 1988, Gilberto Gil se elegeu e no ano seguinte assumiu como o vereador mais votado da cidade de Salvador, nesse momento Gil deixa o PMDB e filia-se ao Partido Verde (PV). Dando indicações de que anexaria mais uma causa ao seu repertório, o vereador atuou como presidente da Comissão de Defesa do Meio-Ambiente, além de integrar conselhos consultivos da Fundação Mata Virgem e da Fundação Alerta Brasil Pantanal. Posteriormente, algumas canções que pautavam a causa verde foram compostas e passaram a figurar também no repertório musical do artista. Além da ecológica, a causa negra se manteve presente, Gil presidiu também o Centro de Referência Negro-Mestiça durante a sua gestão.

Em entrevista dada ao *Jornal do Brasil* em 1987, alguns dias antes de assumir a presidência da Fundação Gregório de Mattos, Gilberto Gil declara que o aceite do convite se deu muito em função da possibilidade de tentar mudar a forma como a política institucionalizada vinha sendo encarada. Mais que isso, no campo da cultura, Gil tinha a percepção de que as demandas sociais eram também “espirituais”, demandas imateriais que tem como mote “alimentar o espírito”, sobre esse prisma Gil declara que “[...] surge a necessidade de uma mudança de linguagem, para que haja uma aproximação dessas duas direções, o mundo cultural e o mundo político.” E continua,

Os políticos têm de se preparar para aceitar essa aproximação com a cultura, aceitar a ideia de que a cultura lhes lega uma dimensão que está faltando em seu mundo. O mundo cultural, por sua vez, precisa sujar um pouco as mãos, sair dessa coisa aristocrática, dessa preguiça, desse medo de encarar um trabalho social, desse receio da degradação. (GIL, *apud* COHN, 2007, p. 185)

No sentido de mudança da linguagem política, Gilberto Gil, sobretudo quando Ministro da Cultura, mas também quando vereador, utilizou-se inúmeras vezes da linguagem musical a fim de expressar-se politicamente. A abertura das possibilidades de comunicação no ambiente político é debatida por Gilroy (2001) em sua metáfora sobre o mundo Atlântico Negro. Buscando dar conta dos sujeitos sociais marginalizados na esfera pública tradicional, o

autor questiona o modelo oficial da participação na política contemporânea. Na medida em que a palavra é a grande ferramenta para atuação oficial, em detrimento de inúmeros outros meios de expressão, definem-se previamente os atores que podem desempenhar seu papel integralmente na esfera pública e os que são impedidos de fazê-lo. Sobre a música o autor inglês destaca:

O poder e significado da música no âmbito do Atlântico Negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos a alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio a prolongada batalha entre senhores e escravos. (GILROY, 2001, p. 160)

A tentativa de deslocar a fronteira, a fim de proporcionar o maior contato entre os campos da política institucional e a música e os meios de expressão artísticos de forma geral, foi uma das formas que o artista-mediador Gilberto Gil buscou para a renovação da linguagem política, necessidade identificada ainda na década de 80. A mudança do entendimento da cultura e de seu lugar social também estava sendo pautada na fala no músico ao *Jornal do Brasil*. O que Gil coloca em discussão quando diz que o campo cultural precisa “sujar um pouco as mãos” e “sair dessa coisa aristocrática” refere-se à mudança do entendimento do conceito, é a transcendência do paradigma cultural vigente que levava em consideração apenas os meios de expressão artísticos legitimados pela crítica como passíveis de serem classificados como cultura, no sentido restrito de alta cultura. O entendimento de cultura como prática, maneira com que esta vinha sendo pensada por Gil desde então, buscava substituir o pensamento vigente que encarava o lugar da cultura muito mais como meio de distinção que como um reconhecimento das práticas e dos fazeres cotidianos. Essa maneira de encarar o campo cultural torna-se o carro chefe do artista quando assume o Ministério da Cultura em 2003.

2.6.2 – O Retorno ao Campo

No ano de 2003, Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura, após aceitar o convite do recém-eleito presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Sua gestão no ministério durou pouco mais de cinco anos (de 2003 a 2008) e teve como característica central a reconfiguração da visão do Estado acerca do conceito de cultura e do entendimento de seu lugar estratégico no

campo social. Em seu discurso de posse, o então ministro deixa claro sob que prisma o ministério iria encarar a cultura e dá indícios de como se configuraria o sistema de pensamento que viria estruturar sua gestão.

Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada. O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem.²⁹

Partindo do princípio que a cultura deve estar na base de qualquer mudança de estágio civilizatório (TURINO, 2009), a proposta do novo ministério da cultura era, sobretudo, dialógica: construir de maneira conjunta com os cidadãos, deixando para trás a prática de instituição despótica de lógicas culturais. A busca pela evidenciação do caráter simbólico da cultura perpassava diretamente pelo viés culturalista que atravessa a prática de Gilberto Gil desde a Tropicália.

Contudo, não só de alegorias e “exercício de antropologia aplicada” pautou-se o Ministério da Cultura no governo Lula. Juntamente com as dimensões econômica e cidadã da cultura formou-se a base estruturante da concepção cultural do então novo ministério.³⁰ Complementares e paradoxais dependendo da forma que são empregadas e articuladas entre si, as dimensões se fazem presentes em inúmeros discursos do ministro Gilberto Gil. Tomando para análise o discurso citado acima, por mais que não evidenciada a dimensão econômica, a palavra “usina” utilizada pelo ministro em uma de suas tentativas de definir seu entendimento de cultura traz à tona um passado desenvolvimentista e usurpador que vai de

²⁹ Discurso de posse de Gilberto Gil em 2 de janeiro de 2003. <<http://www.cultura.gov.br/discursos/>> Acesso em 7 de setembro de 2013.

³⁰ A *dimensão simbólica* aborda o aspecto da cultura que considera que todos os seres humanos têm a capacidade de criar símbolos que se expressam em práticas culturais diversas como idiomas, costumes, culinária, modos de vestir, crenças, criações tecnológicas e arquitetônicas, e também nas linguagens artísticas: teatro, música, artes visuais, dança, literatura, circo, etc. A *dimensão cidadã* considera o aspecto em que a cultura é entendida como um direito básico do cidadão. Assim, é preciso garantir que os brasileiros participem mais da vida cultural, criando e tendo mais acesso a livros, espetáculos de dança, teatro e circo, exposições de artes visuais, filmes nacionais, apresentações musicais, expressões da cultura popular, acervo de museus, entre outros. A *dimensão econômica* envolve o aspecto da cultura como vetor econômico. A cultura como um lugar de inovação e expressão da criatividade brasileira faz parte do novo cenário de desenvolvimento econômico, socialmente justo e sustentável. <<http://www.cultura.gov.br/o-ministerio>> Acesso em 7 de setembro de 2013.

encontro às outras duas dimensões exaltadas no discurso oficial do ministério. A linha entre a pretensa inovação do campo e a reprodução de um discurso arraigado mostra-se tênue e difícil de não ser ultrapassada. O movimento de tensionamento dessa fronteira especificamente é dado de forma lenta pelo mediador e os avanços no campo são intercalados com recuos, característico de diversos episódios onde a luta política se dá por dentro das instituições de poder estabelecidas.

A retomada de um cargo na política institucionalizada após declarações como: “O poder econômico e político brasileiro não tem um projeto. A classe política continua sendo manipulada pelos interesses de determinados grupos” ou ainda “A política é uma guerra, tenho mais tendência para ser diplomata do que guerreiro.” (GIL, *apud* COHN, 2007, p.200) foi justificada pelo ministro através das possibilidades de mudança provenientes da nova configuração política instituída naquele momento com a eleição do presidente Lula.³¹

A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para presidente do Brasil [...] foi a mais eloquente manifestação da nação brasileira pela necessidade e pela urgência da mudança. [...] Devo dizer que foi inteiramente imbuído desta compreensão que aceitei a convocação do presidente Lula para integrar o seu governo como Ministro da Cultura, assumindo, então como uma das minhas tarefas centrais, aproximar o Ministério da Cultura da vida cotidiana dos brasileiros, transformando-o na casa de todos que pensam e fazem o Brasil. (GIL e JUCA, 2013, p. 262)

Lançando mão de outro pressuposto já presente no movimento Tropicalista, pode-se dizer que um dos motes do ministro e de sua equipe passou a ser a “culturalização do cotidiano”. Tarefa essa traduzida no *Programa Cultura Viva*, principal ação estabelecida em sua gestão com o objetivo de fomentar e difundir a nova concepção de cultura trabalhada pelo ministério.³²

A assunção do Partido dos Trabalhadores (PT) ao poder, ao mesmo tempo em que permitia elucubrações acerca de ações de rompimento, sobretudo com as prioridades da gestão anterior do Ministério da Cultura, deflagrava um sentimento de desconfiança por parte da opinião pública. À frente da pasta da cultura, Gilberto Gil se encontrava na função de mediar esses dois vetores de força supracitados, ao mesmo tempo em que buscava

³¹ Desde a fundação do PT em 1980, Lula havia sido candidato em todas as eleições diretas desde a abertura democrática: 1989, 1994, 1998 até ser eleito em 2002, após oito anos de gestão neoliberal do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC).

³² O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva foi criado e regulamentado por meio das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004 e nº 82, de 18 de maio de 2005 do Ministério da Cultura. Surgiu para estimular e fortalecer no país rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura. Inicialmente, o Cultura Viva era formado por cinco ações: Pontos de Cultura (convênios), Escola Viva, Grêmios, Cultura Digital, Cultura e Saúde, sendo todas as atividades vinculadas aos Pontos de Cultura. < <http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>> Acesso em 3 de fevereiro de 2015.

reconhecimento em sua nova área de atuação.

Na tentativa de entrada no campo político e de convencimento da importância do investimento no campo da cultura os debates e embates interministeriais foram ventilados em inúmeras entrevistas pelo próprio Gil nos tempos de ministério.

"Nossas discussões dentro do governo por causa de dinheiro foram duras", conta Gil. "No governo, convencer o Planejamento, convencer a Fazenda, convencer, enfim, as áreas decisórias de que há necessidade de investir mais em cultura, de que há necessidade de qualificar o projeto institucional-cultural do país é uma dificuldade", admite o ministro. "Cultura sempre foi a coisa do vaso ornamental, o vaso de flores... Aquilo de investir um pouco ali nas belas-artes e nada mais do que isso. Convencer o governo de que tem de ir adiante, tem de ir além dessa conceituação e prestigiar a instituição cultural é muito mais difícil. A nossa luta com o Ministério do Planejamento é muito maior do que parece ser."³³

Essas disputas tanto dentro da estrutura de governo quanto fora, entre o Ministério e o Mercado, marcaram a gestão de Gil, uma vez que sua proposta tinha por princípio alterar a dinâmica cultural e a maneira como a cultura era encarada até então, tanto pelo Estado e Mercado, quanto pela Sociedade Civil.

Em novembro de 2003, por exemplo, na Abertura da Conferência Nacional de Cultura do Partido dos Trabalhadores, após quase um ano de gestão, o ministro aproveita a ocasião para retomar alguns dos pressupostos que regem o ministério, falar sobre os passos já dados e expor de que forma seria possível o alcance das metas estipuladas à pasta.

Estou convencido de que não poderemos, a despeito do empenho da vontade política da equipe do Ministério da Cultura, realizar plenamente as metas do programa de governo, e as novas metas que a experiência de 11 meses agrega ao nosso repertório comum, sem que todo o governo abrace as políticas públicas de cultura, seja incorporando-as às ações de cada ministério, ou às ações transversais, seja reforçando o Ministério da Cultura e suas instituições vinculadas. (GIL e JUCA, 2013, p. 280)

A disputa travada por Gil inicia-se por dentro do PT. Concomitantemente a nova lógica de cultura a ser estabelecida, constituída nas práticas cotidianas da sociedade civil pautando as políticas públicas do Estado, era necessário o reconhecimento da função estratégica da cultura pelos quadros do partido para que se fosse possível o desenvolvimento das propostas desejadas. Para esse convencimento, a transversalidade do campo cultural é invocada pelo ministro tanto na tentativa de desconstruir a visão que se tinha do ministério como investidor dos meios de expressão artísticos estabelecidos, quanto na intenção de

³³ Entrevista retirada do site da revista Rolling Stone. <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/2/o-mito-e-o-ministro#imagem0>> Acesso em 25 de novembro de 2014.

convencer os demais companheiros de governo da centralidade da cultura e de que maneira suas respectivas pastas dialogavam com a mesma.

Se desejamos consagrar no governo o movimento de mudança deflagrado pela eleição do presidente Lula; se queremos que este movimento não seja superficial, mas transcendente, capaz de mergulhar fundo no corpo e no espírito do país, então não basta elaborar e implementar programas para a música, o audiovisual, as artes cênicas, o patrimônio material, a cultura popular, os equipamentos culturais, os museus e arquivos, deve-se principalmente precisar a dimensão cultural das políticas de habitação, saúde e transporte, da gestão da economia, da administração, da política interna e das relações exteriores. Nosso projeto de Brasil é fundamentalmente um projeto cultural. Um país é a sua cultura. (*ibid*, p. 280)

A vinculação do episódio simbólico da eleição do presidente Lula com a busca pela reestruturação não só do Ministério da Cultura, mas da gestão estatal como um todo, já enfatizada no discurso de posse, é mais uma vez resgatada por Gilberto Gil na tentativa de justificar sua forma de encarar e agir à frente do ministério. Apontar a necessidade de renovação levantada pelo povo brasileiro nas eleições e colocar sua convocatória feita pelo então presidente da república como parte desse projeto foi o caminho escolhido na tentativa de respaldar sua atuação.

Outro meio de alcançar respaldo em sua função ministerial fica por conta do destaque dado à já citada dimensão econômica da cultura. Presente também no discurso de posse, o atrelamento da dimensão simbólica e sua importância representativa social à necessidade de geração de empregos e desenvolvimento econômico entram mais uma vez como conteúdo do discurso de Gil na tentativa de conquista de espaço direcionado ao ministério.

É por isso, pela dimensão estratégica e pela importância de nossa tarefa, que a cultura não pode mais ser vista como vaso de flores que adorna os salões dos privilegiados; cultura é matéria de segurança nacional, objeto de primeira necessidade, item da cesta básica de um Estado e de uma sociedade que se respeitam, fator de desenvolvimento econômico e social, de geração de renda, emprego e divisas, e de requalificação das esgarçadas relações entre brasileiros. [...] Como espaço de realização da cidadania, de superação da exclusão social e da desigualdade, seja pelo que se representa para o reforço da autoestima e do sentimento de pertencimento do povo, seja pela geração de renda. (*ibid*, p. 280)

Quando analisado hoje, pode-se perceber que tal importância dada ao viés econômico e ao potencial de geração de renda atrelado à economia da cultura presente no discurso estava alinhada às, ainda hoje discutidas, medidas de empoderamento da classe trabalhadora por meio do aumento de seu poder de compra. Desta forma, a dimensão econômica presente em diversos discursos ministeriais desempenha dupla função quando acionada. Tanto de respaldar a atuação do Ministério da Cultura e justificar a necessidade investimento financeiro para a

movimentação do segmento da economia vinculado à cultura, quanto auxiliar na construção do discurso governista de uma suposta ascensão da classe média.

Por fim, outro tema importante colocado no discurso da conferência de 2003 emerge quando o ministro enumera as conquistas alcançadas por ele e sua equipe no primeiro ano de governo. A vinculação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) - criada em 2001 no governo FHC e vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior - ao Ministério da Cultura é enumerada como uma das conquistas a serem comemoradas.³⁴ Segundo Gil, esse patamar alcançado marcava a inauguração de uma “nova Política de Cinema e Audiovisual”, com isso, o passo seguinte consistiria na transformação da Ancine em Ancinav (Agência Nacional de Cinema e Audiovisual) juntamente com a instituição de um novo marco regulatório ao setor.

Em linhas gerais, de acordo com o projeto da Ancinav, o Estado taxaria a indústria audiovisual já estabelecida (emissoras de televisão e agências de publicidade) e estimularia a produção e distribuição da indústria independente do cinema, ainda hoje não consolidada. Para isso, medidas como reserva de espaço na programação da TV aberta e fechada para produções independentes e outras taxaões – como a de 4% sobre a publicidade veiculada na TV - compunham o plano regulatório. De acordo com Fernandes (2012, p.8)

O anteprojeto pretendia modificar as relações dentro do setor audiovisual, passando a integrá-lo, fazendo com que o grupo defensor da produção com potencial comercial e ligado a indústria dialogasse com o grupo de produções artísticas e culturais, consolidando assim uma indústria do audiovisual, englobando cinema e televisão, produções artísticas e comerciais, mas acima de tudo, nacionais.

Para além de integrar a televisão e o cinema, a ação intervencionista do Estado tinha como objetivo alavancar as produções audiovisuais de menos prestígio e consolidar o mercado cinematográfico brasileiro. Com caráter pontual, o intuito da política de intervenção em longo prazo seria não se fazer mais necessária e encerrar-se; porém, por afrontar interesses de empresas estabelecidas no campo comunicacional, o anteprojeto recebeu duras críticas oposicionistas. O alarde feito para um suposto caráter autoritário presente na proposta fez com que o projeto fosse engavetado em 2006.

Em agosto de 2004 - mesmo mês em que o Ministério da Cultura trouxe a público o

³⁴ Criada em 2001 pela Medida Provisória 2228-1, a ANCINE – Agência Nacional do Cinema é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. É uma autarquia especial, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura, com sede e foro no Distrito Federal e Escritório Central no Rio de Janeiro. Acesso em 27 de janeiro de 2015 <<http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao>>

anteprojeto de lei da Ancinav - em aula magna oferecida na Universidade de São Paulo, Gil abre seu discurso referindo-se à reação de parte da mídia perante a proposta recém-publicada.

Boa tarde a todos. Xenófobo. Estalinista. Burocratizante. Centralizador. Leviano. Estatizante. Dirigista. Controlador. Intervencionista. Concentracionista. Chavista. Soviético. Desde quinta-feira da semana passada, jornais, revistas e emissoras de televisão do país amplificaram e multiplicaram esses e outros termos semelhantes para qualificar (ou desqualificar) a proposta de criação da Agência Nacional de Cinema e Audiovisual. [...] Ontem, por exemplo, um grande jornal de São Paulo estampou em chamada de primeira página: o Ministério da Cultura quer controlar a internet. Ora...Isso ofende a minha inteligência, a minha história, a minha sensibilidade. E a inteligência dos próprios leitores. [...] Todos sabem que fui perseguido pela ditadura militar e que minha produção criativa foi controlada e violentada pela censura. Há um ditado popular que diz: quem bate pode até esquecer, mas quem apanha nunca esquece. Pode um perseguido tornar-se perseguidor? Não eu, certamente. (GIL e JUCA, 2013, p. 299-301)

Lançando mão de episódio marcante de sua trajetória de vida, Gilberto Gil busca se defender das acusações levantadas contra o anteprojeto e contra o ministério. Para além de apresentações musicais oficiais ocorridas juntamente com as ações ministeriais estritas, o resgate de episódios (como no caso citado) e de produções musicais funcionou como estratégia discursiva em alguns momentos em que o artista esteve no ministério. O diálogo com sua própria obra, perceptível ao longo de seu processo criativo, como será destacado no próximo capítulo, se materializa também em sua atuação política.

No mesmo ano de 2004, por exemplo, em palestra proferida no Fórum Universal das Culturas, em Barcelona, Gil traça um paralelo entre um fragmento de sua obra musical e a forma que vinha gerindo o Ministério da Cultura a fim de mostrar a maneira com que enxerga o mundo e as forças políticas e econômicas presentes na movimentação do cenário global. Nesse discurso especificamente, o acionamento de determinadas posições e identidades torna-se mais claro, sendo assim fundamental para que se perceba a maneira com que as narrativas tecidas ao longo de sua carreira musical apontam múltiplos caminhos possíveis para um posicionamento futuro no espaço social. Conforme os contextos são configurados, as apropriações desses episódios vividos são feitas de formas diferentes. Na tentativa do ministro em preencher espaços no campo da cultura institucionalizada e, especificamente neste caso, evidenciar o posicionamento do Ministério da Cultura frente aos fluxos culturais globais, Gil abre seu discurso com a letra de “Parabolicamará”³⁵.

³⁵ Trecho utilizado na abertura da palestra: “Antes mundo era pequeno / Porque Terra era grande / Hoje mundo é muito grande / Porque Terra é pequena / Do tamanho da antena / Parabolicamará / É volta do mundo, camará / É, é, mundo dá volta, camará [...]” Lançada em 1991.

Utilizando como exemplo a capoeira e sua difusão ao redor do planeta à revelia de qualquer ação pautada pelas políticas públicas brasileiras, o ministro faz referência à tentativa do Ministério da Cultura em se debruçar sobre fenômenos como esse a fim de “fortalecer o que já existe e é produzido pelos povos e seus encontros criativos”.

Durante a minha vida, trago comigo uma preferência pelo mutável, pelo diverso e até pelo paradoxo. Aprecio o gosto estranho e provocador de juntar conceitos que pareciam estar destinados a ficar eternamente separados. Como parabólica e camará. Gosto de ver o mundo ecoando como uma cabaça de berimbau. Gosto de juntar as diferenças. Defendo radicalmente essa visão de mundo, já fui vaiado muitas vezes. [...] sempre pensei cultura como uma obra aberta, como um software de código aberto. As trocas com o que é dos outros, a antropofagia cultural constante, fazem parte das vitalidades das culturas, e as possibilidades de trocas livres devem ser preservadas contra qualquer tentativa de imposição. *Talvez pense assim por ter vivido tanto tempo à beira do mar.* (ibid., p. 287 grifo do autor)

Nesse trecho do discurso dois elementos merecem destaque. Primeiramente o reconhecimento do artista como um mediador cultural, embaralhando fronteiras e misturando práticas, além do movimento de deslocamento de sua experiência adquirida na carreira musical para sua atuação ministerial. Em segundo lugar, a indicação do caminho a ser trilhado no discurso proferido: a vinculação da sua atuação como ministro da cultura com episódios de sua trajetória de vida. Utilizando-se do gancho criado “Talvez pense assim por ter vivido tanto tempo à beira do mar.” Gilberto Gil dá sequência aos acionamentos de suas múltiplas identidades mediadas por seu próprio discurso.

Entre as várias classificações que se pode fazer do ser humano, uma há que me parece conduzir a duas perspectivas bastante distintas, ainda que complementares, sobre a nossa situação no planeta: o ser litorâneo e o do interior. Sou do litoral, apesar de ter passado parte da infância no interior, cresci com *éthos* do litoral. Essa categoria a que pertencço tende a formar sua noção de pertencimento ao mundo com os olhos perdidos no horizonte. [...] O continental tende a olhar com desconfiança para este ser, que lhe parece frívolo e sonhador, pois é uma criatura mais sólida, com raízes profundas plantadas em seu território, noção clara de limites e caminhos. [...] Em busca de certezas, voltei-me para os irmãos do interior, paulistas, paulistanos, mineiros das gerais, amazônidas, sertanejos. Como artista, me comovi com estes a que chamei de meu povo e cantei suas agruras. Com meu espírito inquieto, litorâneo, no entanto, não resisti à tentação da mistura e embaralhei a sina de uns com a condição de outras, masquei chiclete com banana e, em Bonsucesso, bairro pobre do Rio de Janeiro, outra cidade portuária brasileira, peguei o trem expresso que me tirou do subúrbio para o mundo, me lançando para depois do ano 2000. [...] Em algum momento, declarei não ter medo de não ser brasileiro. Somos o que somos, apesar de nós, por nós e contra nós. Mas com outro poeta português de olhos também fixos no mar, sempre soube que não sou um, sou muitos. [...] Quando a desconfiança da hegemonia do nacional se alastrou pelo mundo, eu, como bom litorâneo, já estava preparado. E na minha condição de homem, reconheci minha metade mulher, na de heterossexual, vislumbrei minha sensibilidade homo; na de

negro, exaltei minh'alma de todas as cores; na de crente, abracei o credo de todos os deuses. Como político, vi na ecologia a possibilidade de superar nossas mesquinhas imediatistas e dar uma dimensão mais cósmica às nossas ações em sociedade. Hoje, como Ministro da Cultura do meu país, vejo no conceito da cultura a possibilidade de lidar com o ser humano brasileiro em todas as dimensões [...]. Como artista e cidadão do mundo, vejo na cultura o espaço para o encontro de países, credos, etnias, sexualidades e valores, na cacofonia de suas diferenças, no antagonismo de suas incompatibilidades, na generosidade de um lugar comum, algo que nunca existiu, mas sempre foi sonhado por aqueles que deixam seu olhar se perder no horizonte. [...] A vocação do menino de Salvador de Todos os Santos, umbigo atado ao torrão natal e alma vagabunda de navegador, me acompanha por todos os portos que hoje apporto, para falar na linguagem internacional da música sobre um certo povo, que habita em algum lugar, e sobre esse lugar comum, onde todos somos iguais em nossas imensas diferenças. Axé, shalon, salam'aleikum, ave e que Deus vos acompanhe. (ibid., p. 288-290)

A construção da narrativa pautada na evidenciação de seu “*ethos* litorâneo” a fim de legitimar um lugar de fala quando abordado o viés global da cultura presente nesse discurso é diferente, por exemplo, da construção conceitual de seu disco *Refazenda* (1975), onde a importância da vivência interiorana, citada aqui brevemente como experiência, toma o lugar central. As duas canções utilizadas para ilustrar o caráter cosmopolita presente na construção de sua carreira fazem parte do disco *Expresso 2222* (1972), em parte composto em Londres e permeado pela discussão da cultura *pop* e seu caráter global.

Em outro momento, mencionando *Refazenda* e o manifesto ecológico contido na obra, o imaginário interiorano e sua importância ganham destaque no discurso de Gil.³⁶ É por identificar esses acionamentos ao longo de seus discursos na construção de sua trajetória que me atarei à análise da construção de parte da obra do artista. O manancial de referências construído paulatinamente ao longo da carreira e a maneira com que Gil pinça determinados episódios e elementos é parte fundamental de sua atuação como artista-mediador.

³⁶ Em entrevista dada a *International Magazine* em 1995, o entrevistador questiona sobre o tipo de música feito por Gil em sua volta ao Brasil: Quando de sua volta ao Brasil, pelo tipo de som que fez gravando *Eu só quero um xodó* e *Esses moços**, nos parece que tudo aquilo foi uma tentativa de tirar o atraso. **Gilberto Gil:** Tinha um pouco de saudade, mas não era só. Era uma sede, não é? Uma fome [...] A privação tinha criado uma necessidade extraordinária por aquele tipo de alimento. Havia também o sentimento de apego a tudo o que era nosso, para nos fincarmos mais firmemente no solo brasileiro. Era um pouco como uma visão fetichista, como se cercado daquelas coisas bem nossas estaríamos protegidos. Não seríamos mais mandados embora. Proteção! [...] Aquelas coisas eram talismãs, eram sinônimos de nossa terra, sinônimos de habitat. Eram coisas ecológicamente corretas e não politicamente corretas. **Entrevistador:** Então o LP *Refazenda* faz um síntese disso? **Gilberto Gil:** É tudo isso, é um manifesto ecológico, de ecologia humana. (Cohn, 2007, p. 212)

* Canções datadas de 1973, posteriores ao disco *Expresso 2222*, o primeiro lançamento do artista depois de sua volta ao Brasil.

Concomitantemente a mediação de práticas, agente e territorialidades culturais, duas outras formas de mediação discursiva são desempenhadas. A primeira no processo de substancialização de imaginários e experiências vividas em forma de composições, fazer constitutivo do trabalho do artista Gilberto Gil. E em um segundo momento, a mediação de sua própria obra conforme percebido no discurso proferido no Fórum Internacional das Culturas. A construção de sua narrativa biográfica composta por esses episódios cuidadosamente escolhidos modifica e atualiza seus próprios caminhos e abordagens nos processos de mediação cultural.

As mediações desempenhadas no início da carreira musical se comparadas às desempenhadas pelo sujeito na posição de ministro têm o caráter personalista mais evidente. Nesse sentido, as mudanças nas estratégias de mediação estão diretamente ligadas com o reconhecimento alcançado pelo artista-mediador no espaço social. Ainda utilizando o último discurso citado, o caráter projetual coletivo referente ao desdobramento e aspirações do campo da cultura presente no discurso do ministro se pauta, graças à construção da narrativa proferida, nas experiências e projetos individuais presentes na trajetória do artista. Essas diferentes maneiras de mediação se conectam por construções discursivas como a citada, uma vez que se tratam de modos de projetos distintos entre si.

Encarando os contextos históricos selecionados como lugares e episódios em que o artista encontra-se em situação de mediação, juntamente com o seu posicionamento enquanto sujeito, em que preza pela abertura à alteridade e às novas experiências, entendo as produções artísticas e posicionamentos ideológicos de Gilberto Gil como condutas diretamente ligadas às experiências vividas no espaço social. Nesse segundo capítulo buscou-se deixar claro que as atuações do artista em direção às mediações não se dão unicamente por conta de valores intrínsecos ao agente, mas sim às estruturas e situações sociais vivenciados pelo mesmo. A dimensão do sujeito, também levada em conta, não deve ser a explicação exclusiva na formação dessa categoria analítica nomeada por mim de artista-mediador, como a noção de genialidade tantas vezes faz-se colocar.

Também nesse capítulo, declarações oficiais de Gilberto Gil foram trazidas à baila, jogando luz a uma narrativa oficial que este vem tecendo sobre si ao longo da construção de sua trajetória. No terceiro capítulo, busco analisar a atuação do artista através de suas produções musicais de forma a tentar desvincular a narrativa presente em sua obra das

costuras tecidas pelo próprio no processo de tessitura oficial de identidade. Interpretar o que muitas vezes não é dito no processo de produção identitária do mediador e cartografar as possibilidades de ação desse sujeito conforme o desenrolar de sua trajetória são os objetivos do capítulo seguinte.

3 – NARRATIVAS MEDIADAS: UMA ANÁLISE SOBRE EXPRESSO 2222, REFAZENDA, REFAVELA E CONCERTO DE CORDAS E MÁQUINAS DE RITMO.

Uma vez analisado os contextos sociais onde as obras do artista foram produzidas, influenciadas e influenciadoras, nesse terceiro capítulo, o objetivo central é analisar determinadas produções musicais de Gilberto Gil a fim de identificar de que forma essas passam a servir como um manancial de referências culturais para a construção discursiva e identitária do artista. Parto dos discursos contidos na obra em direção ao artista na tentativa de mapear caminhos identitários possíveis para esse artista-mediador. Utilizo esse método não só como tentativa de evitar traçar o caminho biográfico que por diversas vezes enquadra e fecha o sentido das experiências vividas, mas também por entender a obra como um bem cultural característico de cada artista. A mediação exercida entre um manancial de referências culturais vivenciado pelo indivíduo e a substancialização deste mesmo referencial em obra me permite encarar como situacionais os modos de atuação de cada artista em diferentes momentos de sua trajetória.

Para fins de análise os discos escolhidos são em sua maior parte gravados na década de 70: *Expresso 2222* (1972), *Refazenda* (1975) e *Refavela* (1977) são LPs classificados por grande parte da crítica especializada como consagradores da carreira de Gil. Após o lançamento do terceiro disco responsável por concluir a “Trilogia Re”, *Realce* (1979), o artista definitivamente havia alcançado seu espaço entre os já consagrados compositores e intérpretes da música popular brasileira.

A escolha particular desses três discos se deu por entender que os mesmos comportam matrizes culturais que foram retomadas por diversas vezes e em diferentes contextos ao longo das produções do artista. É o caso, por exemplo, da matriz sertaneja em *Refazenda*, da matriz africana que pauta a discussão acerca da afro-brasilidade em *Refavela* e da tensão entre as

práticas locais e globais que permeiam o *Expresso 2222*. Já a quarta obra escolhida, *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* (2012) entra na lista como a única gravação ao vivo e registrada em CD e DVD. Por dar conta de um Gilberto Gil mais maduro, e por ter presenciado o show que deflagrou a obra registrada, analisarei esse álbum especificamente em diálogo com os três primeiros discos escolhidos.

A respeito das análises dos álbuns e das canções, diferentes aspectos serão evidenciados de acordo como os pontos que desejo destacar. Perscrutar separadamente ora os elementos sonoros, ora mais especificamente as letras das canções aparece como possibilidade no decorrer das análises, mas majoritariamente busco convergir esses dois aspectos, responsáveis antes de qualquer coisa por amalgamar a canção.

Outra variante que poderá ser percebida nas investigações tem relação com o método de análise do disco. Os três primeiros contam com o ineditismo em grande parte do repertório que os compõe. Mesmo que determinadas músicas tratem-se de releituras, no processo de rearranjo o artista insere ali sua maneira de ver o mundo através dos novos timbres, ritmos, melodias e harmonias. A produção musical gilbertiana da década de 70 é entendida por mim como tentativa de sedimentação de uma “trajetória consistente”. Dessa maneira, a análise dos discos de forma mais meticulosa se faz necessária para identificação de determinados elementos insurgentes naquele momento e que, na forma de memória, vão ser retomados ao longo da trajetória do artista em diferentes situações. Por fim, o quarto disco entra neste trabalho como forma de evidenciar os resgates de elementos e pressupostos construídos ao longo da carreira do artista. Com a presença de apenas uma canção inédita, *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* exemplifica no campo musical as escolhas de Gilberto Gil em seu processo de construção identitário.

3.1 - Expresso 2222

Expresso 2222 trata-se do primeiro disco feito por Gilberto Gil após o retorno do exílio na Inglaterra. Lançado em julho de 1972, pela *Philips Records*, tem duração total de 34 minutos e 1 segundo divididos em um total de nove faixas, tendo a coordenadoria de produção assinada por Roberto Menescal.³⁷ Quatro das nove composições não são de autoria

³⁷ Posteriormente o disco foi remasterizado e reeditado no formato de CD por duas vezes. Na primeira reedição três novas faixas foram inseridas como *bonus track*: “Cada macaco no seu galho” do compositor baiano Riachão, “Vamos passear no astral” e “Está na cara, está na cura”, ambas composições de Gil.

do intérprete: “Pipoca Moderna” de Sebastião C. Bianco, “O canto da ema” de João do Valle, Aires Viana e Alventino Cavalcanti, “Chiclete com banana” de Almira Castilho e Gordurinha e “Sai do Sereno” de Onildo Almeida.

A unidade do disco é encontrada na diversidade proposta ao longo das canções. Os anos experienciados pelo artista na Inglaterra desencadearam composições em constante diálogo com a estética *pop* e *rock* em evidência no cenário internacional então vigente, ao mesmo tempo em que a utilização de elementos da cultura local brasileira, nordestina especialmente, serve não só como referencial estético, mas como estrutura conceitual do disco dando sequência a um ideal tropicalista de mistura a partir de uma experiência individual. Em entrevista dada a Charles Gavin, no programa “O Som do Vinil”, Gil classifica o *Expresso 2222*, como “a primeira grande mistura pós-tropicalista [...] feita não mais no contexto tropicalista que era uma coisa compartilhada com o coletivo tropicália [...]”.³⁸ Partindo dessas informações gerais, a análise desta obra será feita à luz dos conceitos de hibridação, cosmopolitismo, afiliação e entre-lugar da forma com que esses foram trabalhados no primeiro capítulo.

Por *Expresso 2222* apontar de maneira mais objetiva os pressupostos que pautariam o trabalho do artista, ilustrando através de suas faixas como tais reflexões se consolidam em forma de canção é que ele entra aqui como a primeira obra analisada nesse trabalho.

3.1.1 – Pipoca Moderna

A música que abre o disco é um tema instrumental executado pela Banda de Pífanos de Caruaru, um dos grupos brasileiros mais antigos em atividade com data de fundação de 1924. Tocando música tradicional nordestina, os membros da família dão seguimento às atividades da banda. Em uma prospecção pelo interior do nordeste anterior ao exílio, Gil estabeleceu contato com o grupo, até então desconhecido no cenário nacional. Com um gravador simples, o tema instrumental “Pipoca Moderna” foi registrado em uma viagem que Gil fez a Pernambuco nos anos 60. Anos depois foi utilizada como abertura de seu álbum.³⁹

³⁸ Disponível em <<http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/1943683/>> Acesso em 15 de dezembro de 2014.

³⁹ Em 2006, a Banda de Pífanos de Caruaru recebeu a Ordem de Mérito Cultural das mãos do presidente Lula, sendo Gil ainda ministro. A ordem é dada como forma de reconhecer a contribuição do grupo à cultura nacional.

Com duração de 1 minuto e 59 segundos, os dois pífanos⁴⁰ da banda são responsáveis por conduzir a melodia de “Pipoca Moderna”. Melodia essa nem sempre uníssona, no decorrer na linha melódica um dos instrumentos é responsável por executar algumas variações enquanto o primeiro dá sequência à melodia principal.⁴¹ No primeiro tempo do primeiro compasso da música a melodia é iniciada solitariamente por um dos pifes, logo na sequência, ainda no primeiro compasso, porém no tempo mais fraco, o segundo pife começa o diálogo com o primeiro que segue até o fim da trilha. No segundo compasso nota-se a entrada do acompanhamento rítmico: os pratos e as marcações feitas no aro de pequenos tambores e com o bater de baquetas umas nas outras fecham a unidade da primeira parte da melodia. Aos 32 segundos de gravação, uma segunda parte da música é executada. Na intenção de acentuar a dinâmica do tema instrumental, tambores maiores cuja sonoridade é mais grave são tocados marcando cada tempo do compasso, encerrando-se ao final de oito compassos. A execução dessa segunda parte se dá ainda mais duas vezes intercaladas com a primeira: melodia que inicia a composição. A segunda vez em 1 minuto e 11 segundos e a terceira inicia-se em 1 minuto e 49 segundos encerrando a primeira faixa do disco.

Em uma primeira escuta de maneira inadvertida, o sentido que “Pipoca Moderna” aponta é o da tradição. O timbre emitido pelos pífanos da banda pernambucana e de seus tambores que soam muitas vezes como instrumentos feitos de cabaça, pode remeter o ouvinte às tradições indígenas presentes no interior do nordeste. Por outro lado, a faixa não conta com a participação de Gilberto Gil nem na composição nem na execução, o ato de introduzir seu disco com a Banda de Pífanos soa, nesse sentido, como uma afiliação evidenciada naquele momento pelo artista. Após três anos de exílio vivenciando a movimentação cultural internacional, atravessada naquele momento principalmente pela estética *pop*, ao invocar os pífanos nordestinos para abrir seu primeiro álbum lançado após a volta, o artista busca evidenciar que não trocou simplesmente de referências culturais, mas dando prosseguimento aos pressupostos tropicalistas, continua no projeto modernista de antropofagia cultural. Essa é uma das conclusões possíveis para a escolha da composição tradicional nordestina para o início do *Expresso 2222*. Conclusão que só é possível chegar analisando a obra em sua integralidade e o contexto histórico em que o disco foi realizado.

⁴⁰ O pife brasileiro, mais conhecido academicamente como pífano, é uma adaptação nativa, com influência indígena, das flautas populares europeias. Feita de taboca como as flautas indígenas, o pife brasileiro é utilizado pelos caboclos nordestinos para cerimônias religiosas e festas. Outros nomes para o pife são taboca e pífaro. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pife_brasileiro> Acesso em 25 de janeiro de 2015.

⁴¹ Em 1976, “Pipoca Moderna” é gravada pela própria banda em um LP lançado pela Continental. Nessa versão a música torna-se canção com a letra composta por Caetano Veloso. A definição por mim colocada de melodia principal baseia-se na linha melódica em que a letra foi adaptada.

3.1.2 – Back In Bahia

Hoje eu me sinto como se ter ido fosse necessário para voltar
Tanto mais vivo de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá.
Gilberto Gil

“Back in Bahia”, figura como o segundo vagão do *Expresso*. A primeira canção do disco é uma composição de Gilberto Gil e trata-se de uma narrativa direta, como poucas existentes ao longo de sua carreira, de uma experiência vivenciada e substancializada de maneira objetiva em forma de canção. Já no primeiro verso, o intérprete evidencia a temática: “Lá em Londres vez em quando me sentia longe daqui...”, os anos no exílio e a saudade do Brasil que pautou sua estadia na Europa.

O gênero musical utilizado para musicar a experiência vivida é o *rock*, lançando mão de uma estrutura harmônica simples, característica do gênero, Gil resolve os quinze versos de “Back in Bahia” em três acordes. Aliado a essa estrutura harmônica, o timbre do piano dá o caráter *blues* à canção, nesse sentido as improvisações, tanto instrumental quanto vocal presentes no meio da música, se aproveitam dessa liberdade de criação particular ao gênero.

Dentre os instrumentos presentes na gravação da canção estão a bateria gravada por Tutty Moreno, o contrabaixo de Bruce Henry, a guitarra de Lanny Gordin, o piano de Antônio Perna, além do violão gravado pelo próprio Gilberto Gil. Nos quatro primeiros compassos apenas violão e piano figuram no arranjo variando entre dois acordes, ao longo desse início o violão marca a nota fundamental do acorde principal da canção ao longo dos quatro compassos⁴². No quinto compasso surgem o contrabaixo substituindo a função de marcação do violão e a guitarra de maneira discreta com a sonoridade levemente distorcida, dessa maneira violão, piano, contrabaixo e guitarra compõem a introdução do quinto ao oitavo compasso da canção. Por fim, no meio do oitavo compasso entra a bateria revelando todos os elementos instrumentais que estarão presentes ao longo da canção. A voz de Gil entra no décimo terceiro compasso dando fim dessa maneira à introdução.

Analisando a dinâmica do arranjo, durante toda a primeira parte da música, da introdução ao sétimo verso os instrumentos são tocados de maneira contida e apenas a voz do intérprete é estridente. O contrabaixo se propõe a apenas a marcar as notas fundamentais de cada acorde, a guitarra e o piano marcam os acordes sem quase a utilização de arpejos⁴³. Já a

⁴² O acorde que caracteriza a tonalidade de “Back in Bahia” é o lá maior, sendo assim a nota reproduzida pelo violão nos quatro primeiros compassos da introdução trata-se do lá natural.

⁴³ Arpejo é a execução sequencial de notas que formam um acorde.

bateria sustenta o arranjo com uma levada reta, com pequenas variações na caixa em algumas transições de acorde.⁴⁴ Na entrada do oitavo verso, a bateria vira e o arranjo tem sua dinâmica aumentada, o contrabaixo esboça uma linha de acompanhamento arpejada, porém ainda tímida assim como o piano. A levada da bateria passa do contratempo para o prato de condução, os harmônicos emitidos pela vibração desse prato solto preenchem um pouco mais o arranjo dando mais um passo em direção à estética *rock n'roll*.⁴⁵ Em 2 minutos e 10 segundos, após o encerramento da letra abre-se espaço no arranjo para a improvisação. Diferentemente do que normalmente seria uma improvisação em um tema de *jazz standard* ou propriamente de *blues*, é extremamente caótica, como se todos os instrumentos desejassem colocar para fora toda a energia contida desde o início do arranjo. A começar por Gil e sua característica improvisação aos gritos, passando pela linha de contrabaixo, nesse momento sim; preenchida por diversas notas, pelo improvisado da guitarra na região mais aguda do instrumento, pelo piano martelando os acordes em figuras de colcheia e improvisando vez ou outra, além da bateria que se preocupa apenas em manter o andamento da música, porém sem deixar de quebrar a levada sempre que possível.

Depois de doze compassos de improvisos frenéticos, dão sequência à música mais doze menos intensos, onde a bateria volta para sua levada reta. Com o término dos vinte e quatro compassos de improvisação, a letra é cantada pela segunda vez num ambiente sonoro que está na iminência de tornar-se mais uma vez caótico. O que de fato ocorre com o término do sétimo verso cantado pela segunda vez, quando a bateria leva a música de maneira quebrada e com uma chuva de notas até o fim. Em meio a essa massa sonora, Gil segue interpretando a letra, diferentemente do ocorrido na sessão de improviso.

Em uma análise estritamente sonora não há o que discutir sobre “Back in Bahia” se tratar de um *rock n'roll* clássico. Porém, como já colocado no primeiro capítulo desta dissertação, a análise de uma canção se dá exatamente na convergência da sonoridade com a letra, e é nesse momento que a segunda faixa do disco vem trabalhar com o tensionamento de fronteiras simbólicas.

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
 Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
 Puxando o cabelo nervoso, querendo ouvir Celly Campelo pra não cair
 Naquela fossa em que vi um camarada meu de Portobello cair
 Naquela falta de juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir
 Naquela ausência de calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir

⁴⁴ Sétimo verso: “Tanta saudade preservada num velho baú de prata dentro de mim”

⁴⁵ A substituição da máquina de contratempo pelo prato de condução é estratégia recorrente na música popular, sobretudo no *rock*, quando se quer “sujar” o som.

Tanta saudade preservada num velho baú de prata dentro de mim
 Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar
 Do luar que tanta falta me fazia junto do mar
 Mar da Bahia cujo verde vez em quando me fazia bem lembrar
 Tão diferente do verde também tão lindo dos gramados campos de lá
 Ilha do Norte onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar
 Por algum tempo que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
 Hoje eu me sinto como se ter ido fosse necessário para voltar
 Tanto mais vivo de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá.
 (Gilberto Gil – Back in Bahia)

No início da canção, logo nos primeiros versos, o compositor deixa evidente suas lamentações e sua saudade “daqui”. Tendo isso em vista, a proposta contida do arranjo dialoga diretamente com a história narrada. A escolha de Celly Campelo como referência de elemento identitário brasileiro, mais uma vez vem marcar referências culturais e afiliações feitas pelo artista. Se o disco é aberto com a Banda de Pífanos de Caruaru, Celly Campelo e o rock brasileiro também têm seu lugar no imaginário do artista e são elementos utilizados em seu processo de criação.

Na entrada do oitavo verso, Gil não deixa de lado a saudade sentida, mas dá a entender que as experiências vividas na Inglaterra tiveram também importância no desenrolar de sua trajetória de vida e, logo, de seu processo criativo. A relativização de sua ida forçada para o exílio entra no décimo segundo verso (“Ilha do Norte onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar...”) como uma espécie de reflexão filosófica, onde deixa clara a felicidade em estar de volta ao Brasil, porém o “ser quem é” naquele momento só era possível devido à experiência vivenciada ao longo dos três anos anteriores. A conclusão da reflexão se dá nos dois últimos versos da canção onde o compositor coloca: “Hoje eu me sinto como se ter ido fosse necessário para voltar/Tanto mais vivo de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá”. Esses dois últimos versos são tomados por mim sempre que me proponho a analisar as movimentações identitárias no decorrer da trajetória de Gilberto Gil. Por diversas vezes em seu discurso, a retomada de experiências existentes na memória é feita para redesenhar ou corroborar com as posições tomadas pelo artista no campo social. Reinterpretações situacionais de elementos vividos são utilizadas na tentativa de apontar rumos à carreira do cantor tanto nos casos de regravação de determinados gêneros e tributos a alguns artistas, como nas disputas políticas cujo artista se coloca, não só na posição de ministro, mas também nas disputas travadas na posição de músico ou de intelectual.

A medida que o intérprete dá a entender a potência da experiência vivida para sua trajetória, o arranjo torna-se solto, apontando a disponibilidade do artista em viver e extrair o que havia de melhor naquela situação a princípio exclusivamente danosa. Em um terceiro

momento, depois de feito esse apontamento para a abertura à nova experiência de viver o “outro” (europeu, cosmopolita, psicodélico), o arranjo torna-se visceral, indisciplinado e de linguagem global, onde o referencial vivenciado pelo artista é incorporado junto à sua produção. Não de maneira exclusivamente antropofágica, mas híbrida, onde as delimitações entre os elementos e as referências ainda são claras, porém tensas e dialógicas. Aliás, essa é a forma como entendo o disco de maneira geral. O *Expresso 2222* é formado pela tensão entre o “Eu” múltiplo e o “Outro” diverso, substancializado num disco de fronteiras intrincadas, mas ainda presentes.

Ainda analisando “Back in Bahia” um grande exemplo disso é a métrica dos versos. Não se corre o risco de encontrar Chuck Berry ou Elvis Presley trabalhando com essa divisão rítmica que nos remonta aos emboladores nordestinos. Nesse sentido que atribuo o caráter híbrido à mistura presente na obra Gil, independentemente de qual elemento será tratado como “eu” e como “outro”, pois nesse momento as narrativas identitárias do artista começam a se multiplicar, ambos os elementos estão ali definidos.

3.1.3 – O Canto da Ema

Na terceira faixa do disco, a síntese entre o forró nordestino e o *jazz* norte-americano deixa ainda mais evidente a proposta do *Expresso 2222*. Se as duas primeiras faixas se “polarizam”, sendo a primeira explicitamente ligada a um regionalismo sertanejo e a segunda a um *rock-blues* importado, apesar de suas nuances locais supracitadas, a versão de Gilberto Gil de “O canto da ema” vem definir objetivamente o que o artista estava trabalhando no momento de seu lançamento.

A canção de João do Valle, Aires Viana e Alventino Cavalcanti havia sido gravada por Jackson do Pandeiro no álbum *Aqui Tô Eu*, lançado em 1970 pela *Philips*. Nesse registro a música é gravada com instrumentos tradicionais do imaginário nordestino, levando a parte melódica e harmônica o acordeom, marcando o tempo na região grave o zabumba, o agogô na região aguda e o pandeiro de Jackson. Tratando-se de uma melodia simples, a harmonia executada pelo acordeom pode ser assim também classificada. O grande diferencial fica por conta do intérprete, conduzindo a divisão da melodia por onde deseja sem perder a pulsação da música, característica particular dos cantadores de coco e pela qual Jackson do Pandeiro foi reconhecido.

Na versão para seu disco, Gil mantém a tonalidade da canção, porém altera a estrutura harmônica. Conduzindo o arranjo para o lado do *jazz*, o artista abusa das inversões de baixo nos acordes, progressões harmônicas, além de inserir acordes inexistentes na versão de Jackson, a fim de trabalhar com recursos provenientes da harmonia funcional.⁴⁶ Com esses artifícios Gil complexifica a base harmônica da canção e, apesar da melodia seguir a mesma, a peça já assume a roupagem jazzística.

Nos quatro primeiros compassos a guitarra executa os três acordes que formam a introdução da canção. No início do quinto compasso entra o piano com uma frase melódica que emerge em diversos momentos ao longo do arranjo e, por fim, ao final do oitavo compasso o contrabaixo e a bateria. Convenções arranjadas entre guitarras, contrabaixo e bateria contribuem não só para o caráter jazzístico, mas também para a leve inclinação da música ao *rock*, muito em função do timbre distorcido da guitarra e do peso do contrabaixo.

No meio de todos esses novos elementos atribuídos à canção, para além da temática regional da letra, baseada em uma história popular de mau agouro - “Você bem sabe que a ema quando canta vem trazendo no seu canto um bocado de azar” - a célula rítmica empregada na levada da bateria na introdução e na parte A da canção é a do baião. Por mais convenções e sessões de improviso que existam ao longo dos 6 minutos e 23 segundos de música, a pulsação do côco sempre retorna e marca o seu lugar. Somada a esse artifício estão as frases melódicas improvisadas pelo piano, sempre utilizando intervalos musicais característicos do ritmo nordestino que remetem o ouvinte a clássicos do repertório de Luiz Gonzaga, como por exemplo, “Asa Branca” e “Baião”. Dessa maneira, mesmo fazendo um forró sem sanfona, triângulo e zabumba, Gil mantém bem delimitado o fragmento local em meio a toda chuva de elementos globais.

Fixando mais uma vez sua tentativa de misturar referências culturais à luz do processo da hibridação, com a escolha dessa canção, Gil lança mão mais uma vez também da estratégia de afiliação. A música nordestina já era um elemento utilizado pelo artista na tropicália e a retomada desse referencial cultural se dá na volta do artista para o Brasil. Nesse mesmo período o próprio Luiz Gonzaga vinha modernizando seu forró, a fim de retomar os áureos tempos da carreira. Em 1970, o Rei do Baião havia lançado pela RCA Vitor *O Canto Jovem de Luiz Gonzaga*, com músicas do próprio Gil, Capinam, Edu Lobo e Gonzaguinha. O momento de reafirmar a proposta de mistura oriunda do tropicalismo juntamente com a

⁴⁶ No caso específico de “O canto da ema”, Gil utiliza exaustivamente os acordes com função dominante com o objetivo de trabalhar com os pólos tensão x repouso dentro da estrutura harmônica da canção.

possibilidade identificada de tensionar um pouco mais a fronteira de um ritmo que foi dado por tanto tempo como folclórico se efetiva objetivamente nessa canção. As quatro músicas não autorais escolhidas pelo artista para compor o disco são originalmente músicas nordestinas que naquele momento contrabalaneavam o seu referencial pop internacional. Nesse sentido *Expresso 2222* indica o início de um retorno aos elementos culturais interioranos, trabalhados pelo artista no início da carreira e deixados em segundo plano em suas gravações internacionais. Daquele momento em diante a tensão entre as dimensões regional e global se tornou característica mais clara e recorrente nos trabalhos de Gil.

3.1.4 – Chiclete com banana

“Chiclete com banana” é outra canção do repertório de Jackson do Pandeiro gravado por Gilberto Gil nesse álbum. O samba datado de 1959 trabalha com a ideia da pureza do samba, uma vez que ritmos internacionais como a *rumba* e o *boogie oogie*, citados na canção, tornaram-se populares no Brasil. Temática recorrente no discurso tropicalista e alguns anos depois retomada por Gil na gravação de “Chiclete com banana” ganha lugar cativo nas produções e nos discursos do artista como será possível perceber no decorrer do capítulo.

Além de “O sonho acabou”, canção autoral de Gil em ritmo de samba do recôncavo baiano, “Chiclete com banana” é o único samba presente no disco. Dentre os instrumentos que compõem o arranjo da canção estão o violão, o piano, o contrabaixo e a bateria. Muito em função da declarada admiração do compositor pela bossa nova e pela já percebida influência jazzística que os músicos que o acompanhavam traziam, o samba tomou a direção de um samba-jazz, porém com a dinâmica da execução, a influência da bossa nova se faz perceptível. O violão de Gil é que conduz toda a canção, tendo os outros instrumentos a função de dar suporte para a voz e para o próprio violão. O músico lança mão de acordes complexos inexistentes na versão de Jackson do Pandeiro, o acréscimo de notas na formação desses acordes colabora com o posicionamento da canção entre a bossa nova e o jazz.

Levando em conta essa roupagem imputada ao arranjo, a letra da canção pode ser encarada de distintas maneiras. A primeira delas seria como contradição, uma vez que conforme analisado, o arranjo dialoga diretamente com a estética jazz incorporada ao samba nos anos 60 por artistas como Sérgio Mendes, Zimbo Trio e o próprio Jorge Ben. Sendo assim o *bebop* e diversos outros elementos musicais estrangeiros já se faziam presentes no gênero

brasileiro. Em uma segunda análise, o intérprete estaria ironizando a tentativa de cristalização do samba. Pensando a multidirecionalidade dos fluxos culturais, assim como a música norte-americana se fazia presente no mercado nacional, o samba e o forró - com representantes como Carmem Miranda e Luiz Gonzaga inicialmente, e depois com o próprio tropicalismo - estavam presentes na indústria cultural norte-americana. Ainda em uma terceira análise o artista poderia estar tentando blindar-se da crítica destinada a ele e ao tropicalismo nos anos anteriores. Gravando “Chiclete com banana” teria como possibilidade de defesa o discurso presente na letra da canção que proclama a troca de referências musicais mútuas, caso contrário nada de misturar “Miami com Copacabana”.

Em uma análise tecida à luz do contexto atual, a segunda hipótese dialoga mais com os aspectos evidenciados por Gilberto Gil em sua obra, porém mapeando essas possibilidades discursivas, pode-se perceber que a narrativa oficial acerca da trajetória do cantor poderia pautar-se em qualquer um desses caminhos, uma vez que o desenvolver dessas narrativas tem por base essas “pontas soltas” provenientes de episódios como esse e são construídos conforme a imagem pública do artista que se deseja transmitir.

3.1.5 – Expresso 2222

Até onde essa estrada do tempo vai dar
Gilberto Gil

Uma vez analisada quatro das cinco faixas presentes no lado A do disco lançado em 1972, outras três canções virão complementar a impressão deixada em mim pelo disco. Por se tratarem de três faixas autorais, a análise da narrativa proposta por Gilberto Gil se faz mais clara, assim como em “Back in Bahia”. Para além dos elementos sonoros acionados pelo artista tanto em suas próprias canções quanto nas versões regravadas, o conteúdo poético interpretado vem desenhando caminhos possíveis a serem trilhados a *posteriori* em sua trajetória.

Nas três canções escolhidas para serem analisadas do lado B do disco, elemento de destaque em todas é a evidenciação do instrumentista Gilberto Gil. Tendo isso em vista, o violão receberá maior destaque nas análises que seguem.

A sétima faixa presente no disco cede seu título ao mesmo. A narrativa cosmopolita de “Expresso 2222” faz referência a um escapismo para o futuro. Rompendo a fronteira entre tempo e espaço, Gilberto Gil narra o itinerário de um expresso que partindo de um bairro periférico da cidade do Rio de Janeiro, tem como destino final o futuro.

Começou a circular o Expresso 2222
 Da Central do Brasil
 Que parte direto de Bonsucesso
 Pra depois do ano 2000
 Dizem que tem muita gente de agora
 Se adiantando, partindo pra lá
 Pra 2001 e 2 e tempo afora
 Até onde essa estrada do tempo vai dar
 Do tempo vai dar
 Do tempo vai dar, menina, do tempo vai.
 (Gilberto Gil – Expresso 2222)

Composta ainda no exílio, a aspiração por tempos melhores desencadeia a narrativa fantástica interpretada por Gil. Utilizando as possibilidades do fazer artístico, o compositor brinca com a ideia de avançar no tempo cosmológico sem que precise experienciar o desenrolar da história. Esperançoso quanto à mudança da conjuntura política nacional ao longo do processo histórico, o salto temporal para o século seguinte emerge como a possibilidade de “trapacear” o tempo, de passar por ele como quem passa pelas estações de trem.

O gênero musical utilizado para dar unidade à canção é mais uma vez o baião. A temática futurista em diálogo com o gênero regional veio oxigenar e expandir as possibilidades do baião. Mais uma vez sem fazer uso do acordeom, Gil atinge o objetivo de redesenhar o ritmo nordestino lançando mão de outras matizes sonoras. O violão é o condutor da faixa e através do virtuosismo do instrumentista traduz os desenhos rítmicos e melódicos até então, ao longo da história do ritmo, desempenhados pela sanfona. A começar pela introdução, o instrumento é o responsável pela frase característica da canção, numa combinação melódica e rítmica o compositor busca reproduzir o abrir e fechar do fole da sanfona, técnica utilizada por Luiz Gonzaga para trazer balanço ao forró. A frase violonística em questão é executada quatro vezes até a entrada do primeiro verso. A partir daí o arranjo da música se resume a voz e violão, ambos executados por Gil, na combinação entre empurrar as notas graves de cada acorde com o dedo polegar e o puxar a região mais aguda com os dedos indicador, médio e anelar o instrumentista reproduz a condução do baião desempenhada pelo zabumba. Nessa dupla transposição, primeiramente da sanfona e depois do zabumba para o violão, o compositor redefine que tipo de regionalismo o interessava. Não mais o regionalismo do início da carreira; presente, por exemplo, em *Louvação* (1967), beirando o essencialismo que permeava por muitas vezes o discurso da esquerda cepecista ao longo da década de 60, mas sim um regional cosmopolita, que dialogasse com o contexto cultural que havia se configurado.

A partir dos 55 segundos da canção elementos percussivos emergem paulatinamente a fim de encorpar o forró repaginado de Gil. A princípio um instrumento com um timbre semelhante ao de um chocalho⁴⁷ preenche aos poucos os espaços deixados pelo violão. Posteriormente é incorporado ao arranjo um agogô marcando o andamento da música e finalmente um triângulo, um dos instrumentos que tradicionalmente figuram na formação do trio nordestino. Apesar desses três elementos, o violão é que de fato recebe destaque na gravação da faixa para o disco.

Essa tradução estética proposta pelo artista feita com o forró, no caso de “Expresso 2222”, figura como uma das possibilidades no processo de apropriação de diferentes gêneros musicais presentes ao longo do trabalho de Gilberto Gil. A atribuição de novos elementos na tentativa de oxigenar os gêneros musicais trabalhados marca não somente o álbum analisado, mas o diálogo estabelecido com o *reggae* a partir da década de 80 e com a própria bossa nova no disco datado de 2014.

A construção dos versos e as acentuações melódicas interpretadas por Gil também são dignas de destaque. Como quem parte rumo ao desconhecido, desvendando (ou construindo) o caminho conforme o percorre, a melodia da canção não segue integralmente um padrão como tradicionalmente ocorre com as peças de música popular. Na primeira estrofe, quando há a repetição dos dois primeiros versos: “Começou a circular o Expresso 2222/ Que parte direto de Bonsucesso pra depois” outros dois novos são incorporados alternadamente entre eles, alterando a acentuação rítmica e conseqüentemente fazendo com que a melodia da canção também se altere: “Começou a circular o Expresso 2222/*Da Central do Brasil*/Que parte direto de Bonsucesso/*Pra depois do ano 2000*”. Adaptando-se às surpresas do caminho desconhecido os versos surgem e dão a impressão ao ouvinte de que não irão se encaixar na métrica proposta. Sem saber exatamente “até onde a estrada do tempo vai dar” a acentuação de uma das frases melódicas se dá na parte fraca do compasso, como é o caso do último verso citado.⁴⁸ Sem saber onde o tempo vai dar, a acentuação do tempo é “atrasada” e, ao invés de ocorrer na parte forte do tempo dois, ela acontece no contratempo, entre o tempo dois e tempo um do compasso seguinte (na palavra “dar”). Artificio muito utilizado por emboladores e cantadores de coco, conforme a melodia “flutua” sobre a pulsação da canção, a sensação

⁴⁷ A ficha técnica no disco indica apenas como “percussão”, ouvindo a faixa não foi possível definir de que instrumento se trata, podendo ser um chocalho, um xquerê ou mesmo um afoxé.

⁴⁸ Na notação musical, o compasso é a fórmula para se dividir quantitativamente um grupo de sons em uma composição musical. Dentro do compasso os tempos são classificados como fortes e fracos, a acentuação melódica nos tempos fracos ou ainda nos contratempo pode transmitir a sensação de balanço ou ainda a expectativa de como a frase melódica irá se encerrar.

gerada ao ouvinte é de surpresa para com o que a qualquer momento poderá emergir. Nesse sentido a confluência entre conteúdo e forma de “Expresso 2222” ilustra exatamente a reflexão sobre canção proposta do primeiro capítulo dessa dissertação. A análise isolada da letra, do arranjo ou da melodia não daria conta da complexidade presente nesta que é uma das principais peças de Gilberto Gil.

3.1.6 – O Sonho Acabou

Tocada inteira no violão mais uma vez o virtuosismo do artista fica evidente. O segundo dos dois sambas presentes no disco, “O Sonho Acabou”, bebe diretamente dos sambas de roda do Recôncavo Baiano. Em contrapartida, a temática abordada pelo artista faz alusão à canção “*God*” de John Lennon, gravada em seu primeiro disco após a saída dos *Beatles*. O sonho de Gil durou algum tempo a mais se comparado ao sonho do músico inglês, uma vez que a canção de Lennon é gravada em 1970 e a de Gil em 1972.

Se na faixa anterior o artista abusa de sonhar quando se refere ao deslocamento no tempo-espaco por meio de um veículo expresso, nessa canção o sonho vivido no exílio em Londres tem seu fim reconhecido. A canção referente à declaração do ex-*beatle* mostra a importância da banda inglesa na construção identitária/musical de Gil, ao mesmo tempo em que o intervalo de tempo para o reconhecimento do fim do próprio sonho demonstra a autonomia do processo de experimentação do artista brasileiro frente ao ideal *pop* internacional. O sonho de Lennon não era o mesmo de Gil, apesar de o primeiro ser parte importante da construção do segundo. A declaração do fim do sonho feita por Lennon se dá no mesmo ano da dissolução dos *Beatles*, muito em função disso o conteúdo da canção onde a declaração “*the dream is over*”⁴⁹ se encontra, é todo baseado na negação das experiências vividas até então.

I don't believe in magic/I don't believe in I-Ching/I don't believe in Bible/I don't believe in Tarot/I don't believe in Hitler/I don't believe in Jesus/I don't believe in Kennedy/I don't believe in Buddha/I don't believe in Mantra/I don't believe in Gita/I don't believe in Yoga/I don't believe in Kings/I don't believe in Elvis/I don't believe in Zimmerman/I don't believe in Beatles/I just believe in me/Yoko and me/And that's reality./The dream is over (...) (God – John Lennon (1970))⁵⁰

⁴⁹ “O sonho acabou”

⁵⁰ “Eu não acredito em mágica. Eu não acredito no I-Ching. Eu não acredito na bíblia. Eu não acredito no tarô. Eu não acredito em Hitler. Eu não acredito em Jesus. Eu não acredito em Kennedy. Eu não acredito em Buda. Eu

Quando Gilberto Gil reproduz a frase de John Lennon quase dois anos depois, a reflexão sobre o fim de seu próprio sonho já vinha sendo elaborada desde a declaração do ex-*beatle*. Apesar disso a percepção do término de seu sonho se dá efetivamente de um dia para o outro, conforme a luz do dia clareava a noite ou ainda conforme uma pílula se dissolvia. Por fim é musicada de forma cuidadosa de maneira a concluir que o passar pela experiência de sono e não sonhar seria uma experiência ainda mais árdua.

O sonho acabou hoje, quando o céu
 Foi de-manhando, dessolvindo, vindo, vindo
 Dissolvendo a noite na boca do dia
 O sonho acabou
 Dissolvendo a pílula de vida do doutor Ross
 Na barriga de Maria.

O Sonho acabou
 Quem não dormiu no sleeping-bag nem sequer sonhou
 O Sonho acabou
 Foi pesado o sono pra quem não sonhou (O Sonho Acabou – Gilberto Gil)

O sonho narrado por Gil pode inicialmente fazer referência ao período vivido na Europa, onde pôde ter contato com a linguagem *pop* Tateada pela Tropicália no final dos anos 60 no Brasil. Porém avançando mais na análise e resgatando a reflexão de Rolnik (2014) sobre a função do exílio como forma de preservação do “corpo vibrátil” frente a um regime repressor que busca calá-lo, o sonho mencionado pelo artista pode fazer referência ao escapismo para a cura desse corpo adoecido. Por sono entendo o contexto político instaurado no Brasil nos anos de chumbo, ao passo que sonhar seria pensar em alternativas, escapar da estrutura instaurada. Nesse sentido, a metáfora do saco de dormir (*sleeping-bag*) entra fazendo referência ao ato de dormir fora de casa, fora da própria cama. Sair do olho do furacão (tanto de maneira prática quanto de maneira simbólica), de acordo com a narrativa do compositor, se fazia fundamental para se poder sonhar, para o corpo não parar de vibrar ou ainda mesmo para o indivíduo não morrer simbolicamente.

3.1.7 – Oriente

A última canção do disco é sem dúvida a que possuí, graças ao arranjo, letra e melodia, um clima mais reflexivo e introspectivo, quase sombrio. Mais uma vez Gil se

não acredito em mantra. Eu não acredito em Guita. Eu não acredito em yoga. Eu não acredito em reis. Eu não acredito em Elvis. Eu não acredito em Zimmerman. Eu não acredito nos Beatles. Eu só acredito em mim. Em Yoko e eu e essa é a realidade. O Sonho acabou [...]” (Tradução livre)

encontra acompanhado exclusivamente do próprio violão. Ao longo dos 59 segundos de introdução a frase melódica do violão é combinada com a melodia murmurada pelo intérprete responsável por começar a desenhar o clima citado inicialmente. O primeiro verso da canção dá fim ao suspense produzido pela introdução cedendo lugar ao caráter retórico/reflexivo da letra, iniciando o primeiro de uma série de conselhos presentes ao longo da letra.

As três estrofes da canção iniciam-se com um verbo na segunda pessoa do imperativo – Se oriente, Considere e Determine – e esses verbos configuram a ideia central da canção interpretada por mim de duas formas. A primeira aparentemente como conclusões tiradas ao longo das experiências vividas por Gil até aquele momento e transformadas em conselhos passados ao ouvinte. Ou ainda uma segunda maneira, onde os conselhos do autor são direcionados a ele próprio, tratando-se assim de uma canção-meditação, onde o compositor verbaliza todo o processo mental discursivo presente em sua reflexão pessoal. No segundo caso, a palavra “oriente” que dá título à canção e é utilizada ao longo da primeira estrofe como verbo, adquire um segundo sentido referente à cultura oriental e à prática da meditação vinculada historicamente a essas civilizações.

Se oriente, rapaz
 Pela constelação do Cruzeiro do Sul
 Se oriente, rapaz
 Pela constatação de que a aranha
 Vive do que tece
 Vê se não se esquece
 Pela simples razão de que tudo merece
 Consideração (Gilberto Gil – Oriente)

Na primeira estrofe, aquela que dá início as reflexões, a invocação da constelação do Cruzeiro do Sul surge como bússola para a conduta do compositor. Pensar a partir dos contextos culturais e políticos do hemisfério sul, ainda que se esteja no norte. Resgatando Santos e Menezes (2009), o sul global trata-se de um sul metafórico, onde o discurso oficial de um norte contextual oprime física e/ou simbolicamente as práticas das “periferias globais”. “Pela simples razão de que tudo merece consideração” a reflexão do autor é cíclica, iniciando-se com um referencial orientador distante como é o caso da constelação do Cruzeiro do Sul até se aproximar de referenciais mais pragmáticos como a possibilidade de se deslocar territorialmente através de uma viagem, ou de definir o local onde se dará continuidade aos estudos formais. Retornando por fim, após atravessar questões de ordem prática, outro referencial de ordem maior: a rotação da terra em torno do sol, que igualmente influi em seu cotidiano e em suas decisões.

Considere, rapaz

A possibilidade de ir pro Japão
 Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
 Pela curiosidade de ver
 Onde o sol se esconde
 Vê se compreende
 Pela simples razão de que tudo depende
 De determinação

Determine, rapaz
 Onde vai ser seu curso de pós-graduação
 Se oriente, rapaz
 Pela rotação da Terra em torno do Sol
 Sorridente, rapaz
 Pela continuidade do sonho de Adão

Considerar todas as possibilidades a fim de se viver determinada experiência é a temática central da segunda estrofe. A possibilidade de ir para o outro lado do mundo lavando o porão de um navio cargueiro pela simples curiosidade de ver onde o sol se esconde é o exemplo escolhido pelo compositor para ilustrar a ideia central da estrofe presente nos dois últimos versos: “pela simples razão de que tudo depende de determinação” que simultaneamente complementa a conclusão da estrofe anterior de que “tudo merece consideração”. Por fim, na terceira estrofe o conselho é determinar seus objetivos depois de considerar todas as possibilidades e deixar-se orientar pelas macroestruturas que influem diretamente nas escolhas práticas menores.

O encerramento reflexivo de *Expresso 2222* pode ser entendido como a objetivação do modo de agir e criar de Gilberto Gil. Sobre as três bases/conselhos presente na letra de “Oriente” o autor constrói um caminho que será trilhado em suas produções seguintes. Considerar possibilidades e determinar objetivos à luz dos contextos culturais e políticos é o que o autor busca deixar em evidência não só no discurso presente em suas composições como veremos nas análises de *Refazenda* (1975) e *Refavela* (1977), mas também em entrevistas e declarações já analisadas.

3.2 – Refazenda

Refazendo tudo, Refazenda, Refazenda toda...
 Gilberto Gil

Três anos e quatro discos depois do lançamento de *Expresso 2222*, *Refazenda* (1975) é o primeiro álbum da única trilogia da carreira de Gilberto Gil.⁵¹ Por se tratar de uma trilogia

⁵¹ Cidade do Salvador (1973), Temporada de verão – ao vivo na Bahia (com Gal Costa e Caetano Veloso (1974), Gilberto Gil ao vivo (1974) e Gil e Jorge – Ogum Xangô (1975), todos eles pela Philips, sendo os discos de 1973 e 1975 registrados em estúdio.

conceitual, para os três discos o compositor desenvolveu textos-manifestos buscando dar conta da ideia central de cada parte da obra.⁵² Nesse sentido o prefixo “Re” é utilizado de maneiras distintas ao longo dos três álbuns. Em *Refazenda*, de acordo com Gil, o prefixo busca dar conta de um movimento de retorno, de uma marcha ré a fim de se retomar uma série de elementos que estiveram presente em sua formação como sujeito, uma retomada da “régua e compasso” que a Bahia e o nordeste já havia lhe dado antes dos atravessamentos globais que passaram a fazer parte de sua vida e de sua produção musical a partir do final da década de 60.

“Com esse trabalho da "Refazenda", eu estou parando, deixando a procissão seguir e me incorporando à retaguarda dela. Não é só a vanguarda que existe: e muitas vezes é bom pensar estar lá na retaguarda. Quem está atrás vê mais: pode ver para onde se está indo. E o negócio é ficar aqui atrás, porque na retaguarda também precisam da gente. A poesia não pode ser só vanguardista.”⁵³

Mais uma vez a importância do deslocamento na atuação de mediação do artista pode ser identificada na fala de Gilberto Gil. Após algum tempo trabalhando com inovações e tensionamento de formas estéticas e de fronteiras políticas incisivamente, - do período tropicalista até a gravação de *Expresso 2222* (disco classificado pelo artista como pós-tropicalista) – uma das propostas contidas em *Refazenda* é a de sair do núcleo posicionado na vanguarda das produções artísticas nacionais. O tensionar e o distender presentes nas disputas emergentes no campo da cultura popular estão diretamente ligados à atuação dos agentes nas fronteiras no espaço social. Nesse episódio especificamente o deslocamento do artista resulta na mudança de atuação para com a zona fronteira da estética. Em uma tentativa de modificação de projeto, o trânsito por entre domínios, nesse momento em direção a “retaguarda” cultural, é o caminho encontrado por Gilberto Gil para a construção de seu, até então, novo trabalho: *Refazenda*.

O disco lançado pela *Philips* é composto por 11 faixas totalizando 35 minutos e 8 segundos de duração. O conceito central do disco gira em torno da terceira faixa que dá nome ao álbum “Refazenda”, por isso trata-se da primeira a ser analisada. Em direção contrária à proposta no disco anterior analisado *Expresso 2222*, *Refazenda* dá conta de um Gilberto Gil mais introspectivo tanto no que tange as interpretações vocais e instrumentais quanto nas

⁵² O manifesto de Refazenda, criado e enviado para imprensa na época de lançamento do disco se perdeu. Em 2012 com o intuito de exibi-lo na exposição GIL70 ocorreu uma mobilização nas redes sociais a procura do manifesto, porém sem sucesso.

⁵³ Artigo de Aramis Millarch originalmente publicado em 12 de outubro de 1975. Retirada do site Tablóide Digital: <http://www.millarch.org/artigo/refazenda-de-gil> Acesso em 1 de dezembro de 2014.

composições, cuja grande maioria é de sua própria autoria.

3.2.1 – Refazenda

“Refazenda surgiu de uma justaposição de nonsenses. Começou com um *brainstorm* com sons: fui aleatoriamente escolhendo palavras que rimassem e cheguei a um embrião interessante [...]. O esboço era maior e mais absurdo: não tinha sentido nenhum!⁵⁴ Aos poucos fui criando sentidos parciais a certas frases, até desejar um sentido geral para todas. [...]” (GIL, *apud* RENNÓ, 1996: 169)

A busca por esses sentidos parciais que Gil menciona se torna possível a partir do momento em que o conceito “Refazenda” é burilado. Uma vez que o disco é criado a partir dessa canção, a consistência musical, poética e conceitual do mesmo estava diretamente ligada à resolução dada pelo compositor à peça. Analisando a narrativa presente na letra definitiva é possível captar alguns pressupostos que norteariam a ideia central do primeiro disco da “trilogia re”. Por mais que em determinados momentos os versos transgridam a lógica, alguns outros dão conta de traçar as fronteiras e definir o conteúdo do símbolo poético forjado e utilizado por Gilberto Gil.

Figura fundamental no enredo é o abacateiro que servirá desde o início da canção como interlocutor do personagem narrador. Logo na primeira estrofe a declaração endereçada à árvore dá conta de repensar a relação humana com o tempo, comparando essa relação acelerada, fruto da modernidade, com os intervalos de tempo inerente aos processos naturais.

Abacateiro acataremos teu ato
Nós também somos do mato como o pato e o leão
Aguardaremos brincaremos no regato
Até que nos tragam frutos, teu amor, teu coração (Gilberto Gil – Refazenda)

Concomitante a isso, ao longo dos versos o compositor forma a paisagem de sua refazenda, onde além da árvore de abacate se faz presente também um córrego tranquilo (regato) que será aproveitado até que, em seu tempo, o abacateiro proveja frutos. A esta altura

⁵⁴ Abacateiro, acataremos seu ato / Pacato que somos do mato como seu concidadão / Aguardaremos, tiraremos seu retrato / Fruto de seu aparato, sua ameixa, seu mamão // Abacateiro, todo bom ladrão ladrilho / Ladrilheiro come milho como galinha cocá / Como galinha ponho no seu prato o trilho / Resto, osso, pena, filho do ioiô e de Iaiá // Abacateiro, sabe a quem estou me referindo/ Uma pessoa, boa, soa bem* / Abacateiro sobre o meu amor ao tamarindo / Vindo do que já teve e já não tem // Abacateiro parece parceiro solitário / Desse itinerário da leveza pelo ar / Abacateiro, sabes que na refazenda / Tu me ensina a fazer renda / Que eu te ensino a namorar //**

*O verso sacado da versão gravada foi reutilizado em “O som da pessoa” de 1983.
** A métrica de alguns versos desta versão não cabe na melodia definitiva de “Refazenda” uma vez que a última foi composta depois da conclusão da letra.

o símbolo poético “refazenda” começa a dar indicações de possibilidades de significado. Surge como uma possível proposta o resgate da lógica rural como um rompimento com a modernidade vivida e retratada pelo artista, pelo menos de forma mais evidente, em *Expresso 2222*. Porém, como já colocado, a perspectiva rural e interiorana já havia sido utilizada nos primeiros discos de Gil, nesse sentido emerge a explicação oficial dada pelo artista para o *Refazenda*: um movimento de recuo às origens. Não somente a uma suposta origem da música popular brasileira, interiorana, sertaneja, mas um recuo em relação a sua própria trajetória musical.

Eis aqui um ponto fundamental para o entendimento dessas movimentações específicas desse artista no campo ao longo de sua trajetória. *Refazenda* é o álbum em que esse dobrar-se sobre si fica mais evidente, sobretudo em função do discurso conceitual criado por Gil para justificar a obra. Porém, este mesmo movimento de retorno pode ser identificado ao longo de muitas de suas produções.

Ideias como as de nordestinidade e misturas culturais, além de gêneros musicais como a bossa nova e o baião já faziam parte do repertório do artista no período de composição de *Refazenda*; esses elementos unidos a alguns outros incorporados ao longo da carreira, como é o caso da africanidade e do *reggae*, serão sempre invocados de alguma maneira nas criações desse artista. A retomada desses elementos e de determinadas afiliações serão sempre trabalhadas sob uma perspectiva contextual contemporânea prezada por Gil; dessa maneira esse constante movimento de revisitação liga-se diretamente a prática de se reinventar à luz de um imaginário já configurado há um determinado tempo. O prefixo “re” pelo menos desde que cunhado, se faz presente na produção criativa do artista.

Dando sequência à análise poética da canção, a segunda estrofe vem reafirmando a primeira, de modo a reiterar a necessidade da espera esquecida na modernidade. Nesse sentido “o significado da palavra temporão” se encaixa nas ocorrências adiantadas pelas possibilidades e necessidade de uma lógica pós-industrial. Para utilizar um exemplo referente à agricultura, o próprio processo de maturação forçado das frutas para que sua consumação seja feita em qualquer tempo, inclusive fora de sua estação, ou ainda o próprio processo de transgenia com suas pesquisas dando fruto no início da década de 70 ajuda a ilustrar as reflexões de Gil.

Abacateiro teu recolhimento é justamente
 O significado da palavra temporão
 Enquanto o tempo não trazer teu abacate
 Amanhecerá tomate e anoitecerá mamão

Lançando mão na letra de uma relação ecológica e sustentável com a natureza, a possibilidade de satisfazer-se com outras frutas ao longo do período de espera pelos frutos do abacateiro emerge ilustrando a possibilidade de um novo paradigma ético referente a relação ser humano-planeta Terra. A consciência ecológica surge inicialmente no discurso de Gil pela sua relação com as comunidades alternativas internacionais atreladas ao movimento *hippie* sessentista. A própria utilização de fazendas para o estabelecimento dessas comunidades pode ter ajudado o compositor na criação da canção e do disco. Anos depois, em 1990, Gil afilia-se ao Partido Verde retomando a causa ecológica latente na canção de 1975.

Assim como em algumas faixas do *Expresso 2222* onde o artista utiliza-se de referências musicais de terceiros a fim de evidenciar os atores e obras com que se identifica, na quarta estrofe de “Refazenda” o compositor brinca com o xaxado “Mulher Rendeira” gravado por Luiz Gonzaga, referência recorrente em seu trabalho. Segundo o próprio Rei do Baião, a canção era entoada pelo bando de Lampião em suas comemorações.⁵⁵

“Xaxado é dança de cangaceiro. Os cangaceiros de Lampião, por não terem mulher pra dançar, quando eles comemoravam um feito qualquer, eles faziam, aquela roda e dançavam batendo no rifle e faziam xaxado. [...] Eu criei o xaxado que hoje é o que vocês chamam de moderno que tem aí.” (O Som do Pasquim, 2009, p.136)⁵⁶.

Importante verso da canção “Abacateiro saiba que na refazenda/Tu me ensina a fazer renda/ Que eu te ensino a namorar”, além de dar continuidade na reflexão acerca da lógica de sustentabilidade onde a relação de interdependência e reciprocidade entre a natureza e os sujeitos mostra-se fundamental para uma convivência longa e saudável, a referência à canção gravada por Luiz Gonzaga estabelece o “caminho sonoro” que o disco trilhará. Ainda que nem todas as canções possam ser classificadas estritamente como um baião, um xote, um xaxado ou qualquer outro ritmo regional, a sonoridade proporcionada pelo clima tranquilo dos arranjos, pelas temáticas reflexivas e pela participação de Dominginhos e seu acordeom em grande parte das faixas, remete o ouvinte à atmosfera interiorana tanto geográfica, quanto psicológica. Se em *Expresso 2222* o vigor dos arranjos e das interpretações merecem destaque, em *Refazenda* a singeleza e a introspecção desempenham esse papel.

Graças ao arpejo executado pelo violão de Gil responsável por dar a base harmônica e rítmica da canção justaposto à melodia que articula os versos em longas entoações, a sensação

⁵⁵ O ritmo tornou-se conhecido graças ao bando de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Os cangaceiros desenvolviam passos arrastando as sandálias no chão empunhando seus respectivos rifles. O chefe do bando entoava os versos e todos os demais respondiam cantarolando a estrofe seguinte em coro. (OLIVEIRA, 2012)

⁵⁶ Entrevista de Luiz Gonzaga ao jornal O Pasquim.

passada pelo arranjo é de circularidade. O acordeom que inicia a canção juntamente com o violão e se faz presente até o fim da faixa, reproduz parte do arpejo base da canção. Seu timbre particular, como já dito, é um dos grandes responsáveis pela sonoridade bucólico-reflexiva do disco. O contrabaixo elétrico trabalha com uma linha melódica particular composta de três notas também arpejadas, e apesar da simplicidade desta linha o timbre do instrumento incorpora um caráter moderno à canção. Nesse sentido, a retomada do passado é feita sempre com o atravessamento da experiência presente, em diversos momentos do disco. Como já colocado no primeiro capítulo, à luz da teoria de Ricoeur, toda a produção da memória é construída no processo de configuração, portanto no presente e dessa maneira será sempre afetada por ele. Em *Refazenda* elementos modernos surgem nessa construção não somente através dos timbres dos instrumentos elétricos e das resoluções melódicas e harmônicas utilizadas, mas também na visão de mundo do compositor cunhada na experiência vivida em um presente moderno.

No decorrer do álbum arranjos orquestrais aparecem em algumas das canções, como ocorre em “Refazenda”. Os instrumentos fazem base melódica dialogando com a melodia principal da canção, com a melodia do arpejo-base reproduzida pelo violão e pelo acordeom, além de o fazerem com a linha melódica do contrabaixo. Ainda assim, diferente do que acontece, por exemplo, em “Back in Bahia” do álbum de 1972, os instrumentos “convivem” bem no arranjo, sem atropelos característicos do *rock* supracitado. Essa harmonia mútua entre timbres e melodias, característica de todo o disco, corrobora com o discurso de coexistência presente no discurso da canção. Sonoramente o disco passeia dentro desse pressuposto, com exceção da sexta faixa “Essa é pra tocar no rádio”, que será analisada posteriormente.

Uma vez analisada “Refazenda” as demais faixas do disco surgem como frutos da mesma, abordando tanto temáticas interioranas, como no caso de “Jeca Total” e “Lamento Sertanejo”; como reflexivas, em “Meditação” e “Retiros Espirituais”.

3.2.2 – Jeca Total

Tema central da canção, o Jeca Total, personagem criado por Gil, tem como proposta substituir o personagem de Monteiro Lobato, Jeca Tatu, o sertanejo apático, rude, avesso ao progresso e representante na obra do escritor, sobretudo até meados da década de 20, como a personificação do atraso do Brasil pelo Jeca Total, personagem criado por Gil. Jeca Total

seria o sertanejo com a possibilidade de falar por si, construindo um imaginário representativo passível de apropriação por aquela fatia subjugada da população.

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Presente, passado
 Representante da gente no senado
 Em plena sessão
 Defendendo um projeto
 Que eleva o teto
 Salarial no sertão (Gilberto Gil – Jeca Total)

Na primeira estrofe, a esfera que o personagem deve ocupar é o senado, dando conta primeiramente da política representativa institucionalizada. Porém, na construção das demais estrofes as esferas representacionais que devem ser tomadas por esse indivíduo marginalizado se diversificam e passam a dar conta da disputa simbólica pela representação.

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Doente curado
 Representante da gente na sala
 Defronte da televisão
 Assistindo Gabriela
 Viver tantas cores
 Dores da emancipação

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Um ente querido
 Representante da gente no olimpo
 Da imaginação
 “Imaginacionando” o que seria a criação
 De um ditado
 Dito popular
 Mito da mitologia brasileira
 Jeca Total

Na terceira estrofe surge o questionamento da apropriação feita da história do personagem de Monteiro Lobato. A imagem do Jeca Total proposta por Gil deveria ser positivada, transpondo a ideia folclorizada existente e transformando o personagem em um mito, em um representante brasileiro no “olimpo da imaginação”. Nesse sentido a apropriação do vocábulo “imaginacionando”, palavra construída fora dos padrões da norma culta da língua portuguesa, emerge como tentativa de positivação do estigma do indivíduo interiorano.

Por fim, na última estrofe, assim como em “Refazenda”, surge a crítica ao caráter desenvolvimentista da sociedade moderna. Mais uma vez a ideia de passagem do tempo emerge como problemática, o “se perder no correr” relaciona-se aos avanços compulsivos e predatórios inerentes à modernidade da maneira como ela se dá contemporaneamente. O diálogo entre campo e cidade presente em “Jeca Total” aparecerá também em “Lamento Sertanejo” de maneira mais objetiva, sendo essas duas juntamente com “Refazenda”

responsáveis por dar conta da temática do interior geográfico pretendido pelo marco conceitual do álbum.

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
 Um tempo perdido
 Interessante a maneira do tempo
 Ter perdição
 Quer dizer, se perder no correr
 Decorrer da história
 Glória, decadência, memória
 Era de Aquarius
 Ou mera ilusão

Do ponto de vista sonoro, a expressão Jeca Total reverbera no arranjo da canção. Retomando a prática de mediar misturas conceituais e sonoras, na tentativa de hibridizar o imaginário citadino e o rural, os timbres dos instrumentos elétricos convergem-se com o do triângulo, do agogô e do acordeom e ultrapassam a unidade regional presente na letra da canção. O andamento lento, com destaque para o trombone que marca os passos do arranjo juntamente com contrabaixo elétrico, dá conta do ritmo interiorano desacelerado. A flauta transversal aparece no arranjo em determinados momentos corroborando com o clima tranquilo da canção.

“Jeca Total” figura no disco como proposta de diálogo entre campo e cidade, entendida pelo autor até então como territórios afastados. Por abordar a questão da representação simbólica e prática, apesar de não figurar no repertório atual de Gilberto Gil, trata-se ainda hoje de uma canção cuja temática se faz pertinente.

3.2.3 – Essa é Pra Tocar no Rádio

Recém-registrada no disco gravado em parceria com Jorge Ben (*Gil & Jorge: Ogum, Xangô*), “Essa é pra tocar no rádio” ganha uma nova versão em *Refazenda*. Inicialmente gravada no formato com dois violões e percussão, a nova versão é executada com a contribuição do contrabaixo elétrico, bateria, piano, percussão e acordeom. A banda montada para gravar o disco é quase toda substituída para a gravação dessa faixa, todos os músicos com exceção de Dominginhos gravam exclusivamente “Essa é pra tocar no rádio”. O baterista Tutty Moreno, é o mesmo que gravou o disco *Expresso 2222*.

A sonoridade da canção destoa radicalmente das demais faixas, sobretudo devido ao vigor com que o arranjo é executado; essa gravação caberia, sem causar a menor estranheza, no lado A de *Expresso 2222*. A influência do disco *On The Corner* (1972), do trompetista

norte-americano Miles Davis, é reconhecida na produção do arranjo por Gil. O ímpeto por regravar a canção emerge à revelia do marco conceitual do disco. Sem dúvida, é a faixa do disco que deixa mais clara a impossibilidade de desconexão da experiência vivenciada no presente, ou mesmo em um passado recente, na tentativa de um retorno a um passado, de um retorno às “origens”.

Outro ponto de destaque na canção é a complementação entre música e letra. A análise separada das parcelas comprometeria a ideia central da canção. Em seu primeiro registro, no disco em parceria com Jorge Ben, a faixa dura 6 minutos e 14 segundos, e apesar da base harmônica ser mais tradicional, o tempo de duração dificilmente permitiria com que a faixa fosse veiculada nas rádios, diferentemente do que o refrão sugere. Na segunda versão, essa sim analisada aqui, a duração da faixa não é mais o problema, encerrando-se em 3 minutos e 5 segundos o tamanho da faixa está dentro do padrão radiofônico tradicional. Porém, o novo arranjo da canção destoa radicalmente dos arranjos tradicionais de música popular. O violão e o contrabaixo passam a maior parte da música repetindo a linha arpejada que dá o suporte harmônico e rítmico da canção, por esse motivo a bateria acompanha o arranjo de maneira mais solta, sem tanta responsabilidade de marcar o ritmo.⁵⁷ O piano elétrico fica responsável por reproduzir determinadas notas da linha melódica executada pelo contrabaixo e pelo violão, destacando-as. Sobre essa base o acordeom improvisa diversas frases melódicas também de maneira solta. Por fim, Gil entra cantando a letra jogando com a base firme e suingada oferecida pelo violão e pelo contrabaixo.

Essa é pra tocar no rádio
Essa é pra tocar no rádio

Essa é pra vencer o tédio
Quando pintar
Essa é um santo remédio
Pro mau humor
Essa é pro chofer de táxi
Não cochilar
Essa é pro querido ouvinte
Do interior

Essa é pra tocar no rádio
Essa é pra tocar no rádio

Essa é pra sair de casa
Pra trabalhar
Essa é pro rapaz da loja

⁵⁷ Esse artifício é muito utilizado no jazz, sobretudo quando o baterista vai improvisar sobre o tema musical.

Transar melhor
 Essa é pra depois do almoço
 Moço do bar
 Essa é pra moça dengosa
 Fazer amor

Essa é pra tocar no rádio
 Essa é pra tocar no rádio (Gilberto Gil – Essa é pra tocar no rádio)

Toda a letra da canção é cantada sobre essa base descrita que se repete. Em 1 minuto e 23 segundos entra uma variação com o objetivo de quebrar a pulsação frenética gerada pela repetição constante da base. Em 1 minuto e 30 segundos a linha melódica inicial de sustentação retorna e no lugar da letra acontece o improviso do piano e do acordeom simultaneamente durante oito compassos. Com o fim desse improviso a letra é cantada mais uma vez, até que a transição feita da primeira vez para sinalizar o improviso dos instrumentos, indica da segunda vez que aparece o final da canção.

A crítica central da canção tinha como alvo um problema existente ainda hoje, a lógica de veiculação de canções nas rádios. Levando em consideração o lugar de fala do artista: músico reconhecido e com contrato assinado com uma grande gravadora, entendo a letra como uma crítica estética. “Essa é pra tocar no rádio” pauta a tentativa de alargamento das fronteiras definidoras do formato de canção permitido nas FM’s. Ainda hoje, o debate sobre isso pouco avançou.

3.2.4 – Lamento Sertanejo

A penúltima faixa do álbum (quarta faixa do lado B do disco) é também uma das duas canções compostas pelo artista em parceria. “Lamento Sertanejo” surge como um tema instrumental composto por Dominginhos que foi transformado em canção por Gilberto Gil. Certamente trata-se da música que retrata mais diretamente a dimensão territorial do interior. A história narrada dá conta da tradicional vida do migrante nordestino que abandona sua terra para tentar uma vida menos miserável na cidade. A saudade presente em inúmeras dessas histórias é o mote da letra composta por Gilberto Gil, “Lamento Sertanejo” remete diretamente às inúmeras toadas e lamentos compostos por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, por exemplo.

Por ser de lá
 Do sertão, lá do cerrado
 Lá do interior do mato

Da caatinga do roçado.
 Eu quase não saio
 Eu quase não tenho amigos
 Eu quase que não consigo
 Ficar na cidade sem viver contrariado.

Por ser de lá
 Na certa por isso mesmo
 Não gosto de cama mole
 Não sei comer sem torresmo.
 Eu quase não falo
 Eu quase não sei de nada
 Sou como rês desgarrada
 Nessa multidão boiada caminhando a esmo (Gilberto Gil e Dominginhos –
 Lamento Sertanejo)

Por referir-se ao seu lugar de origem sempre como “lá”, o personagem dá a entender que se encontra deslocado, fora do território que se sente pertencente. Por conta desse deslocamento, a primeira estrofe deixa claro o quanto a sua estadia na cidade lhe provoca sofrimento. Na segunda, o autor enumera características supostamente básicas do sujeito nordestino, encerrando com a metáfora do gado desgarrado de seu grupo, fora de seu lugar que caminha sem rumo junto a inúmeros outros indivíduos deslocados.

O lamento presente no relato da história é potencializado pelo cantar arrastado entoado pelo intérprete e pelo suporte oferecido pelo arranjo da canção. A introdução inicia-se com o violão em diálogo com o contrabaixo elétrico, na sequência, aos 10 segundos, o acordeom aparece discretamente com o timbre muito utilizado na execução do repertório nordestino, apenas no intuito de afirmar o clima sertanejo pretendido. Após a entrada da letra, a bateria que tem apenas seus pratos soados na introdução, entra para fazer o acompanhamento rítmico. Esses são os quatro instrumentos presentes nessa versão de “Lamento Sertanejo”.

Voltando à interpretação de Gil, trabalhando sua tessitura vocal na região médio-aguda, infere o sofrimento em sua interpretação. O andamento lento da canção corrobora também para a percepção de lentidão da história narrada. De 2 minutos e 17 segundos até 2 minutos e 54 segundos, toda a harmonia dos versos são reproduzidas pelos instrumentos, e Gil improvisa uma melodia inicialmente entendida como uma lamentação contida, mas que com a progressão do arranjo torna-se desesperada. Por fim, a letra tem a primeira parte cantada mais uma vez e se encerra.

À parte a contribuição de Gil para com a composição, a produção musical e a própria figura de Dominginhos devem ser aqui destacadas. Das 11 canções presentes em *Refazenda*, como já colocado, duas são oriundas de parcerias, sendo elas “O Rouxinol” de Gil e Jorge

Mautner e “Lamento Sertanejo”, feita com o próprio Dominginhos. Apenas uma das faixas não é de Gilberto Gil, a segunda: “Tenho Sede”, também de Dominginhos em parceria com Anastácia. A figura do sanfoneiro - afilhado de Luiz Gonzaga, sertanejo de Garanhuns e conectado com a produção musical global, capaz de tocar diversos gêneros e ritmos de maneira à ressignificar o lugar do acordeom na música nacional - vai ao encontro da ideia de música popular defendida por Gilberto Gil.

3.2.5 – Meditação

A última canção do disco é, assim como a última canção de *Expresso 2222*, uma canção-meditação. No entanto, se em “Oriente” a reflexão se referia a um modo de conduta da vida do compositor, revendo o que foi feito até então e apontando para o futuro, “Meditação” debruça-se sobre uma das propostas do disco que a contém, a noção de interior trazida pela própria prática de meditar. Nas duas estrofes da canção, o compositor busca dar conta de o vazio iluminador encontrado no fechar-se dentro si. Se em “Lamento Sertanejo” encontramos a letra mais objetiva de *Refazenda*, em “Meditação” os paradoxos trabalhados pelo autor ao longo da letra produzem a sensação de intangibilidade.

Dentro de si mesmo
Mesmo que lá fora
Fora de si mesmo
Mesmo que distante
E assim por diante
De si mesmo, *ad infinitum*

Tudo de si mesmo
Mesmo que pra nada
Nada pra si mesmo
Mesmo porque tudo
Sempre acaba sendo
O que era de se esperar (Gilberto Gil - Meditação)

O registro de “Meditação” no disco tem a duração de 1 minuto e 52 segundos, dois violões, sendo um deles com o timbre alterado por um pedal de efeito, ficam responsáveis pelo arranjo da música. No início da introdução duas notas espaçadas são dadas por esse último violão, instigando o ouvinte pelo caráter inusitado tanto do timbre, diferente de tudo que foi utilizado até então nos arranjos das demais canções, quanto pelas duas notas solitárias soando trêmulas até os 10 segundos da faixa. A partir daí entra o segundo violão dedilhando a base harmônica da música, que se trata da própria melodia principal que Gil entra cantando

junto com a letra posteriormente. O violão de timbre alterado continua ao longo do arranjo ora fazendo com que notas espaçadas soem, ora reproduzindo parte da linha melódica executada pelo violão base.

A letra da canção é cantada uma única vez pelo interprete e dura dos 51 segundos até 1 minuto e 29 segundos; após o término das duas estrofes, o violão que dedilha a melodia desaparece e as notas espaçadas soam novamente sozinhas até o final do disco. O ambiente propiciado pelo violão que inicia e encerra a canção é o de entrada e saída do estado de meditação. A letra aparece como o estado de iluminação atingido ao longo do processo, sendo o primeiro verso uma conclusão das reflexões contidas no disco. O estar “dentro de si mesmo, mesmo que lá fora” dá conta de um dobrar sobre si em qualquer que seja a situação estabelecida. A retomada do interior, tanto geográfico e simbólico quanto psicológico, não se dá necessariamente como ruptura, mas como co-processo ao longo da trajetória. Nesse sentido, a retomada de elementos que permeiam a carreira de Gil se resolve dentro dessa reflexão. As invocações do baião, da bossa nova e do próprio pressuposto tropicalista, por exemplo, são feitas à medida que o artista busca reafirmar determinados traços identitários. O refazer - um dos possíveis significados da refazenda - dialoga assim, por diversas vezes, com o resgatar.

De maneira geral, o discurso do compositor não se fecha, pois as múltiplas possibilidades de sentido construídos na recepção ajudam em sua construção identitária. Porém, quando de alguma forma o sentido construído pelo receptor foge do domínio de interesse do artista, discursos em entrevistas são proferidos mais no intuito de tomar o controle da significação para si. A definição ampla de *Refazenda* ilustra esse primeiro caminho.

Dois anos depois, em *Refavela*, a construção conceitual de mais um signo poético revela a continuidade do método utilizado em *Refazenda*. A mudança da temática é perceptível, porém a estrutura é semelhante, a começar pelo manifesto escrito pelo autor buscando, assim como o álbum anterior, dar conta de seu neologismo.

3.3 – Refavela

Refavela (1977) também lançado pela *Philips* é composto por 10 faixas totalizando 35 minutos e 38 segundos de duração. Assim como no disco anterior, o conceito gira em torno da faixa que o nomeia, porém dessa vez a canção-conceito fica incumbida de abrir o disco. Ainda que a proposta seja dialogar com o disco anterior, *Refavela* é um disco diaspórico, voltado para fora, ainda que contextualizado dentro, no Brasil.

Refavela, como refazenda, um signo poético.
 Refavela, arte popular sob os trópicos de câncer e de capricórnio.
 Refavela, vila/abrigo das migrações forçadas pela caravela.
 Refavela, como luz melodia.
 Refavela, etnias em rotação na velocidade da cidade/nação.
 Não o jeca, mas o zeca total.
 Refavela, aldeia de cantores, músicos e dançarinos pretos, brancos e mestiços.
 O povo chocolate e mel.
 Refavela, a franqueza do poeta; o que ele revela;
 O que ele fala, o que ele vê. (GIL e ZAPPA, 2013, p.190)

O manifesto de *Refavela* se constrói em diálogo direto com o disco anterior, *Refazenda*. A primeira menção é feita pelo artista logo no primeiro verso quando este classifica *Refavela* e *Refazenda* como signos poéticos. Posteriormente refere-se a uma das canções de *Refazenda*, “Jeca Total”, onde a substituição do Jeca pelo Zeca, interpretada à luz do contexto do manifesto, aponta para a mudança contextual do disco. *Refavela* trata-se de um disco urbano, originário da experiência de Gil em Lagos, na Nigéria, onde participou do 2º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra (FESTAC), em 1977. Para acomodar 50 mil negros originários dos mais diversos cantos do planeta, foram construídas na cidade diversas casas improvisadas e de infraestrutura precária. Gil conta que essa experiência lhe remeteu ao “grande conjunto habitacional pobre” existente nas cidades brasileiras. A parte disso, o contato com a cultura pop proveniente dos grandes centros urbanos do continente, como é o caso da *juju music* e do *highlife* e dos instrumentos utilizados por grupos que se apresentaram no festival, emerge de alguma maneira nas composições de *Refavela*.

Em entrevista ao jornal *O Globo*, logo após o lançamento do disco, Gil se preocupa em não relacionar diretamente o discurso presente em *Refavela* com as lutas da sociedade civil articulada em torno do movimento negro.

[...] as pessoas da imprensa vêm querendo reivindicar como mais ideológico do disco, mas que eu não colocaria tanto como ideológico, mas como temático, que é essa coisa *black*, *black* jovem, *black* rio [...] Mas o que eu gostaria de evitar, gostaria de esclarecer como não necessariamente intencional no meu trabalho, nessa escolha de repertório e tudo, é uma coisa política no sentido de uma política de negros contra brancos ou qualquer coisa. Não é racista, é uma coisa que eu estava descrevendo, pra mim, comunidades negras, o continente africano especificamente, pra mim é uma

reserva, mas não uma reserva no sentido de uma coisa que vai ter seu momento particular pra si. A cor negra é como um combustível luminoso, vibrátil, que fornece uma espécie de energia para toda a humanidade, da qual a humanidade está cada vez mais carente, uma energia telúrica, tá entendendo? Ela dá no sentido principalmente da miscigenação que vai se fazendo cada vez mais no mundo. (GIL, *apud* COHN, 2007, p. 146-147)

O enfoque romantizado dado pelo artista à cultura africana no ano de lançamento do disco vai se contrapor às definições mais recentes do mesmo *Refavela*. Em entrevista concedida em 2011 a Charles Gavin, por exemplo, Gil reconfigura o discurso supracitado, adicionando o viés de afirmação da cultura negra, aproximando mais o discurso à pauta do movimento negro.

Ali naquele momento *Refavela* era também pra dizer isso: nós temos os seguidores do James Brown no Brasil, nós temos os admiradores do *funk* americano, nós temos a necessidade... Isso é um movimento cultural mundial, é o movimento da diáspora negra, é uma articulação das diásporas negras em vários sentidos, isso tem que ser respeitado, tem que ser visto, adotado como uma manifestação legítima e importante. *Refavela* também serviu pra isso.⁵⁸

O jogo de afirmar determinados elementos e velar outros, conforme o contexto das declarações se faz presente mais uma vez. A disputa por fechamento de sentido evidenciado nas declarações de *Refavela* acontece principalmente quando ao debruçar-se sobre os episódios históricos já longínquos, determinada narrativa emerge como ideal. Antes disso, conforme já colocado, os discursos são construídos maneira mais ampla para que apropriações distintas possam ser feitas em diferentes momentos não só pelo artista, mas também pela crítica, interlocutores e admiradores.

Posto isso, as análises das canções pinçadas de *Refavela* aparecerão como apropriações feitas por mim, em um contexto contemporâneo, atravessado pelas impressões referentes aos diversos discursos proferidos pelo compositor.

3.3.1 – Refavela

A escola de samba paradoxal
Gilberto Gil

O instrumento que conduz o arranjo da canção, assim como em “Refazenda”, é o violão. Mais uma vez lançando mão da técnica do arpejo, o compositor institui a base harmônica e rítmica da canção, porém dessa vez o arpejo, acompanhado de tambores de

⁵⁸ TRILOGIA RE, O Som do Vinil. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 19 de agosto de 2014. Programa de TV.

percussão, aponta para uma característica que fará parte da maioria das canções do disco, o balanço. “Refavela”, para além do andamento lento e da temática étnica e social abordada pela letra, é uma música dançante, nesse sentido, assim como na Tropicália, a forma se faz tão importante quanto o conteúdo na construção das canções do disco. Ao abordar a cultura africana pela via musical, Gil não deixa de fora a expressividade estética da música negra perceptível tanto na sonoridade, quanto no corpo e na performance. Ao assumir de fato a ascendência africana, Gil passa a lançar mão da linguagem musical diaspórica como meio de se expressar em diversas instâncias. Resgatando Gilroy (2001), a música é colocada pelo artista como meio oficial de comunicação política, como no caso da apresentação feita na Assembleia Geral da ONU em 2003, quando estava recém-empossado no cargo de Ministro da Cultura. Ao convidar o então secretário geral Kofi Annan para acompanhá-lo, o artista evidencia que tipo de linguagem política iria se utilizar nos anos posteriores como ministro. A política das práticas, das novas linguagens e, sobretudo, das novas institucionalidades.

Refavela revela o salto que Gil tem para dar quando assume as possibilidades artísticas e comunicacionais da arte dos trópicos, da África e de toda a sua diáspora. A construção de “Refavela” deixa clara a tentativa do compositor de reterritorializar suas experiências na Nigéria, para o contexto brasileiro.

A refavela
 Revela aquela
 Que desce o morro e vem transar
 O ambiente
 Efervescente
 De uma cidade a cintilar

A refavela
 Revela o salto
 Que o preto pobre tenta dar
 Quando se arranca
 Do seu barraco
 Prum bloco do BNH

A refavela
 Revela a escola
 De samba paradoxal
 Brasileirinho
 Pelo sotaque
 Mas de língua internacional

A refavela
 Revela o passo
 Com que caminha a geração
 Do *black* jovem
 Do *Black Rio*
 Da nova dança no salão (Refavela – Gilberto Gil)

Em diversas oportunidades Gil coloca que os principais versos de “Refavela” estão localizados nas duas primeiras estrofes e que, “perto delas, o resto é ornamento”⁵⁹. Essa fala se dá muito por conta do processo de aproximação da realidade brasileira e da africana feita por ele ao chegar ao II FESTAC. O paralelo entre as recém-inauguradas moradias populares no Brasil, cujo intuito era a realocação da população negra e pobre das favelas, e as instalações construídas em Lagos para que os participantes do festival fossem abrigados, tornou-se o mote da letra.

O signo poético refavela pode ser interpretado na primeira estrofe como a forma com que o morador do local encontra de usufruir tanto do morro quanto da cidade. Esse constante fluxo pendular vivenciado por quem mora em um território estigmatizado, mas não se priva de experimentar os demais espaços urbanos. A criação do “refavelar” parte do princípio de que a favela encontra-se sempre em iminente mudança, uma vez que seu próprio surgimento é permeado por uma tentativa de sobrevivência e afronta à ordem da cidade. No âmbito do discurso da ordem social, a favela emerge como um espaço de desordem, passível, portanto, de ser extinta assim que necessário ou possível. É dessa maneira que a refavela surge na segunda estrofe, como tentativa de substituição das comunidades periféricas e seus barracos por conjuntos habitacionais igualmente marginais. Para além das duas estrofes iniciais, a ideia de favela como um espaço de confluência cultural e reapropriações estéticas emerge como tônica no discurso da canção.

As diversas afiliações sofridas pela cultura africana em terras brasileiras por meio de fluxos diaspóricos figuram na produção artística de Gil em diversos momentos. Especificamente na construção de “Refavela” as acomodações que permeiam essas culturas viajantes têm como cenário a cidade carioca. O despontar do movimento *Black Rio* na segunda metade da década de 70 aponta uma das possibilidades de surgimento de uma produção estética em diálogo não só com a cultura africana, mas também com a cultura negra hibridizada, como é o caso da norte-americana. Gil destaca a capacidade carioca de se apropriar e traduzir as produções estéticas que invadiam o país substancializadas, por exemplo, na obra de James Brown. Nesse sentido a alegoria da escola de samba com sotaque brasileiro e língua internacional dá conta exatamente desse diálogo com essa vertente vertiginosamente difundida da música internacional. Diálogo crítico que originou, por exemplo, o samba-*funk* de Tim Maia.

⁵⁹ GIL e ZAPPA, 2013, p. 190.

Sobre as críticas ao movimento recém-surgido na época, Gil se coloca na mesma entrevista concedida ao jornal *O Globo*.

[...] o *Black Rio* deverá ser se ele for deixado em liberdade. Aí é que está. Se ele é deixado em liberdade ele chega lá, ele já começa, já começou, *Refavela* já é. A música é um emboladinha, super brasileira, é aquilo que eu digo, “brasileirinho pelo sotaque, mas de língua internacional”. Agora, no momento em que aparece o título do poema o sujeito já condena o poema todo, sem saber os versos que tem [...]. A mesma coisa foi Bossa Nova, a mesma coisa foi Jovem Guarda, foi Tropicalismo. Eu digo que o *Black Rio* é co-irmão deles todos. (GIL, *apud* COHN, 2007, p. 148)

A defesa ao movimento emergente é pautada exclusivamente nesta canção, porém o surgimento de novas possibilidades originárias dos fluxos estéticos diaspóricos interessava a Gil de tal maneira a ponto do artista utilizar o movimento como ilustração de seu, até então, recém-criado signo poético. O reconhecimento do caminho proporcionado pelo movimento de apropriação da cultura negra aparece potencializado nesse álbum e acompanha Gil desde então. *Refavela* surge como disco balizador da trajetória do artista, já a canção homônima tem igual importância por tentar explicar detalhadamente o conceito que o autor acabara de criar.

3.3.2 – Ilê Ayê⁶⁰

A segunda faixa do disco é de Paulinho Camafeu⁶¹ e compõe o universo de três canções presentes em *Refavela* que não são de autoria de Gilberto Gil. O *Ilê Ayiê*, bloco afro-brasileiro fundado na cidade de Salvador em 1974, teve como trilha de sua primeira apresentação, em 1975, a música posteriormente gravada por Gil. A canção, que veio a se tornar o hino do bloco de carnaval, traz na letra o principal pressuposto do *Ilê Ayiê*: a afirmação do negro e da cultura de matriz africana como fundamental na busca de reconhecimento social. Diferentemente do movimento *Black Rio*, em Salvador o *Ilê Ayiê* pautava sua agenda não só na estética, mas também na formação tradicional com, por exemplo, o oferecimento de aulas sobre as práticas culturais afrodescendentes à comunidade.

Que bloco é esse? Eu quero saber.
É o mundo negro que viemos cantar pra você
Que bloco é esse? Eu quero saber.
É o mundo negro que viemos mostrar pra você
Somo crioulo doido como bem legal.

⁶⁰ O título da canção foi registrado com a grafia “Ayê”, ao passo que na escrita do nome do bloco baiano “Ayiê”.

⁶¹ O músico baiano é considerado juntamente com Luiz Caldas um dos precursores da axé music. Para além de Gilberto Gil, suas músicas foram gravadas por Caetano Veloso, Timbalada e pelo próprio Ilê Ayiê.

Temos cabelo duro como *black* páu.
 Somo crioulo doido como bem legal.
 Temos cabelo duro como *black* páu. (Ilê Ayê - Paulinho Camafeu)

A primeira estrofe da canção é o refrão que se repete intercaladamente com as demais estrofes no decorrer da gravação. Como uma espécie de apresentação do *Ilê Aiyê*, o refrão é entoado por Gil, primeiramente em uníssono, e posteriormente em suas repetições, com um coro de vozes femininas que se junta à voz principal e potencializa a mensagem do refrão.

Na segunda estrofe o teor da mensagem transmitida é de afirmação, nesse sentido o orgulho referente à negritude e ao cabelo crespo trata-se de um desdobramento do movimento *Black Power*. A disputa simbólica pautada pelo movimento negro norte-americano desponta na letra de “Ilê Ayê” de maneira reapropriada. Tanto pela estética da canção, que antes mesmo de ser reconfigurada por Gil já trabalhava com elementos percussivos conhecidos do imaginário brasileiro, quanto pela apropriação do termo “*Black Power*” próprio do movimento norte-americano. A subversão do fonema feita de maneira a abrigar a palavra para que esta fizesse sentido tanto poético, quanto sonoro, é um exemplo ilustrativo para *Refavela* e sua intencionalidade em dar conta da reinvenção dos fluxos culturais diaspóricos evidenciada em seu manifesto. A sistematização do processo de afiliação conforme este é trabalhado por Said e resgatado por Hollanda (1999) também dá conta de analisar a representatividade desta canção no contexto afro-brasileiro, sendo “Ilê Ayê” já a introdução da ideia estrangeira no contexto brasileiro, para que posteriormente, depois de “parcialmente acomodada” novos usos passassem a ser dados a ela, como de fato acontece com o surgimento de inúmeros blocos afros na Bahia influenciados diretamente pelo *Ilê Aiyê*.

O violão enérgico de Gil, constante em todo o arranjo da canção, somente cessa na terceira estrofe com queda da dinâmica da música. Graças à utilização deste artifício, gera-se a falsa impressão de que o andamento da canção foi reduzido, destacando desta forma os versos entoados. Especificamente nesse trecho o arranjo instrumental fica por conta no naipe de metais e pelos instrumentos de percussão.

Branco, se você soubesse o valor que o preto tem.
 Tu tomava um banho de piche e ficava preto também.
 E não te ensino a minha malandragem.
 Nem tão pouco minha filosofia.
 Quem dá luz a cego é bengala branca e Santa Luzia.
 Ai meu deus.

Somente nessa estrofe o interlocutor é definido. A mensagem de afirmação negra nesse momento é endereçada ao opressor branco. A subalternidade difundida ao longo de vasto processo histórico através de práticas e de discursos de opressão é enfrentada

especificamente nos versos da terceira estrofe. A atribuição de cegueira a esse grupo incapaz de entender a importância da população negra é simbólica, uma espécie de cegueira cognitiva inexistente quando se refere ao fluxo contrário das referências culturais, uma vez que a utilização da figura de Santa Luzia, padroeira dos cegos de acordo com a igreja católica, demonstra o entendimento mínimo por parte da população negra das práticas hegemônicas.

Se “Refavela” dá conta da dimensão negra nas comunidades periféricas existentes nos morros característicos da Cidade do Rio de Janeiro, “Ilê Ayê” volta-se para a apropriação da cultura negra pulsante na Bahia. Os inúmeros caminhos percorridos pelas culturas viajantes trazidas da África pelos negros escravizados é um dos métodos utilizados pelo compositor no processo criativo do álbum de 1977. Ainda sobre a segunda faixa, por se tratar de uma canção escolhida por Gil para compor o disco, a importância representativa dela é imensa. Uma vez que “Ilê Ayê” não é uma composição de sua autoria, a faixa entra no álbum por dialogar diretamente com a proposta de Gilberto Gil no momento de criação do disco.

3.3.3 – Babá Alapalá

A quinta faixa de *Refavela* é a responsável por fazer referência direta ao Candomblé, religião africana aportada no Brasil e vivenciada por Gil em seu retorno ao país após o exílio. A temática ancestral é o tema central da canção, porém, na construção do arranjo, a estética funkeada norte-americana se desponta. Bateria, contrabaixo, piano e violão recebem destaque no arranjo, mas sempre em diálogo com os instrumentos de percussão presentes na gravação como ícones da tradição de matriz religiosa. Os tambores e o agogô, não por acaso presentes nos grupos de afoxé da Bahia, são elementos básicos das músicas executadas em rituais nos terreiros de Candomblé. Trazendo esses instrumentos específicos juntamente com a temática da canção e embutindo elementos do *funk* norte-americano, Gil alcança um arranjo híbrido onde dialogam diversos elementos diaspóricos. Até certo ponto trata-se do caminho traçado pelo movimento *Black Rio* abordado na primeira faixa do disco. Essas interações entre as práticas culturais africanas e afrodescendentes emergem de maneiras diferentes em grande parte do álbum. O destaque de “Babá Alapalá” fica por conta da temática candomblecista evidenciada e estetizada de maneira particular.

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju (Babá Alapalá – Gilberto Gil)

O refrão entoado logo no início da canção, e repetido inúmeras vezes ao longo da trilha, faz referência ao orixá *Xangô* e seus descendentes. Na cultura Iorubá, *Aganju* é sobrinho de *Xangô*, rei da cidade de *Oyo*. No Brasil, *Aganju* é celebrado como uma qualidade de *Xangô*, *Xangô Aganju*, porém com o desenrolar das estrofes, o autor evidencia que seu intuito é tematizar a genealogia do povo africano aportado no país. Posto isso, a figura de *Aganju* como sobrinho do orixá *Xangô* faz mais sentido no contexto da canção. O terceiro nome invocado no refrão é o de *Babá Alapalá*, um ancestral africano filho de *Xangô*, patrono da casa *Ilê Asipà* dedicado a adoração dos *eguguns*, espíritos ancestrais iniciados na religião. Mestre Didi, zelador de *Babá Alapalá*, iniciou Gil no Candomblé. Também filho de *Xangô*, a canção refere-se a sua própria ancestralidade, sua afirmação enquanto praticante da religião africana.

Nas quatro estrofes que sucedem o refrão a temática central emerge na narrativa através de uma construção textual simples pautada em um diálogo familiar cotidiano:

O filho perguntou pro pai:
"Onde é que tá o meu avô
O meu avô, onde é que tá?"

O pai perguntou pro avô:
"Onde é que tá meu bisavô
Meu bisavô, onde é que tá?"

Avô perguntou bisavô:
"Onde é que tá tataravô
Tataravô, onde é que tá?"

Tataravô, bisavô, avô
Pai *Xangô*, *Aganju*
Viva egum, babá Alapalá!

A importância da ancestralidade e do culto a ela marca a prática do Candomblé, além disso, a transmissão dessa cultura através da oralidade faz parte da cultura africana e diaspórica como um todo. Nessas quatro estrofes Gil busca confluir a família biológica e a espiritual, uma vez que ao final da quarta estrofe *Xangô*, *Aganju* e *Babá Alapalá* reaparecem na letra antes mesmo do refrão. As temáticas do candomblé juntamente com suas práticas tiveram destaque especial na trajetória de Gil, na década de setenta, por conta de sua iniciação na religião. Criado no seio de uma família católica, descendente de negros que foram escravizados, o autor discorre sobre a tentativa de “branqueamento” como caminho que sua família encontrou de integrar-se socialmente, desencadeando inclusive sua falta de interesse sobre o Candomblé na infância e juventude vividas em Salvador.

Eu acho que o que essa viagem mais fez comigo foi me dar a consciência plena da afrodescendência. De que eu sou realmente... De que nós brasileiros somos descendentes africanos. Mas a minha família de certa forma havia sido programada para viver aquilo que se chama de um branqueamento. “Vamos disfarçar, na medida do possível esconder os elementos negros, vamos seguir a “norma social”, vamos branquear, vamos ascender socialmente a partir de uma visão de branqueamento”. Então, a mulatice da família já ajudava um pouco nisso, “você é mulato, então você não é propriamente negro”, o mulato não é propriamente negro, então ele pode descambar, ele pode reivindicar a porção branca, ou a porção indígena, enfim. E minha família de certa forma, de uma maneira muito disfarçada, até por questões culturais: meu bisavô havia sido escravo alforriado, ele tinha pago a sua própria alforria, depois ele tinha se estabelecido como comerciante próspero em Salvador. Então, essa coisa da trilha branca, do branqueamento era uma coisa que já vinha herdada tanto pela família da minha mãe quanto pela família do meu pai. Eu havia sido criado nesse sentido. Havia, por exemplo, na minha rua em Salvador, uma casa com uma bandeira branca fincada no telhado, isso significa em qualquer lugar na Bahia uma casa de santo, uma casa de candomblé, é o que marca as casas de candomblé em qualquer lugar. E eu passei inadvertidamente durante anos por aquela casa, todos os dias daquele tempo da minha vida sem nem... Lá na minha casa não se falava no assunto. Eu vou, na verdade, me interessar pela questão negra nesses dois momentos: na volta de Londres e num segundo momento, aí mais fortemente ainda quando eu faço o *Refavela*.⁶²

“Babá Alapalá” dá conta dessa necessidade de difusão da cultura negra pelos próprios praticantes, uma vez que a tomada de consciência acerca da negritude de Gil acontece por outra via, por sua viagem a Nigéria, a reiteração da transmissão das práticas culturais por meio da tradição, nas microrrelações, é o que salta aos olhos na faixa analisada.

3.3.4 - Samba do Avião

A composição de Tom Jobim entra no repertório de *Refavela* repaginada. A frase melódica cantarolada por Gilberto Gil sobre uma base que faz breve menção ao ritmo do samba não fornece elementos suficientes para que se possa identificar o clássico da bossa nova. Pelo contrário, a sonoridade característica responsável por dar unidade ao disco, aponta para o balanço negro norte-americano, aponta para o *funk*. O diálogo estabelecido entre essa linguagem e a do samba, como já colocado, marcou a produção musical do movimento *Black Rio*, porém ao se apropriar de uma canção da Bossa Nova, Gil dá mais alguns passos tanto na discussão sobre a negritude e suas estéticas quanto na temática da hibridação recorrente em seu trabalho.

⁶² TRILOGIA RE, O Som do Vinil. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 19 de agosto de 2014. Programa de TV.

A linha melódica executada pelo contrabaixo varia entre a introdução e os versos da canção. No primeiro momento a notas tocadas pelo instrumentista (Rubão Sabino) propositalmente soam mais, deixando o arranjo mais solto ao mesmo tempo em que dialoga com o tamborim, com naipe de metais e com os demais instrumentos colocados em segundo plano no processo de mixagem do disco. Com a entrada do verso, a linha do contrabaixo se altera e as notas que compõem a melodia são intercaladas com pausas, característica marcante do *funk* americano. Dessa forma o que apontaria para uma espécie de samba-*funk* imortalizado pelo movimento *Black Rio*, torna-se algo muito mais próximo do *funk*, porém a clássica letra e melodia de “Samba do Avião” juntamente com o acompanhamento do tamborim ficam responsáveis por relembrar o ouvinte a dimensão brasileira presente no arranjo de Gil. Sobre a apropriação feita da canção de Tom Jobim, Gil se coloca:

Eu peguei o “Samba do Avião” e “funkeeí” (risos) uma heresia! Cometi essa heresia conscientemente, cometi em nome dessa necessidade profunda de recuperar, trazer para a superfície da visibilidade média, da admissão social essas questões negras que estavam escondidas, estavam ali no *underground*, enfim. Então, o *Refavela* foi um disco feito para isso, para manifestar esse compromisso.⁶³

Talvez *Refavela* tenha se tornado, com o desenrolar da história e da trajetória de Gilberto Gil, cada vez mais um disco político, sobretudo na concepção do autor, uma vez que inicialmente o que primava de acordo com o próprio Gil era o relato de uma experiência vivida. De qualquer maneira, a dita “heresia” mencionada por Gil está diretamente relacionada ao processo de hibridação trabalhado nos termos de Bhabha (2013) juntamente com a dimensão onírica da blasfêmia. Se apropriar da bossa nova e traduzi-la para a linguagem *funk* mantendo ainda assim alguns elementos próprios do gênero inicial é o caminho percorrido para a hibridação, o processo da blasfêmia. Por se tratar de um gênero tão cultuado no Brasil e no mundo ainda hoje, o termo se encaixa perfeitamente na tentativa de reconfiguração estética proposta por Gil. Sobre os parâmetros de qualidade e a construção narrativa em torno da bossa nova e da genialidade de seu criador, NERCOLINI (2010) coloca:

Interessante perceber como se construiu essa hegemonia dos parâmetros da BN. Criou-se especialmente em torno de João Gilberto toda uma mitologia, alimentada pela imprensa, críticos e músicos, boa parte, proveniente de seu reconhecido talento musical, e é claro também da sua demonstrada excentricidade, sobretudo pelas suas rompantes em alguns shows e sua reclusão pública nos últimos anos. A narrativa criada em torno de João Gilberto o coloca como “gênio da espécie” em termos musicais, ao molde dos gênios românticos, acima do bem e do mal, em um mundo quase a parte, que quando dava seu ar da graça causava furor no séquito cada vez maior de

⁶³ Ibidem.

seguidores, formados tanto por cantores-compositores, quanto pela crítica e estudiosos de música [...] (NERCOLINI, 2010, p. 6)

Como já colocado, o próprio Gilberto Gil narrou inúmeras vezes sua fascinação por João Gilberto e seu trabalho, sendo capaz de lembrar-se da primeira vez que ouviu a interpretação do pai da bossa nova no rádio. Ao hibridizar elementos da cultura negra diaspórica periférica com o gênero, também de origem negra, porém já consagrado pela forma com que foi apropriado, o compositor tenta colocar em pé de igualdade as duas estéticas. Caso o movimento seguisse o sentido oposto, ou seja, o rearranjo de uma canção diaspórica e visceral sob a linguagem “bossanovística”, como acontece ainda hoje, o efeito seria contrário. Pelo histórico da bossa nova e sua negação da expressividade passional presentes, por exemplo, no samba-cação e no baião, a tentativa soaria como uma “equalização cultural”, uma vez que o discurso do movimento negro no momento de lançamento de *Refavela* pautava-se na afirmação das ideias e da expressividade, o grito, a performance e o corpo eram elementos de afirmação da cultura negra no âmbito internacional. Nesse sentido a versão de Gil para o “O Samba do Avião” soa como uma subversão da estética hegemônica, comedida e “civilizada” imortalizada pela bossa nova.

O “Samba do Avião” dentro de *Refavela* é, a meu ver, a proposta mais bem sucedida no que se refere à disputa política pautada pela forma, estratégia já utilizada pelo compositor na década anterior com a Tropicália. O conceito do arranjo demonstra a sintonia do compositor com o discurso do movimento negro, provavelmente burilado em sua participação no FESTAC.

3.3.5 – Balafon

A penúltima faixa do disco é autoral, e o compositor brinca com o instrumento africano que dá nome a canção. “Balafon” é a única música do álbum em que Gil cita diretamente uma experiência passada no continente africano para dar continuidade na temática dos movimentos de apropriação e afiliação de elementos da cultura de matriz africana.

Isso que toca bem, bem
 Chama-se *balafon*
 Em cada lugar tem
 O nome deve ser outro qualquer
 No *Camerum*

Isso que a gente chama marimba
 Tem na África todo mesmo som
 Isso que toca bem, bem
 Num lugar, não lembro bem
 Chama-se *balafon* (Balafon – Gilberto Gil)

O balafon, instrumento de origem africana, é constituído por teclas de madeira de diferentes tamanhos que quando golpeadas por uma baqueta ressoam suas respectivas cabaças, gerando assim diferentes notas musicais. Dentro do próprio continente africano, de região para região, o *balafon* recebe diferentes nomes ⁶⁴, motivo pelo qual o compositor relata na primeira estrofe a possibilidade do instrumento ser nomeado de outra forma em Camarões, país africano no qual ele não visitou.

Na tentativa de reafirmar as relações entre as Américas e a África, Gil traça um paralelo entre o *balafon* e a marimba, sendo este último instrumento mais popular no Brasil por conta da sua utilização em determinados gêneros musicais centro-americanos. Apesar da diferença no processo de construção dos instrumentos e na variação da técnica utilizada na execução dos mesmos (ambas as mudanças provenientes do processo de apropriação prática cultural do tocar), a sonoridade de ambos se assemelha. Dessa maneira, a construção do arranjo de “Balafon” se debruça tanto sobre a sonoridade da música tradicional africana, sobretudo no refrão e em suas repetições, evidenciando os tambores e o canto, quanto sobre a sonoridade pop africana e caribenha, onde o teclado e a guitarra “crua”, sem muitos efeitos, característica dessa estética, despontam no arranjo.

A escolha das cinco faixas analisadas de *Refavela* se dá pela possibilidade de entender os deslocamentos e as mediações desempenhados por Gilberto Gil especificamente na construção desse trabalho. Obviamente ao longo do disco, em faixas complementares, outras temáticas são trabalhadas: questões existenciais como é o caso de “Aqui e Agora” e relacionais em “Sandra” dão conta de diversificar a obra. Porém, discussões como a dos fluxos culturais africanos e suas reterritorializações, o fluxo intenso de pessoas e a difusão das tradições me permitem pensar especificamente uma das funções desempenhada por esse artista-mediador que é a possibilidade de, a partir de sua própria experiência, verbalizar e

⁶⁴ Balafon ou bala, balo, kponimbo, madimba, kundu, marimba, valimba, endara, shijimba, silimba, medzang, dyomoro, rongo, mbira mutondo, mbila, timbila, balangui, akadinda, kalanba, ilimba, baza, dimba, madimba, dipela, elong, dzil. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Balafon>)

levar à esfera pública um debate que lhe é pertinente.

A partir do lugar na esfera pública que Gil ocupava nas décadas de 60 e 70 se deu a construção de parte considerável de sua imagem atual. Suas tentativas de reinvenção e seus novos caminhos trilhados são todos embasados na construção de sua figura pública no período supracitado. *Refavela* é responsável pela sedimentação de um dos principais eixos temáticos de sua carreira: o reconhecimento e a exaltação não só de sua negritude, mas da cultura negra como um todo. A partir desse disco, por exemplo, episódios tanto pessoais quanto profissionais são reinterpretados sob essa lente. Desde episódios da infância em Salvador e sua (não) experiência com o candomblé, até a produção de *Expresso 2222* depois de sua volta do exílio, onde as influências de gêneros como o *rock* e o *jazz* passam a ser colocados como formas de diálogo com essa negritude até então não destacada.

3.4 - Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo

O único disco ao vivo analisado neste trabalho busca dar conta tanto do diálogo do artista com o público no momento da apresentação, onde é perceptível tanto a tentativa do refinamento conceitual presente no título do álbum, quanto a capacidade que Gilberto Gil tem de passear sobre o manancial temático que se utilizou para a construção de sua obra e de sua figura pública. O show *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* aconteceu em maio de 2012, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e deu origem ao CD e ao DVD de mesmo nome. Acompanhado por Jaques Morelembaum no violoncelo, Bem Gil, violão e guitarra, Nicolas Krassik no violino, Gustavo Di Dalva na percussão, Eduardo Mancy nas programações eletrônicas e pela Orquestra Petrobrás Sinfônica, Gil se propõe a revisitar parte de sua obra e a de alguns artistas que fizeram parte de sua construção. Em um total de 21 canções, sendo apenas uma inédita, o mote da proposta pauta-se nos novos elementos musicais adicionados aos antigos arranjos.⁶⁵

Primeiramente, o show foi realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o que já

⁶⁵ O repertório do show consistiu em: "Máquina de ritmo" (Gilberto Gil), "Eu vim da Bahia" (Gilberto Gil), "Domingo no parque" (Gilberto Gil), "Estrela" (Gilberto Gil), "Quatro coisas" (Gilberto Gil), "Quanta" (Gilberto Gil), "Futurível" (Gilberto Gil), "Eu descobri" (Gilberto Gil), "Saudade da Bahia" (Dorival Caymmi), "Outra vez" (Tom Jobim), "Não tenho medo da morte" (Gilberto Gil), "Lamento sertanejo" (Gilberto Gil e Dominginhos), "Juazeiro" (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), "Up from the skies" (Jimi Hendrix), "Tres palavras" (Javier Solis), "La renaissance africaine" (Gilberto Gil), "Panis et circensis" (Gilberto Gil e Caetano Veloso), "Oriente" (Gilberto Gil), "Expresso 2222" (Gilberto Gil), "Andar com fé" (Gilberto Gil) e "Um abraço no João" (Gilberto Gil)

evidencia o prestígio alcançado por Gilberto Gil no cenário musical brasileiro. Somado ao local da apresentação, o acompanhamento da Orquestra Petrobrás Sinfônica tendia a direcionar a construção de arranjos com uma roupagem mais clássica, porém contrabalanceando essa inclinação, entra a proposta conceitual do show devidamente esclarecida com o discurso de apresentação da banda proferido por Gil logo após o término da primeira música do repertório, “Máquina de Ritmos”.

Muito boa noite! Que prazer enorme poder trazer o *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* pra vocês aqui no Rio nesse teatro magnífico, enfim. Com nosso maestro Jaques Morelembaum, suas quatro cordas, as quatro cordas do violino do nosso querido Nicolá Krassik, as seis cordas do violão do meu filho Bem Gil... E aqui a casa das máquinas! Máquinas de primeira geração: o berimbau, o tamborim, o pandeiro, enfim, tambores maiores e menores artesanais e máquinas híbridas de segunda geração sob os cuidados de Gustavo Di Dalva. E as máquinas de terceira geração essas d’agora, essas que os meninos da música eletrônica, do funk etc. utilizam muito, que são as máquinas propriamente, totalmente eletrônicas, sob os cuidados do Eduardo Mancy.⁶⁶

Com essa explicação, Gil retoma a ideia central do discurso tropicalista das misturas culturais e estéticas. Respalhado pela atuação das máquinas denominadas por ele de terceira geração, todo o repertório de alguma maneira dialoga com o contexto musical contemporâneo, marcando assim um dos principais pressupostos da criação gilbertiana, a articulação entre tradição e modernidade presente no Festival de 67, nos três discos até aqui analisados e em sua atuação como ministro da cultura.

A primeira música executada no show tem a função de, juntamente com o discurso supracitado, definir os termos conceituais do disco. “Máquina de Ritmos” gravada por Gil no álbum de estúdio *Banda Larga Cordel* (2008), é uma crítica à recriminação dos instrumentos eletrônicos proveniente de um discurso cultural tradicionalista. Assim como a incorporação da guitarra elétrica à música brasileira feita nos anos 60, Gil incorpora, muito mais na versão de estúdio do que na versão ao vivo é verdade, as possibilidades múltiplas das programações musicais eletrônicas. A narrativa da canção menciona um tempo futuro onde hipoteticamente as “máquinas de ritmos de primeira geração” viram objetos de museu. O compositor brinca com a possibilidade das virtualidades substituírem os elementos postos no decorrer dos processos históricos. Refletindo à luz dos discursos apocalípticos, Gil se propõe a trabalhar com a possibilidade da substituição completa dos tambores pelos aparatos eletrônicos, mas deixando no ar sempre a possibilidade dos surdos voltarem “a moda” e retomarem seu antigo

⁶⁶ GILBERTO GIL. Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BRHOX2vZQtc&index=1&list=PLEpdqsSOK7YjKimC2nmFC3DZrPVQoRbA>> Acesso em 21 de janeiro de 2015.

lugar.

Máquina de Ritmos
 Que os pós-eternos não de silenciar
 Novos anjos do inferno vão
 Por qualquer coisa em seu lugar
 Quem sabe irão lhe trocar por um
 Tal surdo mudo do museu
 E Bandos da lua virão se encontrar
 Numa praia toda lua cheia prá lembrar você e eu (Gilberto Gil – Máquina de Ritmos)

A temática presente na canção que dialoga diretamente com a trajetória musical de Gil, porém, encontra-se na quarta estrofe.

Máquina de Ritmos
 Quem sabe um bom pó de pirlimpimpim
 Possa deletar a dor de quem
 Deixou de lado o tamborim
 Apesar do seu computador
 Ter samba bom, samba ruim
 Se aperto o botão, meu coração
 Há de dizer que é samba sim

O fazer samba deve ser encarado como mais importante do que os elementos utilizados para fazê-lo. A construção musical não pode ser estancada pelas regras engessadoras pautadas em uma suposta essência cultural. A mensagem contida nessa estrofe de “Máquina de Ritmos” é seminal para a compreensão da narrativa identitária gilbertiana. A tentativa de construção da novidade é por diversas vezes pautada e, ainda que, nem sempre o ineditismo ou a inovação sejam alcançados nas produções do artista, a tentativa de resgatar e evidenciar, tanto pelo agente quanto pela crítica, os episódios em que esse patamar foi atingido no decorrer de sua trajetória merecem destaque.

A seleção do repertório de *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* deixa o fato evidente. Com a escolha da execução de “Domingo no Parque”, por exemplo, o resgate da apresentação de Gil no Festival da Canção de 67 é inevitável. Apesar das alterações no arranjo orquestral, determinados elementos do arranjo musical original continuam presentes, como é o caso a própria orquestra e do berimbau, este último presente apenas na introdução da execução registrada no Teatro Municipal. A guitarra elétrica não aparece no novo arranjo, porém o simples discurso em defesa dos novos elementos percussivos eletrônicos contido na letra de “Máquina de Ritmos” reafirma essa posição tomada pelo artista em sua apresentação de “Domingo no Parque” acompanhado pelos *Mutantes*, em detrimento, por exemplo, de sua presença na conhecida “caminhada contra a guitarra elétrica” em julho do mesmo ano de 1967.

No decorrer do show, canções como “Panis et Circensis”, “Futurível” e “Expresso 2222” seguem pautando a valorização de episódios emblemáticos na trajetória de Gil. A primeira referindo-se a consolidação da Tropicália através do disco lançado em 1968; a segunda conforme a história contada na apresentação da canção no show, uma das 4 canções compostas na prisão quando estava prestes a deixar o país em exílio; e a terceira umas de suas principais canções, feita em Londres e lançada no primeiro disco após seu retorno. Essas composições, juntamente com algumas outras de sua própria autoria, pontuam não só sua carreira ao longo dos anos, mas os elementos identitários que o compositor invoca na tessitura na narrativa sobre si.

Ainda relacionado com a escolha do repertório, cinco das canções registradas na obra não são da autoria de Gil. Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Jimi Hendrix e Javier Solís tiveram suas produções garimpadas até que uma canção de cada autor fosse escolhida. Com exceção de Solís, todos os demais artistas já haviam sido gravados por Gil em algum momento da carreira. Para além disso, a admiração por Luiz Gonzaga é mencionada por Gil sempre que há possibilidade, a influência do Rei do Baião sobre sua trajetória é perceptível não só em seus discos de música nordestina, mas em inúmeras de suas composições e em sua maneira de tocar violão. Sobre Dorival Caymmi, na canção “Gilbertos”, presente no disco posterior ao aqui analisado, Gil sintetiza “Foi Dorival Caymmi que nos deu / A noção da canção como liceu...”. O repertório de Caymmi, assim como o de Gonzaga é referência inúmeras vezes exaltada por Gil. O trabalho de Tom Jobim entra juntamente com o de João Gilberto ilustrando a importância que a bossa nova teve no apontamento do caminho musical a ser seguido pelo artista baiano, o ímpeto de trocar o acordeom pelo violão e aprender sua técnica à luz das composições do gênero, dá o tom da importância de Jobim e João Gilberto em sua trajetória artística. Por fim, a importância da obra de Jimi Hendrix aparece principalmente durante o período do exílio, onde a aproximação com a estética do *pop* e do *rock* se faz presentes no cotidiano de Gil. A incorporação musical de elementos do *rock* à música brasileira ganha força ainda no Brasil com o rompante tropicalista, mas é no exílio que o contato com os músicos, inclusive com Jimi Hendrix, em seu último show na Inglaterra, uma semana antes de falecer, se efetiva de maneira total. Na execução de “*Up from the skies*”, Gil acompanhado pelo seu violão e o de Bem Gil, violino, violoncelo e percussão aponta mais uma vez para a ideia exposta em “Máquina de Ritmos”: a importância de se tocar independente das “regras do gênero”. O solo da canção fica ao cargo de Jaques Morelembaum ao céu, sua visceralidade e domínio da linguagem do *rock* empregadas na execução

substituem os famosos solos de guitarra de Hendrix.

A construção conceitual de *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* ilustra um dos principais caminhos utilizados por Gilberto Gil na construção de sua trajetória. Primeiramente o resgate de algumas composições-símbolo de sua atuação na arena cultural nos anos 60 e 70 e a capacidade de dar sequência a sua carreira dialogando a todo o momento com essa produção, como ocorre no caso já descrito de “Máquinas de Ritmo” (2008) e “Domingo no Parque” (1967). Em segundo lugar, as incessantes afiliações a ícones da música que de alguma forma auxiliaram na construção de sua obra como um todo. O resgate da produção de alguns de seus ídolos musicais não se resume às 4 canções presentes no disco. Em 2002, por exemplo, Gil lançou o álbum *Kaya N’Gan Daya* em uma declarada homenagem a Bob Marley, com a maioria das faixas gravada em um estúdio na Jamaica. No ano seguinte o disco ganhou sua versão ao vivo indicada ao *Grammy* Latino. Em 2001, na gravação de *São João Vivo!* Gil resgata inúmeras canções de Luiz Gonzaga. E em 2014, o artista lança *Gilbertos Samba*, que apesar de em seu discurso se tratar de um álbum de samba que havia se comprometido há tempos em gravar, retoma para junto de si os elementos da bossa nova em composições inéditas mescladas com canções imortalizadas por João Gilberto.

As análises das composições que pautam esse capítulo foram a maneira encontrada para destrinchar determinados elementos que acompanham a obra de Gilberto Gil ao longo de sua trajetória musical e política. O jogo estabelecido pelo artista ao longo de sua atuação como mediador, por exemplo, se embasa nesse manancial de elementos incorporados e perceptíveis em sua obra; a amarração desses elementos, não só canções, mas o modo de execução e as possibilidades de inovação, que saltam no decorrer na obra como um todo, ilustra essa construção detalhada. A evidenciação e o obscurecimento de determinados episódios, declarações e atitudes são formas de mediar sua própria trajetória. À medida que essas narrativas mediadas são sedimentadas e naturalizadas, elas podem passar a ser encarada como uma biografia rasa e repleta de relações de causa e consequência, perdendo os sentidos de uma trajetória complexa, repleta de nuances, matizes e contradições. O resgate de elementos varridos da história oficial do artista é fundamental para uma aproximação desse sujeito ao “rés do chão”, superando o invólucro em uma aura sacra ou o discurso simplificador da genialidade. A possibilidade de compreender a produção do artista como algo que se substancializa em suas relações sociais, afetado pelas situações com que se depara

é fundamental para captar a importância desses deslocamentos espaciais e simbólicos não só para o entrelaçamento das fronteiras e complexificação das territorialidades culturais, mas também para a própria produção criativa desse artista-mediador.

CONCLUSÃO: “PELA SIMPLES RAZÃO DE QUE TUDO MERECE CONSIDERAÇÃO...”

Através da pesquisa aqui exposta me propus a analisar uma das categorias de agentes mediadores existentes no espaço social contemporâneo: o artista-mediador. Através da obra artística e política de Gilberto Gil, pude perceber que a formação desse sujeito se dá através de diálogo constante entre a construção de uma narrativa sobre si, basilar na formulação de seus projetos individuais, e sua contínua atuação no espaço público.

Com as análises feitas busquei deixar clara a dimensão artesanal presente no processo de construção narrativa das identidades. Dimensão essa facilmente perceptível em uma trajetória de vida há mais de 40 anos narrada em esfera pública, como é o caso da de Gilberto Gil.

Ao final dessa análise, posso afirmar que a mediação desempenhada por esse artista se dá especialmente em duas frentes: uma na direção do pensamento de Gilberto Velho, onde o deslocar-se por diferentes domínios e níveis culturais pauta a atuação do mediador; e outra mais próxima da teoria de Ricoeur, onde o agente, a partir de uma realidade pré-figurada seleciona os elementos no presente e os projeta no espaço social através de seu discurso.

Sob a perspectiva do pensamento ricoeuriano, percebe-se que o processo de configuração desempenhado por Gilberto Gil ocorre mais claramente em dois diferentes momentos. Primeiramente na posição de compositor que transforma suas referências culturais e experiências vividas em repertório musical. Nesta etapa é identificado o primeiro movimento de mediação ou de configuração, uma vez que para cunhar sua produção o artista debruça-se sobre uma realidade pré-figurada, moldando-a conforme seus desejos, possibilidades e projetos. Já em um segundo momento, empoderado de produções legitimadas pela crítica e pelo público, entra em cena o processo de mediação discursiva objetivando

alcançar o domínio sobre as diversas narrativas sobre si difundidas publicamente através de sua obra musical.

No decorrer da trajetória esses dois movimentos de configuração se imbricam e se autorreferenciam. Se inicialmente a construção do repertório musical se faz necessária para a posterior mediação discursiva, em um dado momento estes dois eixos se movem a partir de uma relação de reciprocidade. A atualização do repertório musical cunha a figura de Gilberto Gil, bem como a construção do discurso sobre si influencia diretamente a atualização de repertório do autor.

Na concepção de Velho, o movimento de mediação desempenhado pelo artista, está ligado à capacidade deste sujeito em deslocar-se por diferentes domínios e grupos sociais assumindo diferentes papéis em diferentes níveis de realidade. Este tipo de mediação intimamente ligada ao contexto social moderno-contemporâneo já vem sendo trabalhado por diversos intelectuais no campo da antropologia. Velho (1994 e 2001) em sua análise geral sobre a figura desse mediador; Vianna (2001) e a aplicação da categoria ao artista Helio Oiticica; e Cavalcanti (1993) trabalhando a figura do carnavalesco como um negociador de demandas entre os diferentes sujeitos atuantes na confecção do carnaval tratam do assunto com maestria. A proposta aqui foi me ater em analisar essa função desempenhada pelo músico popular brasileiro.

Ao longo do trabalho a potência de difusão de mensagem e atravessamento de fronteiras permitida pela música surgiu como elemento diferencial. Para além das características físicas contidas no dispositivo, a presença da palavra, elemento constituinte da canção popular emerge como principal elemento propiciador de deslocamento. Os fluxos e trocas culturais ocorrem por conta da linguagem, sendo a palavra um dos dispositivos responsáveis por essas trocas, a canção se configura como potente plataforma de disseminação de mensagem. A capacidade de penetração da canção desencadeia a possibilidade do artista popular de se interar e escolher dentre os diversos elementos presentes nos diferentes domínios sociais alcançados aqueles com que deseja estabelecer conexões.

Por se tratar de uma análise feita no contexto brasileiro, o grau de reconhecimento alcançado pela música e pelo músico popular no espaço público, sobretudo a partir dos anos 60 no país, também aparece como fundamental para a viabilização da análise da atuação do artista-mediador. Como nos lembra Nercolini (1997)

[...] nos conturbados *anos de chumbo* em que o aparato repressivo cerceou a **palavra** do intelectual, essa **palavra** impedida de ser falada, revestiu-se de

linguagem poética, de **sons** e de **imagens**, passando a ser difundida pela música. [...] Compositores-cantores que articulavam o discurso de rua, botequim, cozinha e cama com biblioteca, livros, universidade; o cotidiano e o acadêmico conciliados pela música e a poesia, através do uso de uma linguagem entendida pelo homem comum e pelo letrado; o requinte na construção musical e, ao mesmo tempo, a simplicidade de narrar o cotidiano, de se insurgir contra o silêncio trazendo presente o carnaval e a crítica social, as máscaras e o desvelamento do espaço público e/ou privado. (NERCOLINI, 1997, p.222-223)

Pôde-se perceber que a localização nesse lugar e o prestígio adquirido pelo desempenho do trabalho artístico servem de facilitadores para a mediação cultural desempenhada por diversos músicos populares no Brasil. O universo de projetos a serem desenvolvidos a partir desse posicionamento na arena cultural se diversifica, uma vez que a produção artística e sua capilaridade alargam também as possibilidades de deslocamento dentre diferentes domínios sociais.

Ao longo da trajetória individual de Gilberto Gil, tanto as construções dos projetos, quanto suas adaptações e mudanças são percebidas em diferentes momentos e situações de deslocamento. O movimento tropicalista é um exemplo onde essas reconfigurações acontecem mais claramente: a dimensão individual do projeto do artista se imbrica a um projeto coletivo em dois sentidos. Primeiramente por conta da construção coletiva do próprio disco manifesto, embora encabeçado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, outros artistas dividiam aquele projeto e se apropriavam dele de diferentes formas. E sob outra perspectiva de coletividade, cabe destacar a importância política e estética que a vanguarda tomou no contexto histórico nacional. Os projetos individuais de Gil e Caetano Veloso transformaram-se em memória coletiva, constituinte não só da trajetória individual de cada artista, mas também incorporados à história oficial da Música Popular Brasileira.

Desta maneira o acionamento de posicionamentos e elementos vinculados aos episódios daquela época é perceptível no decorrer da trajetória de Gilberto Gil. Esse modo de agir à luz de pressupostos tropicalistas é desempenhado pelo artista e recebido por seus interlocutores com tranquilidade. A exigência da manutenção da dimensão ética, basilar da identidade narrativa (RICOEUR, 1994), é colocada pela opinião pública, uma vez que esse elemento constituinte da identidade foi construído no espaço social e ainda hoje ocupa lugar de destaque na trajetória gilbertiana.

Como é perceptível mais claramente com o discurso tropicalista, em dado momento o manancial de elementos que Gilberto Gil recorre ao longo da carreira para a construção de seus discursos encontra-se substancialmente presente em seu repertório musical. Porém,

quanto maior esse repertório e a quantidade de posicionamentos tomados pelo artista frente a determinadas discussões travadas na esfera pública, maior é a limitação que o acomete por conta do receio da contradição. A atribuição de sentido fechado na construção de um relato biográfico exige da narrativa identitária certo grau de coerência que as experiências vividas ao longo da vida não dispõem.

No cerne de uma sociedade complexa o contato com diversos elementos culturais e configurações de valor não imprime necessariamente à atuação de seus sujeitos a contradição, porém a tentativa de construção de um discurso coerente acerca de si acarreta na constante tentativa de apagamento de determinados elementos e episódios vivenciados ao longo destes deslocamentos na trajetória de Gilberto Gil. Cabe destacar que esta filtragem não se dá exclusivamente de forma intencional, além de não ser necessariamente desempenhada pelo artista. Nesse sentido os relatos da crítica e dos admiradores do trabalho de Gilberto Gil também contribuem para a consolidação de sua biografia.

Debruçando-me sobre os jogos de evidenciação e obscurecimento presentes no subterrâneo de uma ilusão biográfica, pude perceber a existência desse impasse entre a construção de uma desejada trajetória coerente e o movimento de mediação cultural desempenhado pelo agente no espaço social. Impasse esse muitas vezes dificultador da própria atuação do artista, uma vez que, na tentativa de manter a coerência sobre si, ele se priva de verbalizar determinadas experiências, ou ainda despende um tempo considerável adequando discursivamente esses episódios vividos.

Outra conclusão chegada ao fim deste trabalho é a de que a atuação e a análise do artista-mediador só fazem sentido sob o contexto moderno-contemporâneo. Uma vez que o aspecto da trajetória individual e os deslocamentos multiculturais são fundamentais para análise da atuação deste agente, deslocar este conceito para outros momentos históricos, ou ainda não levar este último em consideração pode acarretar em um esvaziamento de sentido da categoria.

O artista-mediador, da maneira com que o conceito foi cunhado neste trabalho, é fruto da modernidade. Posto isso, a análise da atuação de Gilberto Gil não pôde deixar de contar com a investigação detalhada dos contextos históricos vigentes. Por acontecerem no espaço social, as costuras das mediações são atravessadas por elementos e percepções presentes nele. Iniciando pela década de sessenta e levando em conta o cenário nacional formado pelo golpe militar e a conseqüente supressão dos desejos por meios da censura, violência física e simbólica, as influências não só nas produções artísticas da época, mas em todo o modo de

vida dos sujeitos se deram de maneira direta.

Já o cenário político internacional do período, com sua vasta produção intelectual e artística em forte conexão com a proposta da tropicália e mais incisivamente vivenciado nos anos do artista no exílio, também é destacado nas análises musicais “gilbertianas”. Os diálogos e as apropriações culturais presentes em composições do disco-manifesto tropicalista e nas apresentações nos festivais de 67 e 68, como percebido no desenvolvimento das análises musicais, são diferentes das apropriações encontradas em *Expresso 2222*, disco onde a linguagem *pop* internacional se faz mais presente dentre os investigados.

Nos anos 70, a vivência com as ações do movimento negro em diferentes contextos permite que Gilberto Gil construa um de seus discos, e posteriormente todo um discurso, pautado em sua tomada de consciência para com a negritude e no fenômeno transcultural constituinte da música de matriz africana em suas diferentes apropriações. Esse é um dos episódios em que se destaca a transformação do agente mediador à medida que desempenha seu papel e é afetado pelos elementos e configurações culturais com que tem contato.

O mediador, como nos lembra Velho (2001), é também um tradutor cultural que interpreta as práticas culturais com que se relaciona lançando mão dos códigos que domina e sob a lente de seus pressupostos sociais. Entretanto, tão fundamental quanto esse processo de tradução cultural, são as transformações que acometem o artista ao longo do caminho; transformações essas que alteram seus projetos e, conseqüentemente, sua maneira de mediar. Conforme o sujeito e seus projetos se transformam, se alteram as lentes que utiliza para ler os diversos mundos pelos quais transita.

Sobre as mudanças dos sujeitos ao longo de suas trajetórias e deslocamentos nas sociedades complexas, Gilberto Velho pontua que a constituição da identidade se dá “a partir de um jogo intenso e dinâmico de papéis sociais, que se associam a experiências e a níveis de realidade diversificados. Quando não conflituosos e contraditórios.” (VELHO, 1994, p. 8). Ainda que essas transformações sejam contínuas na contemporaneidade, essa “metamorfose” não dá origem a narrativas identitárias totalmente renovadas, tendo em vista que uma série de elementos constituintes de experiências anteriores se faz presente nessas novas identidades. O diálogo entre manutenção e alteração constituinte da construção identitária emerge ao longo das trajetórias de vida como elemento fundamental não só para os processos de construção de narrativas individuais, mas também para os processos de mediação cultural.

Essa interação entre manutenção e alteração da identidade desencadeada em grande

parte em função nas experiências vividas pelo sujeito pode ser percebida na construção conceitual do disco *Refazenda*. Na tentativa de retorno ao passado e à retomada de elementos, que quando consultada, a memória legitima como uma suposta origem das produções “gilbertianas”, os atravessamentos dos então contemporâneos anos 70 emergem. De uma maneira mais objetiva nos timbres e no registro do álbum de maneira ampla, mas também na incorporação de elementos do *pop* internacional e na técnica violonística. Esta última, que em princípio, pode soar como outro critério exclusivamente técnico, sofreu mudanças devido ao deslocamento do artista por domínios culturais e pelos acionamentos de papéis no espaço social, conforme expressos pelo próprio artista.

A análise da atuação de Gilberto Gil e de sua trajetória construída dentro do espaço social e na constante movimentação sobre ele teve como objetivo identificar as características e o modo de atuar desse artista-mediador contemporaneamente. Determinadas particularidades identificadas e elencadas aqui sabidamente não são exclusivas do agente social que se utiliza do meio de expressão musical para atuar, bem como determinadas temáticas e modo de produção são idiossincráticas do artista analisado, fato este recorrente quando se fala de produção artística. Porém, a mediação desempenhada por artistas e por suas obras musicais faz parte do cenário social brasileiro há algum tempo e tem papel fundamental no embaraçamento de fronteiras culturais, na difusão de discursos e na oxigenação da produção artística nacional.

Provenientes de diferentes classes sociais, trabalhando com diferentes referenciais e imbuídos de diferentes motivações, artistas, a partir de projetos individuais, tomam a esfera pública respaldados pela música e seu potencial difusor de mensagem na tentativa de construir seus próprios caminhos rumo à produção criativa. Em determinados casos, a possibilidade de produzir a partir dos deslocamentos sociais permite o surgimento de artistas-mediadores.

Luiz Gonzaga, através do deslocamento prioritariamente geográfico, dentre outras coisas, ajudou a transformar o baião em um gênero internacionalmente conhecido; Arnaldo Antunes avança para além das barreiras estéticas propiciadas pela canção na tentativa de expressar-se e produzir transversalmente sua obra; Criolo deslocando-se por diversos gêneros musicais e se apropriando de alguns de seus elementos cunha mais que seu próprio repertório, mas sua linguagem musical e oxigena a produção do *rap* no Brasil. Para além desses acima citados, diversos outros à luz de diferentes espaços vivenciados e deslocamentos feitos utilizam-se ou utilizaram-se da mediação como territorialidade para a produção. Mapear esses diversos tipos de deslocamento partindo dos discursos contidos nas obras desses agentes seria

um possível desdobramento da pesquisa em torno do artista-mediador.

Outra constatação importante construída ao longo da pesquisa é que o ato de mediar não está exclusivamente ligado à intencionalidade do agente. A dimensão racional e objetiva, também presente nos processos de mediação, estão em constante diálogo com as estruturas sociais e as situações de mediação proporcionadas por elas. Tais situações emergem na trajetória desse artista-mediador em função dos espaços que este atua no campo social. Nesta direção, pode concluir que o desempenho do trabalho no limiar das diferentes fronteiras simbólicas existentes, sejam elas estéticas, culturais, religiosas, étnicas ou políticas, é uma das bases de criação desse agente.

A atuação nos entre-lugares sociais também não deve ser tratada como exclusividade dos artistas posicionados em lugares privilegiados da indústria massiva. Como já colocado, o maior grau de possibilidades de construção nesse espaço está ligado à penetração potencializada pelas estratégias de divulgação. Pensar, no entanto, o conceito do artista-mediador à luz de produções que não contam com o investimento massivo surge aqui como outra possibilidade de aplicação do conceito, visto que a penetração musical se imbrica com uma série de outros caminhos possibilitadores da circulação da obra e do artista. Nesse sentido, as microrrelações, fundamentais nos processos de criação e atuação surgiriam, em primeiro plano nas análises de difusão.

Pensar música é pensar a realidade e intervir junto a ela. A convergência entre a mediação e atuação do artista no espaço social surge nessa dissertação como possibilidade de corroborar com essa ideia. Compartilhando a ideia de Pierre Bourdieu, busquei deixar claro ao longo desse estudo que o mediador é um dos responsáveis pelo embaraçamento fronteiro desses campos relativamente autônomos bem como dos diferentes domínios sociais onde ele atua. O trânsito pendular desempenhado pelo agente mediador por entre esses espaços gera tanto a possibilidade de interação e alterações de configurações culturais, quanto a manutenção da ordem e das relações de poder pré-existentes nos espaços em que transita.

A respeito dessas diferentes possibilidades, o que destaco ao fim deste trabalho, para além do enquadramento exercido pelo mediador ao longo de sua atuação, é a urgência na discussão referente aos binarismos que permeiam a atuação e a construção da imagem deste agente cultural. Mediar é selecionar o que se pretende conectar, portanto, a importância de analisar os múltiplos espaços possíveis de atuação do agente mediador se faz fundamental para a complexificação do entendimento da dinâmica do campo cultural e de suas transformações na contemporaneidade. Porém, seguindo adiante, vejo como necessária a

compreensão da pluralidade contida na atuação do agente mediador na tentativa de distinguir antinomias desonestas e rompimentos éticos de possibilidades e mudanças identitárias constitutivas da experiência. Escapando tanto de uma visão romantizada, que tão frequentemente permeia este agente, quanto do achatamento de realidade, promovidos nos processos de construção de sua identidade, emergirá no espaço social a possibilidade de novos rompimentos políticos, embaraçamentos de fronteiras e construção de novidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.
- BARTH, Fredrick. A análise da cultura nas sociedades complexas. In: LASK, Tomke (org.). *Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro. Editora: Contra Capa, 2000a.
- _____. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke (org.). *Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro. Editora: Contra Capa, 2000b.
- BASTOS, Marco Toledo de Assis. *Do sentido da mediação: às margens do pensamento de Jesús Martín-Barbero*. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre. n. 35. Abril de 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BERTULANI, Carlos. Ondas sonoras. Instituto de Física (UFRJ). 1999. Disponível em <<http://www.if.ufrj.br/~bertu/fis2/ondas2/ondas2.html>>. Acesso em: 06 jul. 2014.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 2001.
- _____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (org). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- CARVALHO, Aline. *Produção de cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- CARVALHO, Carlos Alberto de. *A tríplice mimese de Paul Ricoeur como fundamento para o processo de mediação jornalística*. In: XIX Encontro da Compós, Rio de Janeiro, 2010.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Onde a Cidade se Encontra: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro*, 1993. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.
- COHN, Sérgio (org.). *Encontros Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2001.
- DAMAZIO, R. ; PEREIRA, D. A. . *Cultura sem fronteiras*. São Paulo: Caderno de Leitura EDUSP, 2008 (Entrevista a Nestor García Canclini). Disponível em <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 10 jun. 2014.
- DOMINGUES, Petrônio. *Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF, v. 12, p. 113-136, 2007. <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07.pdf>>
- FACINA, Adriana. *Sobreviver e sonhar: reflexões sobre cultura e “pacificação” no Complexo do Alemão*. Mimeo, 2014.
- _____. A cidade de Nelson Rodrigues: observações sobre a relação entre experiência urbana e criação artística. In: KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto (org). *Mediação Cultural e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 89-105
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Org.). *Gilberto bem perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

2013.

GIL, Gilberto e FERREIRA, Juca. In: ALMEIDA, Armando, ALBERNAZ, Maria Beatriz e SIQUEIRA, Maurício (org). *Cultura Pela Palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003 – 2010*. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. In: Mana vol. 3 n. 1, Rio de Janeiro: Apr, 1997, p. 7-39.

_____. *Cosmopolitas e Locais na Cena Global*. In: FEATHERSTONE, Mike (coord.) *Cultura Global: Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 251-266.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Políticas da produção de conhecimento em tempos globalizados”. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 345-356.

_____. *Impressões de Viagem, CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios as Mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MOORE, Carlos. *Fela, esta vida puta*. Belo Horizonte: Nandyala, 2001.

NERCOLINI, Marildo. *Artista-Intelectual: a voz possível em uma sociedade que foi calada*, 1997. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*, 2005. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Bossa nova como régua e compasso, apontamentos sobre a crítica musical no Brasil*, 2010. In: XIX Encontro Anual Compós. http://compos.com.puc-rio.br/media/gt5_marildo_jose_nercolini.pdf

OGOT, Bethwell Allan. *História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília : UNESCO, 2010.

OKAMURA, Jonathan Y. *A Etnicidade Sitauacional*. Mimeo.

OLIVEIRA, Kyoma. *O Forró e os Novos Sentidos da Identidade Nordestina*, 2012. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo 1. Campinas: Papiros, 1994a.

_____. *Tempo e Narrativa*. Tomo 3. Campinas: Papiros, 1994b.

_____. *A Identidade Narrativa*. Disponível em: <
http://metafisica.no.sapo.pt/ricoeur.html#_ftn11> Acesso em: 17 de setembro de 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAID, Edward. *The world, the text, the critic*. Massachusetts: Harvard University Press, 1983

SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (org). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

SILVA, T. T. . A produção social da identidade e da diferença. In: Tomaz Tadeu da Silva. (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

SOUZA, Tárík de (org.). *O Som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Anna Blume, 1997.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TURINO, Célio. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo pra cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

VELHO, Gilberto. “Biografia, trajetória e mediação”. In: KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto (org). *Mediação Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 15-28

_____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 15-23, jan./jun, 2010.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

_____. “Não quero que a vida me faça de otário”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto (org). *Mediação Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 29-60

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

_____. *Palavras-Chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005

DISCOS:

GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1972. 1 disco (34 min.): 33 1/3 rpm, estéreo.

_____. *Refazenda*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1975. 1 disco (35 min.): 33 1/3 rpm, estéreo.

_____. *Refavela*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1977. 1 disco (35 min.): 33 1/3 rpm, estéreo.

_____. *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012. 1 DVD (110 min.): 4:3, colorido.

VIDEOS:

YOUTUBE. (30 de outubro de 2012). Gilberto Gil ao vivo n USP 1973 [Arquivo de vídeo]. Localizado em <<https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ>> Acesso em 8 de outubro de 2014.

YOUTUBE. (17 de agosto de 2013). Gilberto Gil – Tempo Rei – Completo [Arquivo de vídeo]. Localizado em <<https://www.youtube.com/watch?v=yYYPUWHkKWg>> Acesso em 22 de setembro de 2014.

YOUTUBE. (14 de abril de 2014). Máquinas de Ritmo [Arquivo de vídeo]. Localizado em <<https://www.youtube.com/watch?v=BRHOX2vZQtc&index=1&list=PLEpdqsSOK7YjKirmC2nmFC3DZrPVQoRbA>> Acesso em 21 de janeiro de 2015.

TRILOGIA RE, O Som do Vinil. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 19 de agosto de 2014. Programa de TV.

SITES CONSULTADOS:

Ancine. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao>>

Brasil de Fato. Disponível em <<http://www.brasildefato.com.br/node/26147>>

Blog Gildeci Leite. Disponível em <<http://www.gildecileite.com.br/?p=12>>

Carta Capital. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/dilma-preferiu-se-ajustar-a-tentar-alternativas-diz-gilberto-gil-3147.html>>

Gilberto Gil. Disponível em <<http://www.gilbertogil.com.br>>

Ilê Aiyê. Disponível em <<http://www.ileaiyeoficial.com/bio/>>

Ministério da Cultura. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/discursos/>>

_____. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/o-ministerio>>

_____. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>>

Memórias Reveladas. Disponível em <<http://www.memoriasreveladas.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=287&sid=5>>

Portal G1. Disponível em <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/05/gilberto-gil-vai-de-caymmi-hendrix-em-show-com-orquestra-no-rio.html>>

Tablóide Digital. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/refazenda-de-gil>>

Terra Magazine. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3231683-EI6581,00-Gil+sucedecaymmi+no+ministerio+de+Xango.html>>

Tropicália. Disponível em <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php>

TV Cultura – Alô Escola!. Disponível em <http://cmais.com.br/aloescola/literatura/poesias/gilbertogil_domingonoparque.htm>

Revista Rolling Stone. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/2/o-mito-e-o-ministro#imagem0>>

Wikipedia. Disponível em <<http://www.wikipedia.org>>