

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Educação

Paulo Mariano Eulálio Campos

**ESTETIZAR A POLÍTICA E POLITIZAR A ESTÉTICA:
As tensões entre arte e práxis político-social na obra e
na ação política de Gilberto Gil**

Belo Horizonte
2012

Paulo Mariano Eulálio Campos

**ESTETIZAR A POLÍTICA E POLITIZAR A
ESTÉTICA:**

**As tensões entre arte e práxis político-social na obra e na ação
política de Gilberto Gil**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Educação, Cultura, Movimentos Sociais e Ações Coletivas

Orientador: Rogério Cunha de Campos

Belo Horizonte
Faculdade de Educação da UFMG
2012

C198e
T Campos, Paulo Mariano Eulálio.
Estetizar a política e politizar a estética [manuscrito]: as tensões entre arte e práxis político-social na obra e na ação política de Gilberto Gil / Paulo Mariano Eulálio Campos. - UFMG/FaE, 2012.
190 f., enc,

Dissertação - (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.
Orientador : Rogério Cunha de Campos.
Bibliografia : f. 116-122.
Apêndices : f. 123-190.
Inclui anexos.

1. Educação -- Teses. 2. Música -- Aspectos sociais -- Teses. 3. Movimentos sociais -- Teses. 4. Arte e Estado -- Aspectos políticos -- Teses.
I. Título. II. Campos, Rogério Cunha de. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 370.1934

Catálogo da Fonte : Biblioteca da FaE/UFMG

Paulo Mariano Eulálio Campos

Dissertação intitulada “**Estetizar a Política e Politizar a Estética: As tensões entre arte e práxis político-social na obra e na ação política de Gilberto Gil**”, de autoria do mestrando Paulo Mariano Eulálio Campos, defendida e aprovada no dia 29/08/2012, por banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Rogério Cunha de Campos (Orientador) – UFMG

Eneida Pereira dos Santos – PUC-MG

Maria Cristina Soares de Gouvea - UFMG

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2012.

Agradecimentos

A todos que contribuíram para a realização deste trabalho, fica expressa aqui a minha gratidão.

Agradeço a meus pais, Romeu e Lourdes, que, com seus corações abertos, deram-me todas as condições afetivas e materiais, que eles mesmos não tiveram, para concluir esta etapa da minha formação.

Pela leitura atenta, agradeço a Maria do Carmo Vargas, Rubens Aredes e Gilsiane Braga.

Agradeço a Ana Paula e Romeu Campos (irmã e pai), pela correção da versão final.

Pelas inúmeras dicas, aos amigos Daniel Abud, Zulmira e Maria.

Agradeço aos companheiros da pós-graduação: Andrea Adour, Gisele, Bianca, Érika, Cinthia, Igor e Cláudio, pelo enriquecedor convívio e troca de ideias.

Ao meu orientador Rogério, pelo acolhimento e sensibilidade na orientação.

Agradeço também a Juliane Corrêa que me apoiou em todas as fases do mestrado.

Aos meus colegas de trabalho do Giz, também, em especial a: Mariana, Rafaela, Francys, Karine Costa, Lourdinha e Lorena.

Agradeço, ainda, ao Marco Scarassatti e ao José Simões pelo enriquecedor convívio.

Aos entrevistados, que se dispuseram a doar parte de seu precioso tempo para colaborar com a pesquisa: Gilberto Gil, Juca Ferreira e Célio Turino. E a Maria Gadelha Gil Moreira, fundamental para o encontro com Gilberto Gil para a entrevista.

Agradeço a Camila e Ricardo pelo apoio final, sem o qual não seria possível a apresentação perante a banca.

Pela ajuda e amor incondicional, à Gilsiane.

Um dia eu ainda vou me redimir, por inteiro, do pecado do intelectualismo.

(Gil, 1973)

RESUMO

O objetivo geral desta dissertação foi entender como arte e política se relacionam. Especificamente, buscamos compreender como a música e as intervenções sociopolíticas de Gilberto Gil contribuem para a emancipação dos sujeitos e para a vida democrática. Trata-se de uma pesquisa que se utiliza de metodologia qualitativa, situando-se em fronteira interdisciplinar que envolve os campos conceituais da música, sociologia da música, historiografia e educação. Tivemos como foco de análise as intervenções de Gilberto Gil tanto no campo artístico-cultural quanto no sociopolítico. Visando analiticamente descrever as relações entre práxis política e produção estética, focalizamos dois eventos principais: a *tropicália* e seu exercício no cargo de Ministro da Cultura no governo Lula (2003-2008). Do ponto de vista metodológico, foram dois os procedimentos principais: análise musical e entrevistas episódicas semiestruturadas. Diversas questões foram levantadas no decorrer da pesquisa: Os processos sociais envolvidos nas relações entre arte e política; a canção como prática formativa condensada; a contribuição de Gilberto Gil e da música para uma formação humana emancipada; o movimento cultural tropicalista e seus vínculos com a postura política de seus integrantes; o registro e o aprofundamento sobre a trajetória sociopolítica de Gilberto Gil, por meio da análise de conceitos, posicionamentos e pensamentos, como o *do-in* antropológico e os Pontos de Cultura. Destaca-se, nesta pesquisa, também, a noção de música como processo social e a discussão sobre os processos individuais ou subjetivos e sociais envolvidos na educação estética. Alguns referenciais teóricos importantes com que dialogamos na pesquisa foram Walter Benjamin (1987), Boaventura Santos (2007), Marcelo Ridenti (2000), Marcos Napolitano (2005) e Philip Tagg (2011). Abordamos o tropicalismo, os movimentos sociais, os Pontos de Cultura e o vínculo entre arte, práxis políticas e seus impactos na formação humana. Conclui-se com uma visão sintetizadora e analítica das principais questões abordadas, buscando relacioná-las ao debate de alguns autores da literatura.

Palavras-chave: Educação, Sociologia da Música, Movimentos Sociais, Arte e Política.

ABSTRACT

This research is aimed to understand how art and politics are connected. Specifically, it is aimed to know how political actions and Gilberto Gil's music contribute to the emancipation of individuals and democracy. This research uses a qualitative methodology, standing on the border that surrounds the interdisciplinary fields of music, sociology of music, history and education. The Gilberto Gil's intervention is focused on the analysis in both, the artistic-cultural and socio-political fields. In order to describe analytically the relationship between political praxis and production aesthetic, the "Tropicalia" events and the performance of Gilberto Gil in the Lula Government (2003-2008) with the aesthetic production are considered too. Methodologically, were two main procedures: musical analysis and episodic semi-structured interviews. Several issues were raised through that research: The social processes involved in the relationship between art and politics, the music as a condensed training practice; the contribution of Gilberto Gil's music for a human emancipation; the "Tropicalia" cultural movement and its links with the political stance of its members; the deepening about Gilberto Gil's socio-political history, through the analysis of concepts, attitudes and thoughts, like, for example, the *do-in* anthropological and the program "Pontos de Cultura". Also, it stands out in this research the notion of music as a social process and the discussion of the individual or subjective processes involved in social and aesthetic education. Some of important authors with whom dialogues were established in this research are Walter Benjamin (1987), Boaventura Santos (2007), Marcelo Ridenti (2000), Marco Napolitano (2005) and Philip Tagg (2011). In the same way were approached the "Tropicalism", the social movements, the program "Pontos de Cultura" and the link between art, practice policies and their impact on human development. Finally, this paper is concluded with an analytical and synthetical overview of the key issues addressed, seeking to relate them to the debate of some literature's authors.

Keywords: Education, Sociology of Music, Social Movements, Arts and Politics

SUMÁRIO

PARTE I

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 9 |
| 1.1 | Por que estetizar a política e politizar a estética? | 11 |
| 2 | SUPORTE TEÓRICO: DA EMANCIPAÇÃO, DA POLÍTICA E DA ESTÉTICA | 17 |
| 2.1 | Arte, racionalidade e emancipação | 17 |
| 2.2 | Música, formação e movimentos sociais contemporâneos | 21 |
| 2.3 | Processos individuais e sociais na educação estética | 25 |
| 2.4 | Escuta e educação estética livre e diversificada..... | 27 |
| 2.5 | Música: um fenômeno social e estético e seus impactos formativos..... | 30 |

PARTE II

| | | |
|----------|---|------------|
| 3 | SUPORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO DA ANÁLISE DAS PEÇAS MUSICAIS | 32 |
| 3.1 | Análise musical..... | 40 |
| 4 | SUPORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO DA ANÁLISE DAS ENTREVISTAS | 60 |
| 4.1 | Sobre a análise e inferências das entrevistas | 62 |
| 4.1.1 | <i>Formação e música: reflexões sobre a dimensão social da formação estética e educação musical na contemporaneidade.....</i> | <i>66</i> |
| 4.1.2 | <i>O Tropicalismo</i> | <i>73</i> |
| 4.1.3 | <i>Gilberto Gil e os movimentos sociais, culturais e políticos.....</i> | <i>91</i> |
| 4.1.4 | <i>Os Pontos de Cultura e o do-in antropológico.....</i> | <i>101</i> |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 110 |
| | REFERÊNCIAS..... | 117 |

APÊNDICES

| | |
|---|-----|
| APÊNDICE A – Entrevista com Gilberto Gil..... | 124 |
| APÊNDICE B - Entrevista com Juca Ferreira..... | 133 |
| APÊNDICE C – Entrevista com Célio Turino..... | 148 |
| APÊNDICE D – Quadro categorial das entrevistas..... | 172 |

ANEXOS

| | |
|---|--|
| ANEXO A - CD Gilberto Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP - 1973 | |
|---|--|

PARTE I

1 INTRODUÇÃO

Durante a infância tive os primeiros contatos com a música. Não foi uma experiência fácil. Meu primeiro professor, depois de dois anos de muita insistência minha, simplesmente um dia, disse-me que não me daria mais aulas porque, segundo ele, eu não conseguia aprender nada. Alijou-me, assim, sem que eu pudesse compreender, do meu próprio desejo, expulsando-me, de uma hora para outra, de algo que era definidor de minha subjetividade, ainda no plano do inconsciente. Estudava violino, em Ouro Preto (MG), em um projeto independente que pretendia remontar orquestras barrocas ensinando instrumentos de cordas às crianças da cidade. Ia todos os dias até lá tocar em um violino emprestado porque não tinha condições de adquirir um. Fiquei realmente muito chocado com a decisão do professor, decepcionado mesmo, e, como criança que era, não consegui entender direito os motivos pelos quais eu não *aprendia*. Afinal, eu estava aprendendo e muito. Saber porque a música era importante para minha vida ainda era um mistério para mim, mas desde cedo eu me identificara com ela, queria tocar algum instrumento, aprender alguma técnica, assim eu me sentiria melhor no mundo e me constituía como um sujeito. Eu gostava, sobretudo, de desinteressadamente escutar canções e de viajar com elas, através delas e para além delas. Superada essa decepção inicial, consegui retomar meus estudos musicais posteriormente, ainda em Ouro Preto, e depois em Belo Horizonte (MG) onde me graduei em licenciatura musical pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Naquela mesma época, também em Ouro Preto, participei de outro projeto na escola estadual onde estudava. Concorri a uma vaga para vereador-mirim e acabei sendo eleito. Assim, em grupo de oito a dez alunos dos mais diversos bairros da cidade, representando cada um a sua escola, ia às reuniões realizadas na Câmara Municipal, mas sem a presença do público ou dos vereadores reais. Nesse projeto de formação política, conduzido por estudantes da Universidade Federal de Ouro Preto, discutíamos e propúnhamos indicações de lei para a cidade, elegíamos a mesa diretora e aprendíamos o funcionamento da política institucional, representando nossa comunidade. Somente anos mais tarde, meu envolvimento com a política deixou de ser de mentirinha e passou para um plano de interferência na realidade social, mediada pela educação musical, através da atuação em projetos sociais de organizações não-governamentais e em políticas públicas do Estado por meio da arte, juntando as duas pontas desta trajetória.

Já adulto, pensar as questões estéticas, educativas ou artísticas num ambiente de um projeto social ou de uma política pública suscitava-me uma série de dúvidas. Uma delas diz respeito à potência formativa da arte, no meu caso o da música, para a transformação da sociedade. Ora, entender a dimensão social formativa da música aparecia como uma questão extremamente importante para extrapolar os limites que os muros institucionais, muitas vezes, impunham a um campo de inspirações tão libertárias como o da arte. Mas, ao mesmo tempo, tratava-se de uma tarefa complexa, por envolver discussões nos mais diferentes campos de conhecimento, podendo a arte institucionalizada contribuir, apenas em parte, para o campo educacional. Embora considerasse o ensino escolar muito importante, no caso da música percebia que era preciso estar atento à forma pela qual se realizava o potencial transformador na própria sociedade, independentemente, ou para além da lógica institucional ou curricular.

A partir de tais questões é que me propus a pesquisar a trajetória de um músico cuja atuação sociopolítica fosse tão significativa para a formação e *trans*-formação social quanto sua manifestação artística. Queria entender de que maneira a música e intervenções sociopolíticas poderiam contribuir para a emancipação dos sujeitos e para a vida democrática e de que maneira arte e política se relacionavam. Não queria restringir minha pesquisa à educação musical escolar, ao estudo dos currículos ou a programas de formação cultural, embora os considere importantíssimos. E, de certa forma, também estavam envolvidas nas questões que desejava aprofundar.

Desde muito jovem eu observava, sem compreender muito bem, as investidas políticas de Gilberto Gil, com a mesma curiosidade que tinha por sua virtuosidade como cantor e compositor. Mas suas investidas no campo político sempre me pareceram enigmáticas, já que não sendo obrigado, pela sua trajetória de artista, a se submeter ao jogo político-partidário, elas não se mostravam desinteressadas. Assim, a trajetória de Gilberto Gil aparecia como um caso privilegiado para estudar as relações entre a arte e política, e seus impactos na formação e a *trans*-formação social, tendo em vista sua capacidade de estar ligado a movimentos que discutiam questões estéticas algumas vezes denominadas como *revolucionárias*, como foi o caso do tropicalismo (CALADO, 1997, BASUALDO, 2005).

Seu currículo político de destaque inclui experiências variadas, como por exemplo: Coordenação do GT-10 dentro dos Seminários de Música de Salvador (1975); integrante da Câmara de Música do Conselho de Cultura do Estado da Bahia (1979); Presidente da Fundação Gregório de Matos, de Salvador (1987-1988); Vereador na Câmara Municipal de Salvador pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB (1989-1992); Presidente da Comissão de Defesa do Meio Ambiente de Salvador (1989); Presidente do

Centro de Referência Negro-Mestiça (1989); Membro do Conselho Consultivo da Fundação Mata Virgem (1989); Membro do Conselho Consultivo da Fundação Alerta Brasil Pantanal (1989); Membro da Comissão Nacional Executiva do Partido Verde – PV (1989); Fundador do Movimento Onda Azul e Presidente da Fundação Onda Azul (1989); Integrante do Conselho da Comunidade Solidária (1995-2002); Integrante do Conselho para instituição do Fundo Nacional da Música, do Ministério da Cultura (1996); Vice-Presidente da entidade Afoxé Filhos de Gandhi (1999-2001) e Ministro da Cultura (2003-2008). Além disso, seu vínculo com a política institucional se deu numa linha de atuação mais conciliatória, por exemplo, durante o período em que ocupou o cargo de Ministro de Estado da Cultura. Tudo isso, sem falar na sua própria militância na sociedade tendo participado em diversos movimentos e entidades, como do movimento ambientalista, do movimento negro e da contracultura. E, em todos esses campos, a presença da arte, através da música, era fundamental como mediadora de uma fala, de um discurso e de um lugar.

Assim sendo, para esta análise, busquei colocar, num mesmo patamar de importância, as dimensões estética, formativa e de participação política. Ao não hierarquizá-las, quero sugerir que as três dimensões, quando vistas em conjunto, possibilitarão compreender melhor cada uma delas, em sua própria singularidade. Por conseguinte, foquei a própria relação, por acreditar que nela encontraríamos os elementos para melhor entender, não a figura de um *gênio*, como corretamente fez Norbert Elias (1995) ao analisar Mozart, mas o impacto formativo de um ser humano repleto de dúvidas e interrogações construindo seu caminho artístico, também politicamente, mais próximo da proposta de Walter Benjamin (1987) de politizar a estética. Portanto, trata-se de uma tentativa de trabalho de cunho descritivo, crítico e socioanalítico e não de uma ode à genialidade do artista.

1.1 Por que estetizar a política e politizar a estética?

A definição do título desta dissertação, *Estetizar a Política e Politizar a Estética*, resultou de duas leituras instigantes realizadas ainda durante os primeiros meses da pesquisa, as quais me transportaram a uma expressão usada por Gilberto Gil, ao falar de Ezra Pound e Trotsky: aquele, o artista que sonhou ser político; este, o político que tentou ser artista. “De certa forma – e vocês vão perdoar a imprecisão – o que vemos aí, em graus variáveis, é uma politização da arte e uma estetização da política” (GIL, 1988, p. 17).

Ao buscar entender o que significava a politização da arte, eu recorria a alguns textos que buscavam fazer uma leitura dos entrecruzamentos possíveis da *aesthesis* com o mundo da

polis, como, por exemplo *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin¹. Nesse livro, publicado a primeira vez ainda na década de 1930, Benjamin oferece um vigoroso manancial de novos conceitos para a discussão da arte no contexto da incipiente indústria cultural. O meu interesse era entender qual seria a contribuição desses conceitos para iluminar a coexistência do poético e do político. Nas palavras de Benjamin, seria a de “ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística.” (BENJAMIN, 1987, p.166).

Com efeito, Benjamin parte da definição e discussão em torno do conceito de aura na obra de arte. Para ele, a aura consiste “(...) numa figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1987, p. 170). Em outros termos, a aura diz respeito ao caráter transcendente, único e inesgotável da experiência estética. E para demonstrar a perda da aura no contexto da incipiente indústria cultural, ele reconstrói o percurso da história da arte a partir do confronto entre dois de seus polos: o valor de exposição e o valor de culto de uma obra. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica é incompatível com a unicidade e com a historicidade requerida por uma obra de arte autêntica que, no contexto moderno, é afetada diretamente pela reprodutibilidade.

Pensando como propõe Benjamin, poderia afirmar, então, que critérios usados para a avaliação da arte hoje, no contexto da indústria cultural, segundo seu valor de exposição, terminam por retirar-lhe a aura, já que esta última está relacionada, diretamente, ao seu valor ritual, a seu valor de culto, e não ao seu valor de exposição. Para Benjamin, quanto maior a emancipação de uma obra, maior será o seu valor de exposição e menor o seu valor de culto.

Essa nova função contemporânea da arte é analisada, em pormenores, por Benjamin, especialmente a partir da fotografia e do cinema. Em suas palavras, ele afirma que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.” (BENJAMIN, 1987, p. 180). Desse modo, contrariando a crítica sobre o negativismo da Escola de Frankfurt com relação às novas possibilidades tecnológicas, Benjamin transmite uma visão até certo ponto otimista da reprodutibilidade técnica, especialmente quando a analisa no cinema, embora suas questões apliquem-se às artes em geral.

Mas Benjamin conclui o ensaio denunciando o uso que o fascismo faz dos veículos de comunicação para propagação da arte como instrumento político. Ele definirá tal uso como

¹ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

sendo a *estetização da política* porque, em política, a técnica de reprodução, colocada em primeiro plano, permitiria que a massa exprimisse sua natureza, mas não que mudasse as relações de propriedade e produção. O comunismo é assim identificado por ele como a antítese dessa situação, a possibilidade de politização da arte: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.” (BENJAMIN, 1987, p. 196).

De que maneira o comunismo enxergava a música popular na nossa história recente e de que maneira estudar Gilberto Gil ajudaria a elucidar estas questões? Como pretendia compreender, em profundidade, as intervenções de Gilberto Gil, um artista-político inserido, com firmeza, tanto na indústria do entretenimento como, ao mesmo tempo, nas discussões políticas sobre cultura, música, arte e cidadania no Brasil², as questões apresentadas por Benjamin, como a perda da aura da arte e os embates entre emancipação, estética e política pareceram-me um instigante referencial teórico para a pesquisa. A ele se somariam outras leituras modernas de cunho menos filosófico e mais sociológico da relação entre arte, movimentos sociais e política, como Boaventura de Souza Santos (2007) e Marcelo Ridenti (2000)³.

Do ponto de vista do percurso metodológico, o trabalho de Marcelo Ridenti (2000) também serviu como referencial importante, na medida em que sua proposta foi analisar o engajamento político de artistas, tendo como centro o romance *Benjamim*, de Chico Buarque, e o tropicalismo visto a partir de Caetano Veloso. Este autor usou dados de entrevistas e fontes históricas, inclusive jornalísticas. Suas entrevistas com artistas e intelectuais focalizaram o que ele, baseado em Lowy⁴, tipifica como o romantismo revolucionário que floresceu no ambiente artístico e cultural dos anos 50 e 60.

Mas, o outro texto a que me referi anteriormente e que motivou o título desta dissertação pertence à Cássia Lopes⁵. Ao ler o resumo de sua tese de doutorado logo me despertou a atenção o conceito de fronteira entre a poética e a política do corpo, adotado pela autora. Tal conceito me remeteu às ideias expressas no texto de Benjamin.

² Exemplo disso foi sua condução do Ministério da Cultura no governo Lula (2003-2008), sua participação central no movimento tropicalista, como também sua militância na sociedade civil posicionando-se como intelectual engajado frente a questões como a luta ambiental, a contracultura ou o movimento negro na Bahia.

³ Ridenti (2000) busca reviver os sonhos e utopias de uma geração de artistas envolvidos no ambiente político e cultural desde a luta pela revolução, passando pela resistência contra a ditadura até o reencontro com a democracia, mas também com uma certa melancolia e resignação dos anos 80.

⁴ LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*: O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis, Vozes, 1995.

⁵ LOPES, Cássia Dolores Costa. *Gilberto Gil*: A poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Lopes (2012) centrou sua atenção no estudo do corpo em Gilberto Gil e levou em conta os discursos advindos desta corporeidade, seus significados e saberes, considerando-os como uma forma de ler a formação social brasileira e rever o funcionamento do poder. Procurando entender a política não como um tema somente das canções ou limitada à atuação do político, Lopes (2012), em seu trabalho, procurou delinear os contextos históricos, sociais e as características da performance corporal de Gilberto Gil. Para isso, adotou uma abordagem interdisciplinar na qual confluíram diferentes saberes: o filosófico, o sociológico, o biográfico e o estético, entremeados aos estudos culturais. Ela também trabalhou com farto material jornalístico para analisar a presença de Gilberto Gil na mídia em diálogo com os estudos culturais. Sua preocupação com o significado social foi importante para que eu me definisse por uma abordagem que levasse em conta também tais aspectos, e não somente os estéticos ou políticos, estabelecendo zonas de contato a partir da ideia de fronteira (LOPES, 2012, p. 197).

Assim é que entendo a música e a própria pessoa de Gilberto Gil, como mostrarei mais adiante: uma construção social em permanente movimento e, portanto, um dado a ser tratado levando-se em conta tais questões. Para isso, baseamo-nos num mapa ou cartografia do conhecimento do tipo rizomático do qual nos fala Deleuze (1995), que funciona em oposição àquele constituído pela imagem de árvores-raízes, biunívoco. Um conhecimento que é conectável, que não parte de uma unidade superior para outras inferiores (segundo um modelo pivotante de árvore-raiz), mas o conhecimento que se faz de maneira rizomórfica (como ramificações em todos os sentidos), em multiplicidade (DELEUZE, 1995, p. 30). Este autor nos apresenta seis princípios do pensamento rizomático, sendo um deles a cartografia:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói (...). O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE, 1995, p. 30).

Afinal, meu objetivo neste estudo foi apresentar, segundo o princípio da cartografia deleuziana, um painel da trajetória artística e política de Gilberto Gil, descrevendo-a analiticamente. Salientei, então, seu engajamento sociopolítico e cultural, analisei suas contribuições como músico e como homem público, dando ênfase ao período tropicalista e ao seu mandato como Ministro da Cultura do governo Lula.

Nessa perspectiva, analisei as características artístico-culturais de Gilberto Gil bem como suas intervenções sociopolíticas, o que me possibilitou elucidar alguns aspectos mais

amplos da relação entre práxis política e produção estética, destacando seus impactos formativos.

Trata-se de uma pesquisa que utiliza-se de uma metodologia qualitativa, situando-se, conceitualmente, numa fronteira interdisciplinar que envolve os campos da música, da sociologia e da educação. Conforme Alves-Mazzotti (1999, p. 173), a triangulação de fontes, métodos e/ou técnicas é, nestes casos, um recurso a ser utilizado para melhor validação dos dados obtidos, especialmente em se tratando de um campo interdisciplinar. Dessa forma, adotei procedimentos de pesquisa documental, análise de conteúdo e análise musical, da seguinte forma:

- Realizar levantamento documental-bibliográfico de entrevistas, discografia e outras fontes documentais sobre Gilberto Gil, concernentes ao tema das relações música *versus* política, utilizando-se, inclusive, de fontes digitais.
- Explicitar as ramificações de pensamento sob as quais se assentam a produção estética e posicionamentos políticos de Gilberto Gil, segundo as categorias centrais detectadas nos materiais e documentos analisados.
- Proceder análise musical de seis canções representativas que tratem do tema música, educação e/ou política, relacionando-as com o contexto sociocultural.
- Entrevistar, transcrever e analisar o conteúdo das entrevistas sobre o sujeito-foco da pesquisa, categorizando-as e relacionando-as com os fatos históricos identificados nos documentos e outras fontes.
- Averiguar os impactos formativos que a análise da relação entre práxis política e produção estética de Gilberto Gil pode suscitar.

Assim, no capítulo 1, introdução, faço um breve histórico do percurso da pesquisa, ou seja, do meu percurso até tornar-me pesquisador, implicando-me na pesquisa. No capítulo 2, apresento, de modo geral, a teoria sobre aspectos que envolvem a análise da potencialidade formativa da arte. Faço uma reflexão sobre sua dimensão social e estética, buscando apoio em autores que consideram fundamental o entendimento do contexto cultural para a compreensão

da contribuição formativa da arte, ao mesmo tempo em que defino e destaco conceitos importantes e que se fizeram presentes no decorrer da pesquisa.

No capítulo 3, descrevo o suporte teórico da metodologia utilizada na análise musical e, logo a seguir, a análise musical propriamente dita do registro sonoro de uma apresentação de Gilberto Gil, em 1973, no contexto da ditadura militar. E, no capítulo 4, retorno ao suporte teórico-metodológico para a análise das entrevistas. Esse capítulo foi desmembrado em tópicos, buscando cruzar os dados primários e secundários obtidos nas entrevistas e na análise musical, com reflexões conceituais histórico-sociais realizadas por autores como Marcelo Ridenti, Antônio Risério, Carlos Calado e Boaventura de Souza Santos. Promovo, então, um diálogo temático com esses e outros autores para aprofundar questões como: os movimentos socioculturais, a presença da música na formação de Gil, os principais traços políticos do ex-ministro, cantor e compositor Gilberto Gil. Por fim, no capítulo 5 estão as considerações finais.

2 SUPORTE TEÓRICO: DA EMANCIPAÇÃO, DA POLÍTICA E DA ESTÉTICA

Neste capítulo, apresentaremos algumas questões teóricas cuja discussão se faz necessária para introduzir a análise que pretendemos fazer. Em suma, abordaremos as principais questões sobre o potencial emancipador da arte e o que consideramos serem as principais contribuições da música para o processo de formação. Por conseguinte, dividiremos o capítulo em subtópicos para apresentação dos conteúdos sem, contudo, perder a linearidade na apresentação das ideias e conceitos. Buscamos definir, assim, termos essenciais e ampliar o debate sobre o referencial teórico que sustenta nossa análise nos capítulos posteriores.

2.1 Arte, racionalidade e emancipação

O diálogo que nasce da relação da música, dos seus modos de fazer e conhecer, com outros campos do conhecimento mostra-se profícuo mas, ao mesmo tempo, sensível. Talvez isso decorra de uma tradição acadêmica excessivamente disciplinar e influenciada pelo positivismo, na qual a arte padece de uma visão utilitarista e reducionista de uma cultura dominante. Autores como Morin (2003) chamam a atenção para o poder da arte na configuração de uma nova educação contemporânea caracterizada pela transdisciplinaridade, ao tratar do que ele denomina *conhecimento pertinente*. Nela, o conhecimento produzido se deslocaria de campos estáticos, fechados e cada vez mais especializados, para uma teoria da complexidade na qual todos os campos de saber se interpenetrariam a favor de um conhecimento mais global e multidimensional do ser humano.

Ao invés de reforçar a fragmentação que prejudica a formação do sentido da experiência, sem contudo deixar de reconhecê-la como parte da experiência real, Morin trabalha com uma visão que inclui a complexidade dos fenômenos. Isto envolve, na música, por exemplo, a concomitância de vários estímulos, e não apenas os estímulos sonoros, convergindo para a formação do sentido. Nesse tipo de abordagem, as formas artísticas de linguagem, expressão e representação do mundo, adquirem uma nova feição, menos ornamental do que costumamos encontrar atribuída às artes.

No entanto, acreditamos que seria preciso não só admitir a complexidade dos fenômenos mas também tratá-los de maneira que eles resultem em novas formas de saber e de

agir no mundo, transformando-o. Dentro dessa linha, Boaventura Souza Santos (2007) estabelece o que ele denomina *nova ecologia dos saberes*. Ao discutir a luta contra o silenciamento das culturas pelo pensamento hegemônico ocidental, diz Boaventura que “o dilema é como fazer o silêncio falar por meio de linguagens, de racionalidades que não são as mesmas que produziram o silêncio no primeiro momento” (SANTOS, 2007, p. 55). Em outros momentos, ao combater a monocultura do saber e do rigor, ele cunha a expressão *epistemicídio* para designar a morte de conhecimentos alternativos que não reafirmem o conhecimento hegemônico no qual, aliás, o conhecimento científico se enquadra.

Tomando por base as reflexões de Boaventura, postulamos que a música é uma das linguagens capazes de enfrentar o dito silenciamento cultural em busca de possibilidades emancipatórias e novas formas de relações de poder. Mas não porque trabalha com o silêncio e o não-silêncio; seria simplista pensar assim. A razão pela qual afirmamos tal possibilidade baseia-se no fato de que a música, como forma de experiência estética, está construída sobre um tipo de racionalidade que, muitas vezes, trai o ideal ocidental de ordem e harmonia. Ou, em outras palavras, poderíamos pensá-la como uma das formas alternativas de racionalidade, as quais, para Boaventura, devem ser reforçadas quando pensamos numa emancipação social do homem.

Weber (1995) analisa, num artigo pouco difundido, o papel da música sob a óptica da racionalização do mundo ocidental. Nesse estudo, ele retrata como os instrumentos musicais e os materiais sonoros (escalas, melodias, sistemas harmônicos) se prestam como um bom exemplo da racionalização do trabalho capitalista. Weber aponta, nesse estudo, uma questão importante, como ressalta Rivera (1998), que é fruto da pretensão ocidental sistematizadora aplicada à música: como a *liberação* da expressão sonora dos processos coletivos, rituais, impacta, diretamente, o fenômeno estético musical, situando-o no âmbito de uma expressão individual, autônoma e subjetiva⁶. Notamos que Rivera se aproxima, por outros caminhos, da mesma ideia contida em Walter Benjamim (1987): a perda da aura da arte advém do fato de o valor de exposição estar sobrepujando o valor de culto⁷.

⁶ Conforme Rivera (op. cit., p. 54): “ El proceso racionalizador (com su secularización 'progresista') 'libera' la expresión sonora del ritual y el mito, facilitando la creatividad individual; fortaleciendo su dimensión autónoma como arte”.

⁷ Por exemplo, a incorporação da cultura de massas na produção artística de diversos músicos populares, como Gil e Caetano, é frequentemente posta em questão tendo-se como parâmetro duas ideias: a de que suas produções artísticas não representariam a música autêntica nacional, porque estaria distante dos rituais e de seu valor de culto; ou que estas apenas obedeceriam a critérios mercadológicos, e portanto, estariam sobrevalorizando o valor de exposição.

Rivera, porém, baseando-se em Weber, vê aí duas consequências negativas: o isolamento e alienação da arte e do artista e a transformação da música numa experiência passiva. Por isso, para a maioria das pessoas, a música é música apenas para ser escutada e não tocada. Já para Benjamim, a politização da arte seria a resposta positiva mais adequada para o problema. Ambos se complementam e nosso interesse aqui é situar a trajetória político-cultural de Gilberto Gil nesse contexto.

Com efeito, a música acontece num tempo-espço de subjetividade, ora ligada ao indivíduo, ora à coletividade. O que Weber destaca é que o processo racionalizador, do qual fazem parte a ciência e a história da música, liberta o indivíduo, relegando os processos coletivos, como a complexa divisão do trabalho na música, por exemplo, a um segundo plano. É por isso que, segundo essa análise, a música é vista hoje muito mais como a expressão da subjetividade individual passiva do que a expressão de anseios sociais.

Esta visão nos ajuda a entender o fenômeno musical, mas não o esclarece totalmente. Pois, basta uma análise mais aprofundada para constatar que outras dimensões sociais, como o conflito público-privado, aparecem com frequência, por exemplo, no âmbito da música popular. Observamos isso sobretudo nos estudos que analisam o protagonismo social dos compositores nos festivais de música da década de 1960 e durante o período da ditadura militar⁸. Entendemos que, embora Weber, em sua época, se referisse a outro contexto, ao da música de concerto do início do século XX e antes dele, é necessário que recorramos a outros elementos teóricos que nos possibilitem pensar melhor a dimensão social da música na atualidade e como ela contribui para a formação dos sujeitos. E, para pensar a música atual, é preciso que pensemos a canção, forma privilegiada de interação que o músico tem com seu contexto histórico e social na atualidade.

Para isso, recorreremos a Napolitano (2005 p. 11-22) para quem o que hoje chamamos de música popular, e particularmente o que chamamos de canção é “um produto do século XX”. Para esse autor, o padrão fonográfico da canção está ligado ao mercado urbano e ligado à ideia de excitação corporal (dança) e emocional. Diz Napolitano:

A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, *bel canto*, corais, etc.) da música ‘folclórica’ (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais) e do cancioneiro ‘interessado’ do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). (NAPOLITANO, 2005, p. 11-12, grifos do autor).

⁸ Vide, por ex., RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Desse modo, para Napolitano, a canção é a música popular urbana que nasceu do entrecruzamento de elementos da música erudita, da música folclórica ou rural e do cancionário *interessado*. Sua gênese, no final do século XIX, está “intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas” (NAPOLITANO, 2005, p. 12), estando, especialmente, ligada, também, à função social das danças, funcionando como elemento catalisador nas reuniões sociais, e ao nascimento da cultura de massas.

Para a consolidação da canção, dentro do contexto da cultura de massas, foi fundamental o processo de avanço no registro sonoro que, no decorrer do século XX, se beneficiou sobretudo de três eventos: “a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-33) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933)”. (NAPOLITANO, 2005, p. 19).

Napolitano apresenta alguns períodos principais pelos quais passou a música popular urbana no Brasil. O primeiro é o do nascimento da canção brasileira, cujos marcos, embora discutíveis por tratar-se de uma historiografia *cariocêntrica*, eram as reuniões musicais na casa da Tia Ciata no Rio de Janeiro. Surgem, então, os primeiros compositores e intérpretes da canção brasileira, e a própria forma prototípica do samba, que viria a ser reconhecido como símbolo da música nacional a partir do lançamento, em 1917, da primeira canção intitulada como samba, *Pelo Telefone*. O segundo período (anos 1940 e 1950), caracteriza-se pela consolidação dessa fórmula e pela penetração dos gêneros estrangeiros como o bolero e o jazz, através do rádio, além da difusão de outros gêneros regionais, como o baião.

Assim, a narrativa sociogeográfica apregoa que a música popular urbana brasileira teria origem localizada no tempo e no espaço. Seu nascimento, ou melhor, sua originalidade, teria relações também com o lugar social ocupado pelas classes populares, como, por exemplo, o *morro* ou o *sertão*.

Este traço está na gênese dos movimentos da canção que, na década de 1950 e 1960, pleiteiam uma música autenticamente nacional, capaz de ser o motor para as transformações sociais do País, por representar o que seria os anseios do próprio povo brasileiro. É nesse contexto que ganha força a expressão MPB (Música Popular Brasileira) para designar a canção popular urbana brasileira. No entanto, a própria noção de MPB, hoje, já é questionada por alguns autores como representação cultural brasileira. Sandroni (2004) diz, por exemplo, que a expressão MPB, até os anos 1940, era usada com sentido similar ao do europeu, cujo significado remetia ao que costumamos chamar de folclore.

É somente a partir da década de 1950 que a música popular brasileira ganha novo *status* conceitual, no contexto do debate ideológico que se instalava no país. Tal fato se deve à tentativa de excluir, como parte da expressão autêntica nacional, novidades recém-chegadas, como o *rock*, transformando-a numa sigla cuja função era de *defesa nacional*:

A concepção de uma 'música-popular-brasileira', marcada ideologicamente e cristalizada na sigla 'MPB', liga-se, a meu ver, a um momento da história da República em que a ideia de 'povo brasileiro' – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores. Pense-se, por exemplo, no CPC da UNE, nos artigos da *Revista da Civilização Brasileira* e, sobretudo, no *show* Opinião, em que Nara Leão, Zé Kéti, e João do Vale representavam cênica e musicalmente a aliança estudantil-camponesa-operária. (SANDRONI, 2004, p. 29).

A sigla MPB, como sinônimo da canção urbana, marca, assim, um período da música no Brasil (cf. NAPOLITANO, 2005). Assim, a partir de fins dos anos 1950, o marco principal foi o surgimento da bossa nova e, já em fins dos anos 1960, o tropicalismo. Esses dois movimentos surgem em oposição ao que diversos autores (FAVARETTO, 2000; RIDENTI, 2000; NAVES, 2005) caracterizam como músicas de protesto. Estas, eram ligadas cultural e ideologicamente ao projeto de arte revolucionária popular de forte tendência nacionalista que se materializou através dos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Em suma, o anteprojeto do CPC, redigido em 1962 (HOLLANDA, 1992, p. 121-144), colocava a arte como uma ferramenta para a revolução feita pelo povo e recusava *a arte pela arte*, afirmando que “fora da arte política não há arte popular” (HOLLANDA, 1992, p. 131). O CPC recusava também tanto o conformismo quanto a atitude inconformista, postulando em seu lugar a atitude revolucionária consequente expressa na busca pela arte popular revolucionária. Enfim, como veremos mais adiante, a questão da MPB e das discussões em torno das visões sobre arte e cultura no Brasil estarão presentes na formação de Gilberto Gil e, tanto a partir de suas canções como de suas intervenções político-culturais, circularão na sociedade de maneira poderosa como expressão de coletividade.

2.2 Música, formação e movimentos sociais contemporâneos

Pretendemos, nesta seção, explorar as imbricações entre a musicalidade expressa nas canções e os processos sociais de formação humana. Ressaltamos, porém, que um primeiro

tema que vem sendo debatido, desde pelo menos o início do século XX, por exemplo, pelo próprio Benjamim (1987), diz respeito à percepção de que a escuta musical vem sendo colocada paulatinamente e cada vez mais, apenas como objeto, coisa ou produto de consumo e entretenimento (CARVALHO, 1999, p. 10-16). De fato, precisamos reconhecer que isso é importante na constituição da experiência musical enquanto experiência formadora e, na trajetória de Gilberto Gil, esse dado é essencial, embora não signifique sua totalidade.

Algumas correntes teóricas, como a teoria crítica da Escola de Frankfurt, tentaram abarcar essa dimensão, muitas vezes de forma a valorizar, excessivamente, aspectos relativos ao saber erudito em detrimento do que Adorno (1999, p. 72), por exemplo, denominaria como “banalidades da música ligeira”, como o jazz e as expressões musicais mais populares. Todavia, a crítica a essa abordagem, e com a qual concordamos, ressalta a fragilidade dessa divisão entre alta e baixa cultura. Afinal, temos que admitir, também, como forma de saber relevante, a produção artístico-cultural de grupos sociais, coletivos ou de comunidades distantes das máquinas de reprodução da cultura dominante, tais como as produções artísticas dos grupos urbanos iletrados, dos indígenas, dos negros, dos agrupamentos em contextos rurais, entre outros.

Enfim, precisamos reconhecer que esses grupos produzem e transmitem conhecimentos que circulam na sociedade, mesmo não estando inseridos diretamente na dinâmica da indústria cultural. E o conhecimento por eles produzido é também uma forma de saber legítima, porém não legitimada, pois grande parte da produção artístico-cultural de grupos marginalizados e das classes populares é excluída da dinâmica socioeconômica hegemônica vigente. E diversos músicos populares, como o próprio Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Zé, Edu Lobo, Carlos Lyra e tantos outros reconhecem a potencialidade dessas formas de expressão artística não legitimadas, utilizando-as em profusão em suas canções. No caso de Gilberto Gil, conforme veremos, isso ultrapassou os limites da própria canção, inserindo-se como aspecto relevante também em outras dimensões de sua trajetória pública.

Diríamos, então, que, entender a formação humana através da música na contemporaneidade e como ela se manifesta passa não apenas por decifrar o modo como se dá a construção da linguagem na canção, mas também por entender como se dá a manipulação dos signos sonoros no meio social. Aliás, diversos pesquisadores chamam a atenção para a importância e complexidade dessa questão. Blacking (2000), por exemplo, pesquisando o conceito de musicalidade diz que, em quaisquer grupos sociais, seríamos capazes de reconhecer, na produção artístico-cultural deles, elementos significativos de transmissão

cultural, de práticas e saberes. Bons exemplos disso são os incontáveis registros sonoros já feitos no Brasil, por exemplo, de grupos de congado, de moçambique, de côcos e de música indígena.

Blacking (2000, p. 54-88), ao analisar a música dos Venda, descobre que ela não é apenas um conjunto ordenado de sons, a definição de música mais largamente aceita na época, mas é também um rito repleto de significações culturais. Por isso, para este autor, só é possível entender a música entendendo-se todo o contexto social no qual ela acontece: histórico, econômico, social, político, artístico e religioso.

Também de acordo com Alan Merriam (1964), para entendermos a estrutura da música é fundamental que entendamos o comportamento que a produziu, pois a música é uma ferramenta comunicativa que se presta também à análise da cultura e da sociedade⁹. Em resumo, para Merriam e Blacking, as funções e usos sociais da música são tão importantes como quaisquer outros aspectos da cultura para compreendermos a sociedade.

Dessas ideias depreendemos que a música é uma ferramenta de análise da cultura porque ela está presente na sociedade tanto quanto a sociedade está presente nela. É por isso que, se não devemos confundir formação e escola, tampouco deveríamos nos restringir a abordagem da experiência estética musical somente àquela confinada exclusivamente nos parâmetros da indústria do entretenimento. Se assim agíssemos, estaríamos desconsiderando o potencial e a firme profundidade com que a música participa de outros aspectos da formação do imaginário humano, concebendo valores e ideias, aglutinando grupos e instituições, revolvendo e arando sentimentos internos de inúmeras gerações.

Como exemplo dessas colocações, destacaremos o papel social que a música cumpriu em certo período crucial da história brasileira: a ditadura militar dos anos 1960 e 1970 do século passado. Como mostram vários estudos que tratam, por exemplo, do papel do Centro Popular de Cultura (CPC)¹⁰, durante esse período, a música tornou-se uma das principais fontes de resistência, formação e expressão política. Os exemplos sonoros e escritos são vastos na literatura histórica e social. Em todos eles, destaca-se o papel da canção na formação de uma nova consciência política, de resistência simbólica, de experimentações e

⁹ Ver MERRIAN, Alan. The Study of Ethnomusicology. In: *Antropology of Music*. Bloomington: Northwestern University Press, 1964. (p. 7-13). Afirma Merriam: “music is also symbolic in some ways, and it reflects the organization of society. In this sense, music is a means of understanding peoples and behavior and as such is a valuable tool in the analysis of the culture and society.” (Op. cit., p. 13).

¹⁰ Destes estudos destacamos o de CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Outro estudo de suma importância é o de: RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

inovações estéticas, enfim, de catarse social¹¹. A música, através dos sons, ritmos, gestos e palavras, representou um ideário de compositores que, desde aqueles anos e até os dias atuais, tornaram-se figuras centrais na vida pública brasileira, embora, depois, muitos tenham recusado este destino. Os papéis políticos e formadores de artistas importantes da assim chamada MPB daquele período (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros) sobressaem, ainda hoje, em períodos de divergência de opinião nacional, como nos pleitos eleitorais, por exemplo.

O processo de construção social do saber com e pela música pode ser exemplificado também em outros movimentos culturais complexos e genuinamente contraditórios, como o tropicalismo. Para rediscutir a situação da canção no Brasil com criatividade, esse movimento recorreu, em primeiro lugar, aos próprios elementos estéticos. Sem negar sua vinculação ao contexto histórico-social conturbado da época, que fazia imperar, no campo cultural, o debate sobre o lugar da arte na sociedade e o que propriamente seria uma arte nacional moderna, o tropicalismo inseriu não só a música, mas também a literatura, o teatro, o cinema e as artes visuais como sua contribuição mais refinada no campo social do debate sobre a cultura e a política no Brasil. E o fez sem precisar recorrer a separações entre formas, estruturas e conteúdos. Nesse movimento, a canção, sem perder o que tem de mais específico, ou seja, a própria musicalidade, adquiriu, em meio ao debate, um caráter não apenas formativo como até revolucionário, termo utilizado por Carlos Calado (1997) para se referir ao movimento tropicalista.

Por outro lado, o papel da música nos movimentos sociais nos mostra que, além de compor importante espaço da memória coletiva e da constituição de histórias e identidades culturais, de estar presente na formação de valores e opiniões, de entreter e até mesmo remeter a experiências transcendentais e místicas¹², enfim, de ajudar a formar a identidade e a subjetividade das pessoas, só ocorre como experiência coletiva. Este é um fator fundamental e que nos remete novamente às ideias de Walter Benjamin, ou de John Blacking e Alan Merriam para citar autores que se dedicaram, especificamente, ao estudo cultural ou antropológico da música. Esses autores já ressaltavam que a experiência estético-musical só poderia ser entendida reconhecendo-se que ela só poderia ocorrer em meio à coletividade¹³. E

¹¹ Vide a respeito da noção de catarse em Vigotski e Lukács: DUARTE, Newton. Arte e Formação Humana em Lukács e Vigotski. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 31, 2008, Caxambu. Anais. Disponível online em <<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT17-4026—Int.pdf>>. Acesso em 20 mai. 2012.

¹² Cf. ROUGET, G. *Music and Trance*. Chicago: University Press, 1985.

¹³ BLACKING, J. *Op. cit.*, p. 54-88. Nesta mesma direção, Merriam também define o campo da etnomusicologia como sendo aquele definido pelo estudo da música na cultura: “the study of music in culture”. (MERRIAN, *Op. cit.*, p. 6).

não nos parece ser uma tarefa tão trivial decifrar em profundidade o fenômeno coletivo do qual ela toma parte ao mesmo tempo como produto e agente da história, como nas mobilizações políticas e nos festivais da canção da década de 60 no Brasil¹⁴.

Assim, por sua participação fundamental na luta pelos direitos sociais, na crônica da vida cotidiana, nas festas e tradições populares, nos movimentos sociais ou nas manifestações religiosas, a música, como experiência estética em sua dimensão formativa, deveria ser encarada como um processo social. O nosso desafio, ao tratar da trajetória de Gilberto Gil, a partir de suas intervenções artístico-sociais, é considerar o processo social sem que percamos sua especificidade artística. Ou, em outras palavras, caberia-nos indagar: é possível realizar uma análise socioeducacional de uma experiência estética e, ao mesmo tempo, uma análise estética de uma experiência socioeducacional? As evidências nos levam a afirmar que sim, que é possível construir esse caminho se considerarmos processos sociais e individuais na mesma medida, sem hierarquizações. É o que veremos a seguir.

2.3 Processos individuais e sociais na educação estética

Um erro frequentemente cometido no estudo da educação estética é separar as dimensões social e subjetiva. Ora, pensar a música como processo social não significa desconsiderarmos seu lado subjetivo individual. Para exemplificar as relações entre processos individuais e coletivos, consideremos o caso de uma surdez profunda, uma condição individual biologicamente determinada. Essa condição individual é vivenciada subjetivamente de diferentes formas, pelos diferentes sujeitos a ela expostos, segundo suas histórias de vida, contextos culturais e ambiente. O que observamos é que, até mesmo nessas condições altamente desfavoráveis, algum tipo de experiência estético-musical próxima a de um ouvinte, ou mesmo mais intensa do que ela, pode ocorrer. Isso nos atesta a biografia e a obra musical de Beethoven que, segundo se sabe, morreu surdo. Ou, recorrendo a exemplos mais recentes, lembremos as condições neurológicas ou genéticas desfavoráveis de músicos como Maurice Ravel ou Evelyn Glennie. Elas nos indicam que não seria possível separar a experiência estética, por mais particular, biologicamente determinada, subjetiva e individual que ela seja, da experiência social. Logo, com base nessas evidências, defendemos que a análise social da

¹⁴ Vide MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais*: uma parábola. São Paulo: 34, 2003.

experiência estético-musical deve ser compreendida em ambas as dimensões, subjetiva e social.

A esse respeito, a percussionista da Royal Academy of London, Evelyn Glennie, tece instigantes considerações sobre sua própria condição de musicista surda. Corroborando nossas ideias, ela afirma que “o ato de ouvir envolve muito mais do que simplesmente permitir que as ondas sonoras atinjam os tímpanos”¹⁵. Sua contribuição consiste em demonstrar que a música necessita de uma entrega a uma intensa experiência participativa. É dessa forma que ela, que é surda, consegue tocar, e mais do que isso, ser tocada. A música, além de um fenômeno físico, biológico ou psicológico é, também, um fenômeno social. Assim como nos movimentos e ações coletivas, como o tropicalismo, é a dimensão social que qualifica a escuta subjetiva do fenômeno musical.

A formação dos sentidos vista como resultado da história é um tema vasto. Por exemplo, Newton Duarte (2008) entende o potencial formativo da arte em Lukács e Vigostky trabalhando com o conceito de subjetividade individual e subjetividade coletiva. Ele afirma que:

Tanto na perspectiva lukacsiana como a vigotskiana, as relações entre o objetivo e o subjetivo são abordadas por meio da dialética entre os processos de objetivação e apropriação da cultura material e não material, desde os utensílios e a linguagem na vida cotidiana, até a ciência, a arte a filosofia (...) sintetizada na famosa afirmação de Marx (...): “a formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história universal até agora”. (DUARTE, 2008, *online*).

Consideramos que, para que a música resulte numa experiência formadora do ponto de vista educativo, deve haver uma entrega participativa a ser exercida tanto no âmbito do sujeito quanto no de suas relações sociais. Desse modo, conforme Boaventura de Souza Santos (1996), ela visa a um projeto educativo emancipatório que se caracteriza pelas imagens desestabilizadoras do conflito social:

O projeto educativo emancipatório é um projeto de aprendizagem de conhecimentos conflitantes com o objetivo de, através dele, produzir imagens radicais e desestabilizadoras dos conflitos sociais em que se traduziram no passado, imagens capazes de potenciar a indignação e a rebeldia. Educação, pois, para o inconformismo. (SANTOS, 1996, p. 17).

O conceito de participação em música, ou seja, uma experiência ativa do sujeito social, pode ser estendível a todos, já que o ouvir é concebido deste modo como uma experiência participativa universal. Mas, talvez aqui já fosse melhor se falássemos não mais

¹⁵ Palestra disponível para acesso *on line* em: http://www.ted.com/talks/lang/por_br/evelyn_glennie_shows_how_to_listen.html (Acessado em 20/02/2012).

em ouvir e sim em escutar, como psicanaliticamente fez Barthes ao lançar o ato da escuta ao nível do inconsciente e afirmar: “*ouvir* é um fenômeno fisiológico; *escutar* é um ato psicológico” (BARTHES, 1990, p. 217, grifos do autor), observando que todo ato psicológico está inscrito numa dimensão cultural. Obviamente, numa análise psicanalítica ortodoxa, a subjetividade equivale ao próprio indivíduo, sendo a dimensão social um dos componentes do inconsciente.

Enfim, em síntese, reafirmamos que percebemos as relações sociais como fundamentais para o sentido das práticas formativas humanas pela arte.

2.4 Escuta e educação estética livre e diversificada

Este tópico objetiva definir a educação estética considerando reflexões em torno de seu caráter coletivo. Ao contrário de uma definição psicanalítica, para José Jorge Carvalho (1999), a diferenciação entre ouvir e escutar é fruto do que ele chama de *sobre-exposição* à música. A sobre-exposição musical é um conceito análogo à sobre-exposição fotográfica. Em música, ela é decorrente da mudança de ênfase da experiência musical através da história que se deslocou, pouco a pouco, das sutilezas performáticas e interpretativas (música ao vivo, por exemplo) para a manipulação dos parâmetros dos modernos meios tecnológicos de reprodução que caracterizam a nossa época.

Segundo Carvalho, desse modo a música provocaria a saturação do espaço social dada a sobre-exposição a estímulos sonoros cada vez mais descontextualizados. Exemplos mais claros a esse respeito, são as músicas de elevador ou execuções anódinas de cantores de churrascaria (CARVALHO, 1999, p. 11). E esta saturação é um dos limites à escuta e experiência musical em sua dimensão de formação humana, por tornar a experiência estética cada vez mais estéril.

Os exemplos de sobre-exposição são fartos, mas talvez os melhores casos sejam o dos grandes espetáculos contemporâneos que fazem amplo uso de recursos multimídia, sonoros e visuais. O *show Voodoo Lounge*, dos Rolling Stones, de 1994 (poderíamos acrescentar também qualquer outra apresentação atual do mesmo grupo, como a feita para mais de um milhão de pessoas na praia de Copacabana no Rio de Janeiro, em 2006) e o espetáculo de Michael Jackson em São Paulo, em 1993, para citar apenas dois exemplos trazidos por Carvalho, investiram pesadamente numa escuta baseada mais nas reações fisiológicas a uma

reprodução mecânica e eletrônica fruto do trabalho de dezenas de técnicos de som e edição do que propriamente na escuta de uma execução musical artesanal¹⁶. Por isso, para autores como José Jorge de Carvalho, restaria buscar o entendimento de um novo tipo de escuta contemporânea saturada de estímulos não apenas sonoros, mas também visuais e táteis. Tais estímulos poderiam, ao contrário de favorecer e informar uma escuta mais fecunda e diversificada, pulverizar e, por outro lado, limitar a experiência sonora. A própria noção de escuta está se modificando, segundo sugestão já contida também nas ideias de Walter Benjamin (1987).

De que forma poderíamos, então, superar os limites a uma experiência que favoreça a formação humana de que nos fala José Jorge de Carvalho? Certamente, não seria razoável pensar em censurar os avanços trazidos pela tecnologia e o maior acesso a estímulos e informações artísticas e culturais que ela também proporciona. Se assim procedêssemos estaríamos indo, inclusive, contra a visão de Benjamin, para quem o cinema reatualiza o valor de culto de uma obra de arte. Na visão de Carvalho, a exigência para superarmos tal sobre-exposição empobrecedora dos sentidos seria a busca de uma *gramática musical* mais rica e uma *educação estética* mais extensa, exigente e diversificada (CARVALHO, 1999, p.11).

Mas o que exatamente significa uma gramática musical rica e uma educação estética diversificada? Obviamente, também, não seria a limitação da escuta a certos gêneros musicais, ou o estabelecimento de comportamentos normativos proporcionados pelas artes, de acordo com as ideias de Carvalho (1999), de Benjamin (1987) ou Boaventura (SANTOS, 1996). Uma gramática musical com um léxico que contribua para uma educação enriquecedora dos sentidos significa que pensemos a música em dois âmbitos: 1) como linguagem, com seu vocabulário técnico, variações idiomáticas, sintaxes e estruturas formais próprios; e 2) como processo, no qual esse léxico adquire diversos sentidos conforme a variação dos contextos socioculturais em que se produz e é retransmitida. Essas dimensões são dependentes e inseparáveis. Uma provê as ferramentas e outra as contextualiza no meio social.

Mas, retornando ao nosso raciocínio, devemos pensar a música como um processo social, entendendo-a em sua complexidade de linguagem e de usos. Nessa direção, recorreremos

¹⁶ Carvalho afirma que nestes pacotes tecnológicos predominam o princípio estético da fantasmagoria e a ideia benjaminiana de perda da *aura de arte* na época da reprodutibilidade técnica: “Para Benjamin, é fantasmagórico todo produto cultural que hesita por um momento antes de tornar-se mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume por algum tempo a forma sem transparência e sem provir da fantasmagoria”. (CARVALHO, J. *Op. cit.*, p. 17).

a Michel de Certeau (1995) para entender as novas exigências para a realização de uma educação estética livre e diversificada, que favoreça um projeto emancipatório, mediante o conceito de *culturação*. Segundo Giard¹⁷, “sob a perspectiva de Certeau, toda cultura requer uma atividade, um modo de apropriação, uma adoção e uma transformação pessoais, um intercâmbio instaurado em um grupo social”. Tal intercâmbio se dá pela participação ativa do sujeito, socialmente referenciada.

Vale lembrar que a música e demais produções culturais não legitimadas, porém legítimas, de grupos sociais com pouco ou nenhum acesso aos modernos processos tecnológicos de produção, transmissão e circulação musical, apesar de não reconhecidos como forma de saber, detêm, muitas vezes, tamanha complexidade que ultrapassam, em muito, a nossa capacidade de entendê-los utilizando arcabouços teóricos tradicionais. Por isso, pensar em *ampliar a gramática musical* ou promover uma *educação estética diversificada* não significa repisar preconceitos. Ao contrário, essas ações nos ajudam a ampliar a nossa escuta além do meramente ouvido. Transportam-nos para uma escuta não-anódina, que abre novas portas para entendermos o fenômeno musical como processo social criativo e significativo (cf. CARVALHO, 1999, p. 11-14). Além disso, favorece o que Boaventura (SANTOS, 1996) denominará, num sentido muito semelhante, o nascimento de uma subjetividade inconformista e democrática, à medida que potencializa novas sociabilidades.

Mesmo pensando na dimensão formativa somente da canção popular urbana, gênero que detém a hegemonia de execução sonora na atualidade e que, muitas vezes, é confundida com a própria totalidade do fenômeno musical, constatamos que uma educação estética mais diversificada já ocorre à revelia dos rígidos currículos escolares e programas de ensino nos quais processos sociais dinâmicos e criativos não ocupam espaço.

As pistas para a identificação dos processos sociais mais amplos e atuais de formação humana musicalmente embasados ultrapassam os objetivos desta dissertação. Contudo, podemos citar, por exemplo, os bailes *funk*, as picapes de DJ's e a rica e variada produção musical independente, em diferentes gêneros de inúmeros coletivos de jovens artistas que circulam na internet e outros espaços da sociedade, transbordando limites e fronteiras de preconceitos, chegando a ser definido por alguns de seus militantes como *contraindústria cultural*¹⁸. Guardadas as devidas proporções e distanciamento histórico, estas formas contemporâneas de sociabilidade musical ocorrem, hoje, de forma semelhante ao processo de

¹⁷ CERTEAU, M. *Op. cit.* p. 10.

¹⁸ Vide, por exemplo, a autodefinição biográfica de Makely Ka em <http://makelyka.com.br/> (consultado em 20/06/2012).

assimilação social pelo qual passaram outros gêneros musicais populares em décadas anteriores, como o samba, a música sertaneja, o baião e outros.

De volta, portanto, ao tema da coletividade, diríamos em resumo que a musicalidade é uma experiência estética¹⁹ (ou seja, advinda da percepção sensorial e que se modifica pela razão, pelos valores e sentimentos do indivíduo) que só se realiza enquanto tal num coletivo social.

2.5 Música: um fenômeno social e estético e seus impactos formativos

A conclusão deste capítulo exige-nos a retomada de algumas ideias apresentadas. A música, sendo ela representada pelo gênero canção ou não, é uma experiência artística com duas nítidas dimensões, individual e social. Pensada assim, é óbvio que o fenômeno musical necessitará, no mínimo, de um executante e de um ouvinte para que aconteça. A partir daí, a primeira conclusão a que chegamos é que para que ela contribua para a formação é imprescindível que nos tornemos seus *participantes ativos*, que dela nos apropriemos coletivamente, num processo definido por Certeau (1995) como *culturação*. A *culturação* é um modo de apropriação, adoção e transformação pessoais, um intercâmbio instaurado em um grupo social. Pois sendo a música, ao mesmo tempo, linguagem e processo, forma de saber e de sensibilidade, sua dimensão formativa é socialmente referenciada e ocorre à medida que as pessoas dela se apropriam, usando um vocabulário musical individual para dar significado a uma experiência sonora que é coletiva. Ampliar o vocabulário e a gramática musical em direção a caminhos diferentes dos tradicionais é uma exigência para uma escuta que favoreça uma experiência estética significativa para os sujeitos.

As relações estabelecidas entre a escuta e os códigos linguísticos, necessários para interpretar a canção, com a subjetividade e as práticas socioeducativas re-significam os próprios sujeitos, suas práticas e saberes sociais de que eles são, a um só tempo, produto e produtores. Dessa forma, a dimensão estética e a dimensão social nunca deveriam ser

¹⁹ Estética, do gr. *aesthesis*, significa conhecimento sensorial, experiência, sensibilidade. Ao longo da história da filosofia adquiriu diferentes sentidos, mas foi empregada pela primeira vez para referir-se às artes no Séc. XVIII, pelo alemão Baumgarten. Desde então, iniciaram-se várias querelas, como a função da arte e as relações entre arte e sociedade, como parte desta disciplina filosófica. No texto, utilizamos o termo na acepção de *experiência estética*, ou seja, uma vivência única e pessoal dependente da sensibilidade física, do intelecto, das emoções e em relação com o contexto social em que acontece.

dissociadas ao pensarmos na música como elemento da formação humana, no sentido amplo do termo, na escola ou fora dela. Foi este processo constante de retro-alimentação do saber que exploramos ao analisar os movimentos socioculturais complexos e genuinamente contraditórios, em sua dimensão formativa. Da mesma forma, para pensarmos as intervenções artísticas e políticas de Gil não devemos abandonar essa perspectiva.

A audição musical, a escuta, a fruição estética, a composição, a veiculação, enfim, a *experiência estético-musical* como um todo só é possível através da interação social. Em outras palavras, essa experiência se dá mediante práticas socialmente aprendidas e instauradas por um grupo que compartilha rituais, códigos linguísticos, musicais e metalinguísticos. Tudo isso ajuda a significar o mundo e vincula o individual ao coletivo.

Em suma, para uma análise social da música devemos considerá-la como um processo social porque se trata de uma experiência humana dialogal e participativa e, portanto, ela é também uma prática de formação humana. Essa prática formativa condensada está presente na sociedade e faz circular um poderoso elemento comunicativo. Enfim, como explica Andrade, a experiência estética musical:

[...] revela realidades e transfigura os limites do real, [...] coletivizando subjetividades [...]. A experiência estética abre, assim, outra maneira de se pensar a educação, uma maneira não totalizadora, nem diretiva, mas justamente aberta ao indeterminado, ao possível e ao múltiplo. (ANDRADE, J. *Op. cit.* p. 18).

A maneira não totalizadora do conhecer mediante a música também se expressa em ações coletivas de diferentes níveis e instituições sociais, como nos citados exemplos dos movimentos socioculturais. Portanto, para vincular a dimensão formativa da música à sua construção social, é necessário que recorramos, também, a elementos teórico-conceituais que nos deem possibilidades de pensar a experiência estético-musical em sua complexidade, na atualidade, como o fazem, por exemplo, autores como Marcelo Ridenti (2000) e Augusto de Campos (1986).

Posto isso, para a análise da trajetória de Gilberto Gil através das canções e de suas intervenções no campo político, refletimos em torno da construção de alguns desses elementos. Pareceu-nos importante considerar, em igual medida, tanto fatores subjetivos como relacionais ou sociais da experiência formativa da música no tempo-espaço contemporâneo. Portanto, colocamos, lado a lado, fatores histórico-sociais e os processos artísticos específicos envolvidos com uma formação humana emancipatória. Foi esse o caminho seguido nesta pesquisa, ao analisarmos tanto algumas músicas de Gil como sua participação político-social. Nosso intuito era criar um mapa de sua trajetória, mas não um retrato, no qual poderíamos adentrar por qualquer uma das ruas (DELEUZE, 2005).

PARTE II

3 SUPORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO DA ANÁLISE DAS PEÇAS MUSICAIS

Passamos nesse capítulo a focalizar a produção musical de Gilberto Gil. Nosso objetivo não foi isolá-la de suas intervenções político-culturais. Pelo contrário, entendendo a música como elemento socionarrativo, quisemos proporcionar elementos para estabelecermos um diálogo entre as práticas artísticas e as práticas políticas de Gilberto Gil. O capítulo inicia-se com uma discussão teórica em torno dos procedimentos metodológicos para uma análise musical e passa, no tópico seguinte, à análise de seis canções do músico Gilberto Gil, no contexto pós-tropicália e pós-exílio.

Os elementos teóricos utilizados na análise musical empreendida nesta pesquisa provieram de fontes diversas. Em suma, consideramos, na análise musical, tratar o sistema de relações entre letra e música, como proposto por Tatit (1996); a música e seu contexto histórico-social, como proposto por Napolitano (2005); e ainda, questões relativas à metalinguagem musical, conforme exposto por Tagg (2011).

Nas palavras de Luís Tatit, foi “escutando ‘Minha Nega na Janela’, de Doca e Germano Mathias, com Gilberto Gil, que se deu o achado descrito no livro *O Cancionista*” (1996, p. 11-12). O achado, a que se refere Tatit, é justamente o ponto de partida do procedimento que ele sistematiza para analisar a canção popular no que ela tem de mais singular: as relações intrínsecas entre letra e melodia.

O método de Tatit tem raízes na semiótica e em estudos de narratividade e parte do pressuposto de que existem, na canção, dois sistemas distintos: um texto linguístico, que é sustentado por um texto melódico. Luiz Tatit (2007) trata de configurar também a prática daquele a quem denomina o *cancionista*, ou seja, o sujeito que trabalha para tirar o melhor proveito possível dessas relações, chamando a atenção para o fato de que esse tipo de conhecimento, embora não seja devidamente institucionalizado, circula na sociedade como potência de saber. Afirma ele, ao tratar do *cancionista*:

Creio ser importante ao menos sensibilizar os setores educacionais para um tipo de talento que não se enquadra nos percursos das carreiras profissionais oferecidos pelas escola e que, no entanto, corresponde a uma das atividades de maior penetração em quase todos os meios de nossa sociedade. (TATIT, 2007, p. 101)

Tatit (1996) esmiúça os procedimentos persuasivos que o enunciador/cancionista utiliza para ativar a perenidade do discurso musical. Em síntese, são três os procedimentos principais. O primeiro é a *tematização*, que consiste na manipulação no campo da duração. Perante um andamento mais acelerado, ela provoca, como reação natural, o surgimento de motivos rítmico-melódicos, dificultando, assim também, a dissolução desses motivos e estabilizando o pulso. O segundo procedimento é a *passionalização*, que consiste na atuação do cancionista no campo das alturas das notas, resultando num prolongamento das vogais e em grandes saltos intervalares que propiciam ao enunciador apresentar os estados passionais da canção²⁰.

Além desses dois procedimentos, atua, ainda, um terceiro elemento persuasivo, denominado *figurativização*, que consiste na criação de um efeito de sentido por meio da submissão da melodia à fala. A figurativização também considera, como elemento de análise, o contexto em que se encontra o cancionista enunciador. Por isso, Tatit afirma que é por meio da figurativização que captamos a voz que fala no interior da voz que canta: “Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas.” (TATIT, 1996, p. 21). Os três procedimentos não são obviamente exclusivos, podendo ocorrer simultaneamente no interior de uma mesma canção.

Outra característica do método de Tatit (1996) é a espacialização da melodia. Esse procedimento consiste num diagrama no qual cada linha corresponde a uma altura melódica (um semitom) encontrada na canção. É na distribuição de cada sílaba nesse diagrama que se visualiza melhor o perfil melódico. Ele facilita o estudo dos procedimentos enunciativos, como mostramos a seguir.

Visualizamos, por exemplo, em *Cálice*, de Gilberto Gil e Chico Buarque, quando se canta o “afasta”, um enorme salto melódico, que é contraposto à repetição presente na enunciação do duplo sentido contido em “cale-se”, que reitera e empresta um ar imperativo à esta última palavra, como pode ser observado no diagrama a seguir:

²⁰ Um exemplo de uma canção que faz uso de procedimentos predominantemente tematizados é a faixa 12 do CD (em anexo), *Expresso 2222*, que lida justamente com o pulso e com a curta duração das notas. Procedimentos de passionalização foram utilizados por Gilberto Gil, por exemplo, na faixa 8, *Cálice* e na faixa 15, *Domingo no Parque* do CD (em anexo).

| | | |
|------|--------|-------------|
| -fas | | |
| -ta | | |
| Pai, | de mim | Cálice, Pai |
| es- | | |
| -se | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| A | | |

Mas, o que nos interessou da proposta de Tatit e que utilizamos, de fato, foi justamente o fundamento teórico. Ele recusa qualquer tipo de separação entre texto e melodia, uma das dificuldades que ele e outros autores apontam para se analisar a canção, pois correríamos um risco de cair numa análise temática, como alerta Favaretto:

[...] como não é um poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia – se isso for feito, pode-se ter, quando muito, uma análise temática. A música, por sua vez, é refratária a uma análise de tipo linguístico, pois a melodia não apresenta unidades significativas, semânticas. (FAVARETTO, 2000, p. 33)

A proposta de Tatit tem recebido críticas por ele enfatizar o aspecto melódico. Por isso, acrescentamos, em nossa análise, também outros aspectos da canção que, no caso de nossa pesquisa, foram os aspectos contextuais da forma-canção. Baseamo-nos em procedimentos sistematizados por Marcos Napolitano para a análise da música popular “na qualidade de fonte histórica, com especial aplicação para a forma-canção” (NAPOLITANO, 2005, p. 94). Tais procedimentos estão resumidamente sintetizados abaixo e nos servirão de base e inspiração para a análise do material musical desta pesquisa como documento cultural. Devemos alertar, no entanto, que se trata de um guia referencial de análise histórica da canção, e não propriamente de um formulário rígido no qual todos os itens e elementos descritivos devam estar obrigatoriamente preenchidos.

Afinal, na análise que fizemos de Gilberto Gil, nem sempre foi possível encontrar e descrever todos os aspectos aqui elencados por Napolitano (2005). Nem era esse nosso objetivo. Seguimos também os conselhos de Bauer (2003, p. 496). Para este autor, cabe ao pesquisador selecionar os dados mais pertinentes para análise do texto e do contexto, considerando aspectos como relevância e clareza explicativa. Por isso, em concordância com esse autor, esclarecemos que não desconsideramos certo grau de arbitrariedade na construção

do *corpus* da pesquisa (BAUER, 2003, p. 496) e imprimiremos nossa própria subjetividade nessa escolha.

Com efeito, para Napolitano (2005), são dois os *pré-requisitos* para uma análise histórico-social da canção:

a) *Seleção do material* - Segundo Napolitano (2005) “a única garantia de 'acerto' é sua coerência interna e sua pertinência crítica” (NAPOLITANO, 2005, p. 94). Apesar disto, ele dá algumas indicações de pesquisa documental. No caso desta pesquisa, consideraremos também e principalmente as fontes digitais de informação.

b) *Características gerais da forma-canção* - Implica saber o que é a forma-canção. O autor reconhece, na interdisciplinaridade, a melhor abordagem para isso, pois: “uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado.” (NAPOLITANO, 2005, p. 96).

Além desses pré-requisitos básicos, Napolitano nos apresenta dois procedimentos como elementos mais concretos para a análise musical, segundo uma abordagem sócio-histórica mais consistentemente aplicável a esta pesquisa. São eles:

a) *Parâmetros básicos para a análise da canção* - Os parâmetros básicos para a análise da canção são divididos em parâmetros poéticos, que dizem respeito à narrativa textual, e parâmetros propriamente musicais. Esta proposta mantém uma certa identificação com a proposta de Tatit (1996). Ambas consideram as relações entre letra e música, mas também se distanciam visto que a de Napolitano está calcada numa análise mais historiográfica do que semiótica. Os dois parâmetros são descritos abaixo, seguidos de algumas características a serem observadas:

- Parâmetros poéticos – diretamente vinculados à *letra*. Por exemplo:
 - Mote (tema geral da canção)
 - Identificação do *eu poético*
 - Desenvolvimento: fábula, imagens poéticas, léxico e sintaxe predominantes
 - Forma: rimas e formas poéticas
 - Figuras e gêneros literários
 - Intertextualidade

- Parâmetros musicais - diretamente vinculados à *música*, como por exemplo:
 - Melodia (pontos de tensão e repouso, intervalos e alturas predominantes)
 - Arranjo
 - Andamento
 - Vocalização (tipos e efeitos da interpretação vocal, tessitura, registro, forma de divisão das frases musicais, ornamentos vocais)
 - Gênero (*rock*, *samba*, *sertanejo*, etc.)
 - Intertextualidade musical
 - Efeitos eletroacústicos e tratamento técnico

b) *Instâncias de análise contextual* - Aos parâmetros poéticos e musicais de análise da canção somam-se, ainda, as instâncias de análise contextual. Em suma, são quatro as instâncias de análise contextual descritas por Napolitano (2005, p. 100-104): criação, produção, circulação, recepção/apropriação, conforme explicitadas abaixo:

- Instância criativa - Diz respeito à subjetividade artística, que não é isolada nem da sociedade nem de tradições estéticas. No instante da criação, o artista busca um interlocutor ideal, “um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra” (Idem, 2005, p. 100).
- Produção - A música passa por uma cadeia artística (compositor, intérprete, instrumentistas) e por um tratamento técnico (técnicos de som, gravação, mixagem, etc.).
- Circulação - Aspecto muitas vezes negligenciado, mas que tem adquirido um novo *status* no início do século XXI, com o avanço da internet. Considera a dinâmica da forma social de escuta (por exemplo, o rádio nos anos 1930, os festivais da canção, entre 1965 e 1969, etc.).
- Recepção/apropriação - Formas de recepção das canções, que podem possuir muitas variantes, segundo o recorte estabelecido pelo pesquisador, tais como classe social, questões de gênero ou preferências ideológicas, etc. A apropriação pode mudar o sentido inicial pretendido pelo artista.

Os parâmetros poéticos e musicais de análise da canção (item a), bem como as instâncias contextuais (item b) não são obviamente procedimentos absolutos a serem

observados pelo pesquisador, como já dissemos. Por esse motivo, nem sempre estarão presentes simultaneamente, em cada análise, simplesmente porque não se trata de parâmetros rígidos e mecânicos. São mais úteis para auxiliar a elaboração das perguntas do que propriamente para antecipar as respostas.

Como nos lembra Napolitano (2005), a interpretação desses parâmetros pode, inclusive, mudar de sentido ao longo da história e, por conseguinte, também no decorrer do próprio processo de pesquisa. Para percebermos um exemplo claro dessas transformações nas instâncias contextuais, basta nos deter no paradigmático caso da bossa nova. A partir de fins dos anos 50 do século XX, ela passou a atuar decisivamente na valorização estética de um gênero popular, o samba, que até então era alvo de preconceito da elite sociocultural do País. Outro exemplo, embora mais complexo, pode ser percebido no impacto que o uso de guitarras elétricas pela tropicália causou nos festivais de música dos anos 60. Hoje, não causaria mais impacto algum, pois trata-se de outro contexto sócio-histórico e o uso desse elemento é tido com mais naturalidade e já está culturalmente incorporado.

Richard Middleton também propõe um conjunto de questões problematizadoras para avaliar a eficácia política da música (MIDDLETON, 1990, p. 254), tais como: a capacidade de provocar debate, o número de vozes plurais engajadas na prática musical em questão, o poder mobilizador da música, seu poder conectivo com outras práticas culturais e com as ordens do desejo nelas envolvidas.

Outro referencial utilizado na análise das canções vem da proposta do musicólogo Philip Tagg (2011). Ele desenvolveu um método de análise musical para pessoas sem treinamento formal em música. Vamos nos deter um pouco na explicação de sua proposta.

Ao detectar um descompasso entre o que as pessoas são capazes de expressar sobre a música e sua importância na vida social e cultural, Tagg desenvolveu algumas estratégias e conceitos que facilitassem o diálogo acerca da música, servindo tanto a músicos profissionais quanto a pessoas não iniciadas (ou *não-musos*). A nosso ver, um recurso importante para sanar as dificuldades de comunicação sobre música, sob um ponto de vista interdisciplinar.

Tagg recorreu à polaridade conceitual *poiético-estético* para mostrar a disparidade entre a metalinguagem analítica da música e a de outros sistemas simbólicos. Segundo ele, o poético está relacionado ao fazer musical, conforme a explicação a seguir:

Na música, busca descrever um elemento da estrutura musical do ponto de vista de sua construção, ao invés de suas qualidades conotativas percebidas por exemplo, 'con sordino', 'acorde menor com sétima maior', 'quarta aumentada', 'pentatonicismo' ao invés de 'delicado', 'som de detetive', 'allegro', etc. (TAGG, 2011, p. 15, grifos do autor).

Já o estésico relaciona-se à percepção da música:

[...] Busca descrever um elemento da estrutura do ponto de vista de suas qualidades conotativas percebidas, ao invés de sua construção, por exemplo, 'delicado', 'som de detetive', 'allegro' ao invés de 'con sordino', 'acorde menor com sétima maior', 'quarta aumentada', 'pentatonicismo' etc. (TAGG, 2011, p. 15)

Ao constatar a pouca habilidade de pessoas não iniciadas na linguagem musical em lidar com a análise musical por meio dos conceitos poéticos, ou seja, pela metalinguagem musical utilizada na própria construção ou fazer musical (ou, em outras palavras, por meio dos termos técnicos), ele propôs um método de análise centrado na *estesis*, ou seja, naqueles descritores que qualificam os elementos estruturais do ponto de vista do efeito de sua percepção. Na opinião dele, na sociedade, o estésico é tido como um tipo de competência ou habilidade musical e não propriamente conhecimento. Ser visto apenas como competência seria, inclusive, um dos motivos pelos quais torna-se, pejorativamente, um assunto extra-curricular ou não acadêmico. Esta pseudoseparação é algo que tem a ver com a visão adorniana de alta e baixa cultura²¹ a qual Tagg tenta superar promovendo a valorização da descrição estética.

Constatada essa polaridade e visando enfatizar a utilização dos descritores estésicos na análise da música popular, Tagg (2011, p.9) critica, ainda, a institucionalização de um modelo de análise musical que divide o conhecimento musical em duas subcategorias: música como conhecimento e conhecimento sobre música. Para ele, tal divisão provoca a *institucionalização* de um tipo de análise baseada em descritores poéticos. Argumenta Tagg:

A competência poética em música e o conhecimento do metadiscurso musical são abrigados em instituições de ensino para experts em música, enquanto que o metadiscurso contextual é visto como um espaço reservado de outras disciplinas; já a competência estética é rara na esfera da educação e pesquisa públicas. (TAGG, 2011, p. 10)

Desse modo, Tagg (2011) propõe um modelo alternativo que servirá de referencial para nossa análise. Esse modelo, ao invés de negar, complementa, a nosso ver, as propostas metodológicas de Marcos Napolitano (2005) e Luiz Tatit (1996). O primeiro enfatiza os elementos contextuais na pesquisa histórica; o segundo, os elementos semióticos que derivam da relação da palavra com a melodia. Por conseguinte, a proposta de Tagg parece adequada ao nosso trabalho porque visa a uma análise menos constrita e inflexível. O mesmo podemos dizer da proposta de Napolitano.

²¹ ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: ADORNO, T. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (p. 65-108).

Com efeito, Tagg (2011, p. 12-13) propõe que se incluam os seguintes itens como parâmetros na análise musical, conforme apresentamos abaixo:

- ♣ *Denotação Estésica* – É a identificação verbal de certas qualidades percebidas que conotam o som a ser identificado .
- ♣ *Disposição Cronométrica Inequivoca* – Em uma série de eventos sonoros gravados, são os pontos inicial e final do som que se deseja identificar.
- ♣ *Partitura Gráfica* – Uso não obrigatório, a apresentação gráfica deve incluir as seguintes linhas paralelas (i) uma Linha do Tempo; (ii) uma Linha de Forma; (iii) uma Linha de Eventos Paramusicais (se for o caso); (iv) uma Linha de Ocorrências Musemáticas.

Outro parâmetro importante na análise da música popular sugerido por Tagg é o que ele denomina *persona vocal*. Trata-se de um tipo de denotação estética especial que aparece com recorrência entre seus alunos. A *persona vocal* é bem sintetizada em expressões do tipo *está na voz*. Por exemplo, a tradução para descritores estésicos ou *persona vocal* de termos poéticos como *registro*, *vibrato* ou *tensão laríngea* seriam: voz de garotinha, de megera, um murmúrio sexy, um machista idiota (TAGG, 2011, p. 14).

Embora não tenhamos construído partituras gráficas e as diversas linhas que as compõem, aplicamos outros itens da proposta de Tagg (2011) à descrição da análise do material musical desta pesquisa, em especial a ênfase nos descritores estésicos e na *persona vocal*. Escolhemos esse referencial, em primeiro lugar, porque se trata de uma proposta cuja meta principal é justamente ser aplicável à análise da música popular. Em segundo lugar, porque a ênfase nos descritores estésicos gera maior facilidade de diálogo e compreensão aos *não-musos*:

A análise convencional de música no Ocidente mostra uma predileção por descritores poéticos desses elementos estruturais. Esta predileção é, obviamente, um problema para a maioria de 'não-musos' com sua relativa falta de competência poética. Precisamos encontrar meios alternativos para identificar e denotar estruturas musicais de um ponto de partida estésico. (TAGG, Philipe. 2011, p. 10)

Para maior clareza, apresentaremos a seguir como esses descritores podem aparecer com termos colhidos da pesquisa do próprio autor:

Alguns descritores estésicos bastante relevantes podem estar baseados em gestos, tato, movimento, sons paramusicais e conotações (por exemplo, “avassalador”, “pontagudo”, “áspero”, “delicado”, “louco”, “tenso”, “bem anos 80”, “tipo detetive”[...]) ou em relação às músicas que eles já conhecem (por exemplo, “sons

como Bach”, “bem Pet Shop Boys”, “como o tema de James Bond”, “meio industrial” [...]). (TAGG, Philipe. 2011, p. 13).

Outros exemplos de descritores estésicos são termos como *trechinho do Vivaldi*, ou *soando como La Bamba*, ou ainda *um som do tipo Carmina Burana*. A denotação estética nos lembra o que José Miguel Wisnick, por sua vez, atribuiu à herança grega chamada de *ethos* da música: “o seu *caráter*, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante”. (WISNICK, 2004, p. 203, grifo do autor).

Uma crítica à proposta de Tagg é que os descritores estésicos possuem certa especificidade cultural, logo só podem ser compreendidos por indivíduos que pertençam a um mesmo círculo sociocultural. Por outro lado, isso não retira a potencialidade de uso e comunicabilidade da análise musical, com um viés interdisciplinar, mesmo que o público que terá acesso a ela não tenha familiaridade com a notação musical tradicional.

Enfim, embora o que tenhamos apresentado acima tratem-se de metodologias diferentes, elas convergem, no entanto, uma vez que todas consideram, como horizonte, a análise da música na sociedade, mesmo que com ênfases naturalmente diferenciadas, conforme a abordagem proposta por cada autor. Desse modo, foi-nos possível verificar como as intervenções sonoras de Gilberto Gil se relacionavam com as questões sociopolíticas mais amplas.

3.1 Análise musical

O registro sonoro das canções analisadas encontram-se em CD anexo (anexo A). A música aparece nesta pesquisa não só como expressão artística, mas também como narrativa sociopolítica. Desse modo, procedemos à análise preocupados em entender, em profundidade, o significado das intervenções culturais de Gilberto Gil. Na entrevista concedida para esta pesquisa, Gil mencionou o caráter narrativo da música como determinante para sua formação sociopolítica, ao afirmar:

[...] Ao mesmo tempo, as narrativas das paisagens humanas. As músicas sobre o homem e a natureza. O Nordeste, Luiz Gonzaga, Dorival Caimmy com as canções sobre os pescadores: ‘A jangada partiu com Chico, Ferreira e Bento e a jangada voltou só’. A tragédia humana[...]. (Informação verbal)²²

²² Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. A partir de então, contrariando a ABNT, apresentaremos trechos das entrevistas usando a mesma forma da citação, porém com aspas.

Passamos a seguir a uma breve descrição sobre o material a ser analisado. Assim sendo, em pesquisa realizada na *internet*, descobrimos o registro de um show realizado em 1973, na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo circulando livremente em vários *sites* e *blogs*²³. Esse registro era a digitalização, feita de fitas originais da gravação remasterizada, que foram disponibilizadas gratuitamente, para *download*, em diversos *sites* na *internet*. O encarte que acompanhava o material informava o seguinte:

Em 1973, o estudante de geologia da USP, Alexandre Vanucci Leme, foi torturado e morto pela repressão política do regime militar. Gilberto Gil, que estava em São Paulo, então recém chegado do exílio, foi procurado pelos universitários que o convidaram para fazer um *show* de protesto, improvisado no campus. Por volta de umas duas mil pessoas assistiram a esta apresentação nas dependências da Escola Politécnica da USP. Gil tocou e conversou com o público durante três horas de show. Esta apresentação foi registrada pelos estudantes em um gravador de rolo (benditos gravadores de rolo!). A fita ficou guardada e esquecida por um longo tempo. Apenas algumas poucas pessoas tiveram acesso a este material. As cópias em fita K7 eram fragmentadas e com um som de menor qualidade. Vinte anos depois a fita master foi encontrada e restaurada, inicialmente pelo músico do Grupo Rumo, Paulo Tatit, para um projeto de lançamento da gravação comercial em cd. (In: GILBERTO Gil ao vivo na Escola Politécnica da Usp – 1973, *online*)²³

A importância histórica desse registro para nosso trabalho está em diversos fatos que confluíram para os objetivos iniciais desta pesquisa: esse acontecimento ter coincido com o então recente retorno de Gil e Caetano do exílio londrino, após a tropicália (1973); o convite para o show ter partido do movimento estudantil como forma de desagravo à morte de um estudante pela ditadura militar; o ambiente de censura que pairava na sociedade ser perceptível durante a apresentação; os diálogos travados com o público presente e o aprimoramento instrumental, cada vez mais virtuosístico de Gil aparecendo com força, pois se tratava de um registro sonoro de um *show* solo, no qual Gil dispunha apenas de seu instrumento e da voz como recursos. Todos esses elementos davam uma conotação especialmente política a esta apresentação. Portanto, este material poderia revelar algumas das relações que desejávamos esclarecer sobre a função social deste artista.

De posse desse material, partimos para a escuta livre e despropositada do registro sonoro do *show*. E daí a escuta se multiplicava em outras re-escutas, ressaltando os

²³ Disponível para consulta *online* em: <<http://novotoquemusical.blogspot.com>> (acesso em 20/02/2012). A versão aqui utilizada para análise foi a editada pelo *blog* que primeiramente disponibilizou o material para livre circulação. Ele é reiteradamente retirado do ar devido a supostos descumprimentos de direitos de autor. Esse *blog* faz parte de uma ampla rede de conhecimento e difusão cultural que se formou na internet. Esta rede bastante ativa é formada por profissionais da comunicação, produtores, artistas, críticos musicais e blogueiros amadores que, com a crise da indústria fonográfica, a partir da década de 1990, vem realizando intenso trabalho de divulgação de gravações de raridades da cultura musical brasileira e, por isso, constantemente sofrem com impedimentos e brigas judiciais dos detentores dos direitos autorais, sob a acusação de promoverem a *pirataria*.

denotadores estésicos (TAGG, 2011), que eram notados e anotados: traços diferentes, detalhes não percebidos em outras escutas, características principais. E, então, as indagações iam surgindo: deveríamos ou não analisar todas as músicas do registro do *show*? Isso seria possível, ante ao tempo disponível que tínhamos? O material responderia a alguma das nossas questões de pesquisa? As respostas às questões surgiam na mesma velocidade com que se esvaíam a cada nova re-escuta. Num primeiro momento, restringimos a escolha a somente três músicas para análise: Cálice, Duplo Sentido e Procissão. Destas, apenas Duplo Sentido não permaneceu após a definição final. Enfim, até mesmo a definição final das canções ia mudando a cada nova re-escuta. Novos elementos percebidos iam sugerindo outras canções para a análise. Este processo cansativo, cheio de idas e vindas, fez com que intuíssemos que era difícil definir o recorte para análise, justamente porque incluir significava também excluir.

Optamos, então, por fazer uma amostra com as músicas que nos pareciam mais representativas ante o tempo que dispúnhamos, tendo como parâmetro o fato de serem razoavelmente conhecidas e que, de alguma forma, nos ajudassem a responder aos objetivos da pesquisa. Como dito antes, incluir tais canções para análise significava excluir. Assim, excluímos os sambas tradicionais, as músicas de outros compositores que não tivessem tido a parceria de Gilberto Gil e as músicas menos conhecidas do grande público. Consideramos também como parâmetro para a escolha das “músicas” as conversas e falas que Gil mantinha com o público durante a apresentação, que ajudavam a introduzi-las, explicá-las ou contextualizá-las.

Após esse longo processo de escuta e re-escuta do registro do *show*, considerando a necessidade de construção do *corpus* da pesquisa, definimos finalmente que a análise centraria-se em oito faixas. Aconselhamos que se ouça as músicas antes de ler o texto com suas análises (ver CD anexo). Segue a lista das músicas que analisamos a seguir:

- 1 – Oriente (Gilberto Gil)
- 8 – Cálice (Gilberto Gil e Chico Buarque)
- 12 – Expresso 2222 (Gilberto Gil)
- 13 – Procissão (Gilberto Gil)
- 14 – Gil conversa com o público II
- 15 – Domingo no Parque (Gilberto Gil)
- 16 – Gil conversa com o público III
- 20 – Filhos de Gandhi (Gilberto Gil)

Neste ponto, parece-nos importante fazer uma primeira observação geral: no processo de apreensão dos descritores estésicos (TAGG, 2011), ocorrido durante as diversas re-escutas

do material sonoro do *show*, percebemos que havia nele dois nítidos momentos, cuja fronteira corresponde à faixa 16 (uma das conversas de Gil com o público que inclusive abordaremos). Neste momento, pareceu-nos claro o encerramento de uma sequência de sambas e músicas do período dos festivais, e daí iniciava-se um repertório novo para o público da época (que viria a ser lançado no LP Cidade do Salvador no mesmo ano). Este novo repertório era nitidamente contrastante com o primeiro por ser de conteúdo mais introspectivo e intimista. Se Gil fez essa divisão propositadamente ou se simplesmente foi uma circunstância não ficou claro²⁴. Mas, pelo critério adotado e citado anteriormente, a maior parte das canções escolhidas e analisadas a seguir pertenciam ao primeiro momento do *show*, que fora marcado por uma série de sambas e por músicas já conhecidas do público, compostas basicamente entre 1964 e 1972.

Como já dissemos, este primeiro momento é encerrado na faixa 16, quando justamente, após debate ocorrido com a plateia, Gil responde a perguntas e reconhece que houvera, em suas palavras, *falhas* nesse repertório. Trata-se de um traço especialmente rico e indicativo de nosso acerto na escolha das músicas para análise desse *show*: o artista fazia ali uma autocrítica durante a própria apresentação do seu trabalho, no contexto improvisado em que se deu. Ele tenta elucidar junto ao público seus erros e acertos nas composições das canções e passa, a seguir, a explorar outro tipo de repertório, inaugurando um novo momento de interação com o público presente no *show*, mas menos presente no material abordado aqui, no qual as músicas eram de caráter mais experimental, as composições eram mais recentes, menos conhecidas do público, comportavam maiores ousadias musicais, como a exploração de timbres vocais e instrumentais e o uso de métricas mais distantes da linguagem nacionalista predominante na era dos festivais. Estas músicas da segunda parte do *show* ajudariam também a compor seu disco seguinte, Cidade do Salvador, lançado ainda naquele ano de 1973.

Afinal, escolhemos aquelas canções anteriormente apontadas porque nelas encontramos um raro registro do ativismo sociopolítico de Gilberto Gil que se coadunava com nosso objetivo: tentar entender o imbricamento entre arte e política em Gilberto Gil e seus impactos na formação emancipada. Sendo assim, passamos à análise das canções.

²⁴ Contudo, ao escutar um trecho que não consta do registro sonoro que acompanha este texto, do qual não nos foi possível obter uma cópia, Gil anuncia que já havia planejado antecipadamente esse corte no repertório.

Faixa 1 – Oriente (Gilberto Gil)

Destacamos, nesta gravação impregnada de improvisos vocais, a mensagem, mais teórica que efetiva, do Oriente como orientação. Se caberia, aqui, uma crítica a despeito da ocidentalização progressiva das elites orientais, por outro lado devemos reconhecer que “os símbolos subsistem, mesmo sem se considerar as localizações geográficas “ (CHEVALIER, 1995, p. 663). Sendo assim, Gilberto Gil assume esta idealização que coloca o Oriente como polo oposto ao materialismo ocidental, lugar para onde deveríamos nos dirigir como indivíduos e sociedade. Desse modo, ele nos remete, na canção, ao caso brasileiro, precisamente ao Nordeste. O Nordeste é tratado como o Oriente do Brasil. Ele faz essa equiparação não só usando mensagens diretas (ver transcrição abaixo), mas também através da tessitura da própria canção, adequadamente escolhendo acordes e escalas exóticas fazendo essa aproximação pela sonoridade. Isso fica bastante evidente ao analisarmos, também, as falas improvisadas no meio da canção. Aliás, uma primeira característica de todo este *show* são as falas cantadas entre a primeira e segunda repetições dos temas das canções.

Desde sua prisão em 1969 e no início da década de 1970, era crescente o interesse de Gil pela filosofia oriental, incluindo-se temas religiosos, místicos e de *modus vivendi*. Em músicas como Oriente, Gil buscava não simplesmente apregoar um misticismo ingênuo e sonhador, típico do *flower-power* da época, mas também tentava revelar deste misticismo certos caminhos possíveis, como setas, que pudessem apontar para um futuro melhor e transformador. Apesar disso, ele não escapou, muitas vezes, do rótulo de visionário e sonhador lunático e delirante nas análises e críticas que recebia, especialmente, por ocasião de sua aproximação e envolvimento direto com a política partidária²⁵.

Mas, voltando a nos orientar pela canção, nela é improvisada uma fala cantada que se acrescenta à letra original, que é enunciada por uma espécie de superego do cantor. Essas vozes que dialogam entre si e com a música são reveladoras das questões que trouxemos anteriormente e são ditas de improviso sobre um acompanhamento repetitivo (ostinato rítmico-harmônico), compondo um *intermezzo* entre o início e a repetição final do tema (entre

²⁵ Na mais conhecida delas, quando postulava candidatura a prefeito de Salvador, em 1988, o humorista Chico Anysio forjou o personagem Zelberto Zel, que servia para disseminar esse estereótipo e outros tipos de preconceito, sem entrar de fato na discussão que Gil pretendia anunciar com suas canções e posicionamentos (LOPES, 2012, p. 26). Este personagem é rico por mostrar a recorrência de traços nas caricaturas e críticas a Gilberto Gil, quando de suas investidas políticas. Para Antônio Risério, em geral, elas seguem quatro linhas básicas: ”1) o estereótipo racista do preto boçal e/ou do mulato pernóstico, de fala ’difícil’, rebarbativa; 2) na exploração do estigma homossexual [...]; 3) no desprezo olímpico pelo voto e pela disputa eleitoral; 4) no estigma do artista irresponsável, delirante, doidivanas.” (RISÉRIO, 1988, p. 192, grifo do autor)

3'03" e 5'53"). Vejamos a transcrição desse canto-fala que, como dissemos, mostram a deliberada intenção de fazer equivaler o Nordeste ao simbolismo do Oriente:

- Esse canto é o mesmo na Arábia Saudita. Nas terras maldita. Nas terra maldita do Nordeste.

- É o mesmo na Arábia Saudita.

- É o mesmo lamento e a mesma pobreza.

- O mesmo lamento e o mesmo sofrimento.

- Cala a boca, rapaz.

- Acaba com isso, rapaz.

- Ah, você com esse negócio de nhá-nhá-nhá, rapaz.

- Ah, rapaz, fica tirando essa chinfra de Oriente aqui comigo, rapaz. Nós tamo no Brasil, rapaz.

- Que cara, que babaca, olha que palhaço. Fica com esse nhén-nhén-nhén. Tem nada do que ver, rapaz. Isso aqui é o Brasil, rapaz, Ocidente, rapaz. É uma nação ocidental, industrial, rapaz. Tem nada que ver com isso não, rapaz. Olha aí, rapaz, o som da gente é outro, rapaz. É Sazam, rapaz, é esse aí que é o som da gente.

- Pois é, rapaz. Leva uma daquelas, da novela, aquela que aparece na televisão. Claro. Fica com esse nhén-nhén-nhén aí como se isso aqui tivesse alguma coisa que ver com Oriente. Esse cara é doido mesmo. Imbecil.

- Mas não tem nada não, rapaz. Espero que não vai ficar mais com esse nhén-nhén-nhén aí não, viu? Vai ser diferente, baiano. Ou vai cantar as coisas que é só nossa, entendeu? (Claro, Sazam, é coisa nossa. É música brasileira, entendeu?) Ou então não vai ter não. Quiser cantar esses negócio vai pra Índia, entendeu? Isso aqui não é... Isso aqui é lugar de produtividade e tal.

- Mas não é ousadia, é o mesmo, o mesmo lamento, o mesmo canto de sofrimento. Lá nas terras malditas do Norte. Lá nas terras maldita do Norte. Nas terra maldita, na Arábia Saudita.

(GILBERTO Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP, 1973, faixa 1)

As frases acima são cantadas-faladas de improviso entre a primeira e segunda repetição do tema principal por uma *persona* nacionalista encarnada: “é sempre importante a gente falar com o alterego” é o comentário final de Gil após a música. Elas ocorrem também sobre um ostinato rítmico-harmônico (ou um ritmo repetitivo, para usarmos outra expressão mais estética, de acordo com a proposta de Tagg), sustentado pelo violão, que poderia até sugerir uma espécie de mantra religioso, cuja característica também é a repetição. Este ostinato rítmico-harmônico é intercalado com um vocalise espontâneo anasalado (*nhén-nhén-nhén* ou *nhá-nhá-nhá*), que desliza melodicamente em intervalos semitonais, as vezes até

remetendo a intenções de microtonalidades, sobre harmonia repetitiva, cujo modo mixolídio²⁶ se confunde com o *blues* e o *jazz* (especialmente perceptível entre os minutos 5'55" e 6'32"). Esse *nhén-nhén-nhén* onomatopaico pode ter sido executado como uma referência aos violeiros improvisadores nordestinos de poucos acordes, também pode ser percebido como uma maneira de, timbristicamente, remeter o ouvinte a instrumentos exóticos como uma espécie de cítara e outros instrumentos usados como baixo contínuo na música oriental. O efeito de pedal que isso provoca é justamente o deslocamento sonoro do ouvinte entre a aridez de duas paisagens sonoras: a do nordeste e a distante ínsula árabe.

Esse deslocamento sonoro proporcionado pela engenhosa manipulação dos elementos sonoros, acompanhado dos comentários gerais canto-falados, sempre improvisados e, muitas vezes, com conteúdos irônicos, que são elementos figurativos (TATIT, 1996) sugere ao ouvinte reflexões sobre aspectos da realidade político-cultural brasileira da época, especialmente, nas discussões culturais sobre o papel da música. Ela, ainda nessa época era muito marcada pelo debate entre nacionalistas e cepecistas, por um lado, e bossanovistas, tropicalistas e a jovem guarda de outro (RIDENTI, 2000). Observamos isso, por exemplo, no trecho em que o superego conversa com Gil e diz: "Ah, rapaz, fica tirando essa chinfra de Oriente aqui comigo, rapaz. Nós tamo no Brasil, rapaz." A crítica explícita ao elemento artístico-cultural como algo em contraste com o desenvolvimento da nação e a produtividade, típico do discurso ufanista-nacionalista, em pleno vigor no regime militar, também fica evidente em outras passagens, como: "Quiser cantar esses negócio vai pra Índia, entendeu? Isso aqui não é... Isso aqui é lugar de produtividade e tal" (GILBERTO Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP, 1973, faixa 1).

É interessante notar que essa questão continuou em pauta e foi retomada, anos mais tarde, sob outra óptica. Referimo-nos à passagem de Gilberto Gil e sua equipe pelo Ministério da Cultura, quando um dos eixos norteadores da ação cultural era justamente o fator econômico tomado como um dado essencial, mas não exclusivo, para justificar as políticas públicas para a cultura e a diversidade. Daí o incentivo a grupos culturais tradicionalmente excluídos da pauta do Ministério da Cultura, através, por exemplo, do fomento a mecanismos de política pública como os Pontos de Cultura (Programa Cultura Viva). O questionamento acerca do retorno econômico que o investimento a grupos culturais periféricos, ou mesmo sobre o valor estético de sua produção, vem constantemente acompanhado pelo discurso

²⁶ Os modos musicais são a forma como os intervalos entre as notas são organizadas numa escala musical. O modo mixolídio é especialmente utilizado em muitas canções nordestinas, fazendo com que alguém que ouça uma música neste modo logo a associe com este contexto cultural específico de onde provém o som.

desenvolvimentista. Este, marcado por uma lógica economicista, desconhece a centralidade da noção antropológica de cultura para o desenvolvimento (FERREIRA, 2010, p. 265-278).

Outro dado que aparece nesta canção de início dos anos 1970 são os ideais citados que o próprio Gil julgava, naquele contexto, fortemente marcado pela contracultura, mais convenientes para si próprio e para a humanidade: a busca do autoconhecimento através das filosofias orientais como I-Ching e a Yoga. A canção Oriente foi composta enquanto Gil se encontrava na Ilha Formentera, na Espanha. Essa ilha, séculos antes, fora invadida pelos mouros e, nos anos 60 e 70 do século XX, recepcionava as hordas de hippies em busca de novos estados alterados de consciência que levassem a um novo tipo de relacionamento comunitário. Nessa canção, composta neste espaço geográfico de cruzamentos, zona de fronteira e de contato entre políticas de corpos, o exilado Gil intercalou sons do Nordeste e do Oriente de maneira fluida, construindo pontes sonoras e visuais, e sugerindo provocações reflexivas sem precisar mostrar, didaticamente, por exemplo, o parentesco entre o modo mixolídio tão característico das músicas nordestinas, e a música árabe. Da península árabe provém uma série de heranças culturais marcantes para a própria música nordestina, como o pandeiro e o violão, este último, descendente do alaúde. Sem precisar recorrer ao didatismo, ele o fez através do próprio som. Em suma, condensa nessa canção as sugestões imagético-sonoras, além de ser ela, segundo suas palavras no *show*, a “música de que mais gosto” (GILBERTO Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP, 1973, faixa 2). Esta fala a torna ainda mais representativa em meio a sua vasta produção.

Faixa 8 - Cálice (Gilberto Gil e Chico Buarque)

Gil inicialmente evita cantar Cálice. Ele alegou que sequer chegou a aprendê-la toda, visto que tinha sido feita em parceria com Chico Buarque de Holanda. Mas, atendendo a insistentes pedidos do público, acabou aceitando um papel escrito com a letra vindo de uma pessoa da plateia. Ele passou, então, a executá-la ao violão. De fato, percebemos algumas pequenas paradas vacilantes durante a performance, mostrando que Gil realmente não estava preparado para tocá-la naquele *show* com a desenvoltura e musicalidade que lhe são características. No entanto, Gilberto Gil tem dito em entrevistas recentes que ainda sente dificuldade em lidar com essa música até os dias atuais, pelo caráter triste da melodia marcada pela ideia da dor e da repressão, associada ao vocativo religioso e também moral da figura do

pai, ele próprio, uma marca simbólica da castração e da moral, em termos psicanalíticos, tão marcantes quanto a ideia de pátria castradora e totalitária que ela denuncia.

A letra de Cálice não deveria ser estudada separadamente da música, tamanho o prejuízo que isso traz à compreensão de ambas as dimensões. Aliás, como já vimos afirmando, música e letra nunca deveriam ser estudadas separadamente (TATIT, 2007). Afinal, a letra de uma canção pode ser mais bem entendida quando manifestada em sua unidade e interação com a música. Os sons re-significam a letra e vice-versa, com suas intenções harmônicas, acentuações rítmicas, jogo de significados sonoros expostos em timbres, vozes e nas sutis respirações. E em Cálice isso fica evidente. Letra e música vão se re-significando no interior da própria canção. Por exemplo, notamos que, a cada súplica para se *afastar* presente na letra mais se nota e aproxima, contraditoriamente, a resolução da progressão harmônica postergada ao máximo, aumentando a tensão harmônica até que finalmente essa se distenda e resolva na tônica, porém *em sangue*. Temos, aqui, um exemplo de parâmetros musicais e poéticos se complementando do qual nos fala Napolitano (2005): até mesmo na resolução da tensão harmônica (valor musical) resta ainda o sangue simbolizado pelo vinho (valor poético).

A respeito da ideia de *Cálice*, Gil contou a Carlos Rennó (2003, p. 161) que ela fora composta durante a Semana Santa atendendo à encomenda da gravadora Polygram, que queria fazer um grande evento com todos seus artistas reunidos, que ficou conhecido como Show Phono 73. Assim, num sábado de aleluia, Gil foi ao apartamento de Chico na Lagoa Rodrigo de Freitas (a lagoa de onde emerge o monstro da letra), no Rio de Janeiro. Contudo, um dia antes desse encontro, Gil já havia escrito o refrão, inspirado na Sexta-Feira da Paixão, e a primeira estrofe que fazia referência também a uma bebida amarga que Chico costumava lhe oferecer sempre quando ele ia a sua casa (o fernet). No dia combinado do encontro, de fato, Chico ofereceu-lhe a bebida, e Gil então mostrou-lhe a letra melodizada do refrão e a primeira estrofe feitas no dia anterior. De pronto, Chico percebeu a ambiguidade da palavra cálice, associando-a ao verbo calar. A partir daí, complementaram a musicalização (harmonização), inseriram novas ideias de Chico na letra, como, por exemplo, o tema do *silêncio*, que é trabalhado nas terceira e quarta estrofes. A música é, então, construída em quatro estrofes de oito decassílabos, terminados isoladamente pelos compositores nos dias seguintes, pois ambos tinham compromissos profissionais que os impediram de terminar juntos a letra naquele primeiro encontro. A primeira e a terceira estrofes pertencem a Gil. A segunda e a quarta são de Chico (RENNÓ, 2003, p. 161).

Na véspera da apresentação da canção no *show* Phono 73 no Anhembi, em São Paulo, Gil e Chico se encontram e cada um toma ciência dos versos feitos pelo parceiro para a versão definitiva da música. Já preparados para a censura, eles não cantaram no referido *show* a maior parte da letra, substituindo-a por vocalises indecifráveis, ou no máximo fragmentos de palavras da letra original. Mas, ainda assim, tal atitude foi insuficiente para impedir o desligamento dos microfones em plena apresentação pela censura do regime militar.

Esta canção é feita para uma extensão vocal relativamente pequena, com uma forma estrutural do tipo rondó, ou seja, que sempre retorna à ideia principal ou refrão, a que chamaremos A. Assim, a forma pode ser apresentada como AB-AC-AD-AE-A, onde A é o refrão e as demais letras representam os quatro versos. A rica harmonia é caracterizada pela condução do baixo que lhe empresta uma dramaticidade ainda mais pungente. Cálice é ao mesmo tempo sutil. Esta sutileza é fortemente marcada pela ambiguidade da própria palavra, que a nomeia e que só é possível de ser percebida pela existência de uma intencionalidade na emissão sonora. Em música, as pausas e respirações adquirem significados. Cálice é música-letra de forma integral. Seria impossível pensar na mesma força da letra sem a música, ou que a música instrumental sem a letra contivesse o mesmo significado. Cálice existe na palavra-som. Mas, apesar disso, Cálice torna-se conhecida do público e cultuada na historiografia crítico-musical (vide NAPOLITANO, 2006) justamente pela força de sua letra. Mesmo que essa força, como já vimos, lhe seja conferida por uma harmonia ora tensa ora repousante, pela sutileza interpretativa e acentuações rítmico-melódicas, será pela ambiguidade e mensagem da letra, sobretudo, que Cálice se tornaria um dos hinos da resistência à ditadura militar.

Faixa 12 – Expresso 2222 (Gilberto Gil)

Para Paulo Costa Lima (2011, *online*)²⁷, Expresso 2222 “lá nos 70, tecia um discurso político de afirmação da capacidade de continuar confabulando sonho e viagem, para bem longe de onde a ditadura desejava”. Esta canção mistura elementos que vão do *jazz* instrumental ao baião, mas inclui, acima de tudo, elementos da paisagem sonora marcadamente interiorana dos mestres violeiros. Todavia, isso não lhe faz perder sua identidade musical. Pelo contrário, essa mistura baião-embolada-*jazz*, mistura de elementos

²⁷ Disponível em <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5335749-EI8214.00-Expresso.html>. Acesso em 20/04/2012.

regionais e cosmopolitas tão comuns durante o período tropicalista anterior a Gil e que essa música herda, só lhe reforça ainda mais, sua identidade musical, tornando-a única.

Conduzida pela rápida mão direita numa pulsação vigorosa, Paulo Lima (LIMA, 2011, *online*)²⁸ diz que a batida rítmica de Gil conduz a música como o maquinista conduziria o trem, num paralelismo musical que não precisa de referentes maiores do que o próprio som sugere. Aliás, esse paralelismo musical parece ser apenas mais uma manifestação do *leitmotiv* do *dois*: os dois lados, a ambiguidade, os polos contrários, enfim, o próprio dois presente na letra, é explorado ao máximo durante toda a canção. No longo *intermezzo* vocal improvisado (3'22" até 6'58"), ele evoca uma viagem ao infinito do *depois*: é a dialética, como tenta sugerir Gil no comentário final, a polaridade que conduz a um estado de verdade mais avançado. Essa viagem termina no depois, um lugar-devir do desejo. Sugerem-se a cada passo, ou melhor a cada par de passos, mais dois polos a serem acrescentados: “a necessidade, em tudo e em todos, da ação e da re-flexão (da introspecção)”, como explica o próprio Gil durante a execução. Esclarece-nos Paulo Costa Lima:

O percurso circular, ou talvez elíptico, não evita polaridades, acomoda-as ao longo do trajeto [...] Portanto, podemos dizer que a canção se instaura como acentos e tensões sobre a base de semicolcheias, mas o seu destino é bem outro, na direção da subversão desse estado rítmico, através de uma certa flutuação 'fora do tempo'. (LIMA, 2011, *online*)²⁸.

Ora, nesta gravação, o jogo em torno da polaridade começa em torno do próprio elemento (2), vai se expandindo e é evidenciado ainda mais no canto-fala que compõe o recheio ou *intermezzo* da música, originalmente gravada meses antes no *LP Expresso 2222*, de 1972.

Neste *intermezzo* improvisado ou canto-falado que Gil embutiu no meio da canção, encontramos, também, a sugestão explícita e direta de que a *felicidade vem depois*, remetendo a uma ideia bastante difundida na época, que era a crença numa redenção que estaria no tempo futuro. Tal redenção que se constrói no amanhã é, conforme Marcelo Ridenti (2000), uma das características marcantes do romantismo revolucionário que dominava a produção musical de protesto na década de 1960, mas que, na década de 1970, perde espaço para o tema da conversão ao cotidiano. Segundo Santuza Cambraia Naves “[...] este tema da conversão ao cotidiano tem muito em comum com a sensibilidade denominada por Octávio Paz de ‘pós-utópica.’” (NAVES, 2009, p. 118). Para essa autora, as novas agendas políticas eram caracterizadas pelas rebeliões ao invés das grandes revoluções e seus projetos de futuro. Para

²⁸ Disponível em <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5335749-EI8214,00-Expresso.html>. Acesso em 20/04/2012.

ela, as rebeliões, como o maio de 1968 em Paris e os novos movimentos de esquerda, teriam, como novas propostas, pensar na individualidade perdida e investir no tempo presente: “A diferença é que, em vez de projetar as soluções para o futuro, a nova tendência tenderia, pelo contrário, a investir no tempo presente, e a recriá-lo [...]” (NAVES, 2009, p. 122).

Essa frase também carrega uma referência ao título de uma das primeiras composições de Gil, que é de 1962. A canção *Felicidade vem Depois* é a que Gil reconhece como sua primeira composição (apesar de não sê-la). Segundo ele, ela despertou-lhe a nítida noção do que seria uma canção autoral, do compartilhamento de algo individual, que uma canção autoral pressupõe (RENNÓ, 2003, p. 44-45). Musicalmente, Gil descreve *Felicidade vem Depois* como uma tentativa de imitação da bossa nova e como sua verdadeira inserção no debate público: “uma canção que se registra para que se faça público” (Idem, p. 44-45). Em quatro palavras, tornar público algo que é da esfera privada. Assim, podemos resumir a definição de Gil para canção autoral e aplicá-la a toda a sua obra. Desse modo, o depois do *Expresso 2222*, é um *depois* futuro, e o depois de *Felicidade vem Depois*, é o *depois* passado, mas que já foi futuro. Outra vez, temos uma polaridade que se descortina revelando significados. Reproduzimos, abaixo, outros jogos de polaridades que escutamos durante o *intermezzo* improvisado:

Tudo tudo tem dois lados
Tudo certo, tudo errado
Tudo em cima, tudo em baixo
Tudo longe, tudo perto
Tudo branco, tudo preto
Tudo dia, tudo noite
Tudo lua, tudo sol
Tudo homem, tudo mulher... (GILBERTO Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP, 1973, faixa 12).

Ainda segundo Paulo Costa Lima (2011, *online*)²⁹, a própria relação entre duração das notas nos compassos da música remetem ao que ele chama de flutuação *fora do tempo*. Na música brasileira, normalmente, a duração mais comum segue a proporção 2:1. O que Gil musicalmente faz é brincar com essas relações, ligando notas e retirando o ataque dos tempos fortes em pontos musicais determinados de maneira a resultar num efeito de flutuação sobre os trilhos, como demonstra a seguir Lima (2011), no que ele chama de *umbigo* ou ponto nevrálgico de sua análise:

E se as análises têm um umbigo, diria que chegamos nele, pois esse estado de flutuação rítmica que leva à escassez temporária de tempos fortes seria a metáfora musical do encantamento, do flutuar sobre trilhos ausentes, evaporar-se nas nuvens.

²⁹ Disponível em <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5335749-EI8214,00-Expresso.html> (Acesso em 20/04/2012).

E mais ainda: em termos de análise das durações e proporções, a maior parte desse trecho é construída com o valor das colcheias, só que deslocado. Enquanto o compasso inicial apresenta como ritmo a série de proporções (1+1+1+1+1+3...), com ênfase nas semicolcheias, o gesto delimitado pelo colchete registra uma série de ataques com ênfase na duração de colcheia (2+2+2+2+2+2...) - ou seja, o nome do Expresso. (LIMA, 2011, online).

Os recursos harmônicos que Gil utiliza nesta música³⁰ não retiraram a força desses jogos rítmicos. Ao contrário, parecem mesmo valorizá-los. A rapidez da pulsação com que executa os acordes e notas de passagem formam uma espécie de caleidoscópio sonoro que ajuda na sensação de flutuação fora dos trilhos, fora do tempo, a que remete Paulo da Costa Lima em sua análise.

Diríamos que nesta música, Gil se coloca inteiro em diversos aspectos: no seu esoterismo e na busca por estados alterados da consciência (a “viagem” pode ser entendida como aquela provocada pelas drogas), que resulta na busca por um “depois” encantado, o depois que é lugar mas que é também desejo, lugar-desejo; na capacidade (ou incapacidade) de, política e esteticamente, lidar com maniqueísmos e dicotomizações excludentes, exercitando o agrupamento de polos opostos; e finalmente, no plano musical a rica construção rítmica e harmônica em perfeita conjunção com a sinuosidade da melodia vocal.

Faixa 13 – Procissão (Gilberto Gil) e faixa 14 – Gil fala com o público

Atendendo a pedidos do público, novamente Gil canta um antigo sucesso. Nesta música de relativa simplicidade harmônica e rítmica, chamam a atenção neste registro, além da performance musical, os comentários de Gil ao final. Neles, ele reflete em torno do significado desta canção, no contexto da produção cultural brasileira da época em que foi composta, tentando identificar e compreender o que chama de *erros* desta música. Pelo conteúdo de sua fala, ele, inclusive, generaliza os erros a este gênero de música. Gil classifica Procissão como uma música velha, ingênua e incorreta. Tais incorreções dizem respeito ao maniqueísmo assumido por esta canção, à pressa em se utilizar da música para servir a um fim político e, finalmente, uma autocrítica quanto ao posicionamento religioso implícito na canção. Em 1973, portanto nove anos após a composição de Procissão, Gil já estava suficientemente envolvido com outro tipo de espiritualidade que não a católica e outro tipo de

³⁰ Como, por exemplo, o empréstimo modal mixolídio e a resolução deceptiva.

musicalidade que não a música de protesto que buscava retratar o povo brasileiro e servir-lhe de inspiração para a redenção.

Mas, é importante observarmos que, no mesmo passo que vai reconhecendo e explicitando abertamente ao público tais incorreções, Gil não se furta, nem nesse *show* nem em toda continuidade de sua carreira, a tocá-la e a reconhecê-la pelo significado do valor da contribuição dela tanto em sua trajetória artística quanto no seu posicionamento estético e político, no contexto do acirrado debate ideológico-musical de início dos 1960. Ele nega as motivações mas não renega sua história. Como ele mesmo disse ao público, o fato de ter, como compositor, passado da fase de compor canções alinhadas ao grupo que compunha as chamadas músicas de protesto, não significa que tais temas não mais lhe interessassem. Afinal de contas, essas suas canções faziam parte do documento de sua memória, e parte de sua história. Pelo contrário, ele parece ter plena consciência de que, num certo momento histórico, dado o contexto sociocultural de sua vida e de seu tempo, aquela canção fora sua melhor contribuição como expressão estética e representou, musicalmente, um alinhamento que se fez necessário a movimentos da canção popular de raiz mais nacionalista em vigor, como nos disse o próprio Gil em entrevista concedida para esta pesquisa:

“[...] Procissão, A Roda, Louvação, Vira-mundo. Todo aquele primeiro período de formação, de tomada de gosto pela composição, pela utilização da canção como elemento narrativo, como elemento de discurso, de manifestação de opinião, de visão. Em tudo aquilo a música foi marcante.” (Gilberto Gil)³¹

Faixa 15 – Domingo no Parque (Gilberto Gil) e 16 - Gil Fala com o Público

Canção inaugural do tropicalismo, este é um dos primeiros registros sonoros existentes de *Domingo do Parque* posterior à apresentação do já conhecido arranjo tropicalista de autoria de Gil e do maestro Rogério Duprat. Nessa versão, ela já aparece um pouco desprovida da complexidade de timbres e climas sonoros proporcionados pelos diferentes instrumentos de orquestra utilizados no arranjo original tropicalista, e ainda mais desprovido do irreverente clima da apresentação performática dos Mutantes. Todavia, essa apresentação nua e crua serviu para demonstrar que a canção mantinha sua força narrativa e seu apelo popular. Destacamos, assim, nessa canção a descrição cinematográfica da letra e as referências à cultura popular, como, por exemplo, o toque de capoeira ouvido no início, parte

³¹ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte (Ver Apêndice A).

dos recursos inusitados dos músicos populares. Acompanhada apenas do violão e por seu extenso registro vocal, a execução desta música neste encontro contra a repressão da ditadura foi uma celebração com o público, com seu final apoteótico e com referências à música pop (iê-iê-iê).

Na apresentação, Gil referiu-se à permanência e às mudanças nas funções de músicas como *Domingo no Parque*. Poderíamos, então, estender suas reflexões às canções de protesto como a já citada *Procissão* e outras como *Louvação* e *Viramundo*. Gil reconhecendo, em *Domingo no Parque*, os equívocos, citou Oswald de Andrade (1972), para lembrar o que “permanece nela como contribuição milionária de todos os erros”: sua ineficácia funcional e política. Afinal, ele identifica e reconhece a perenidade de *Domingo no Parque* e de *Procissão*: em ambas, “o novo hoje pode ser velho amanhã”. (GILBERTO Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP, 1973, faixa 14).

Cumpre-nos, neste ponto, lembrar que era uma época ainda de ânimos acirrados. Apesar de já estarmos em 1973, restavam algumas feridas abertas pelos festivais da canção. A principal delas, aqui transparecida, é que havia a necessidade e cobrança quanto a posicionamentos políticos dos artistas. Os músicos eram uma espécie de porta-vozes privilegiados da sociedade. A esse respeito, segundo relato de Gil ao público, por exemplo, que no dia imediatamente anterior ao *show*, durante uma apresentação no Clube Pinheiros, também em São Paulo, houvera um enorme tumulto. A organização chegou até a pedir a ele para parar de tocar porque queriam quebrar tudo. Narrada pelo próprio Gil, a surrealista sequência seguinte reflete o clima daqueles dias:

Eu tava cantando e eles 'Fora! Fora! Fora!.' E começaram a cantar ... 'Tá chegando a hora...!'. E aí ficou aquele negócio, e eu lá. Ia cumprir o meu contrato conforme o cara disse, um show de uma hora, uma hora e pouca. Eu: - 'tá'. Já tava cantando há uma hora e pouquinho, ia dar uma hora e vinte, mais ou menos. Mas aí ficou aquele mal-estar. Aquele clima terrível. Ficou um cara defronte querendo me agredir, procurando umas coisas pra jogar em cima de mim. Aí não tinha nada. Só tinha flores. E aí ele começou a jogar flores em cima de mim. Umas coisas paradoxalíssimas... jogando flores e gritando: - 'Palhaço! Saia daí!' (risos): Isso é pra não dizer que eu não falei de flores. (GILBERTO Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP, 1973, faixa 21).

Este *para não dizer que não falei de flores*, acima, não é apenas um comentário irônico dirigido àquele grupo de artistas e seus admiradores que escolheram para si e para o povo o caminho da arte revolucionária popular. As flores eram literalmente atiradas sobre ele como se pedras fossem. Evento similar ao que ocorreu, alguns anos antes, quando, ao lado de Caetano, Gil recebera as vaias no conhecido episódio de enfrentamento entre artistas e público ocorrido durante o III Festival Internacional da Canção da TV Globo, em 1968, a

partir da desqualificação de *É Proibido Proibir* (de Caetano Veloso), quando Caetano protestou contra a desclassificação de *Questão de Ordem* (de autoria de Gil). Esse acontecimento teve como resultado principal ajudar a florescer um movimento artístico de outra ordem, que foi o tropicalismo, ironicamente, talvez agora sim, alinhado ao *flower-power*; ou seja “a combinação de pacifismo, liberação sexual, inconformismo com as convenções sociais, cultivo das substâncias psicoativas e estetização da existência” (NAVES, 2009, p. 116), que caracterizava a contracultura.

Faixa 20 – Filhos de Gandhi (Gilberto Gil)

Este afoxé foi didaticamente apresentado a um público não fluente nas tradições religiosas afro-brasileiras, especialmente nas tradições do candomblé dentro do carnaval baiano. Circulando desde o significado em nagô da palavra afoxé, que significa *o sopro do pó*, até o constante ritmo dos atabaques e agogôs reproduzidos durante todo o tempo no tampo do violão, Gil novamente recorreu à repetição musical como elemento para criar o efeito que Rouget (1985, p. 11) descreve como o êxtase, procedimento comumente utilizado pelos músicos em rituais religiosos africanos. Para Rouget (1985), o êxtase estimula a memória e tem, como características, entre outras, a imobilidade, o silêncio, a solidão, a privação sensorial e alucinações. Para esse autor, o êxtase contrasta com o transe, que se caracterizaria pelo movimento, barulho, hiperestimulação sensorial e ausência de alucinações e recordações do acontecido. Ambos, êxtase e transe, estão presentes na utilização da música em seu aspecto ritualístico.

Ao criar a sensação ou efeito do êxtase pela repetição do ijexá, o ritmo do afoxé, mas não o próprio êxtase, que está ligado a longos rituais dos quais a música é apenas um dos elementos simbólicos em jogo, Gil rememora também os carnavais de sua infância. Assim, ele recordava o Afoxé Filhos de Gandhi desfilando pelas ruas de Salvador com seus turbantes brancos, invocando uma sensação de mistura do *norte da África com Índia*. Norte da África de onde, por exemplo, vieram os negros mulçumanos da tribo dos Malês, que até fins do século XIX aportavam em Salvador.

O sentido sugerido pelo turbante branco indiano e pelo próprio nome do bloco adquiria certo tom misterioso para Gil, quase de encantamento pelo inusitado do acontecimento da ligação entre uma expressão de negritude, como o afoxé, e uma figura

política como Mahatma Gandhi, aparentemente distante da realidade dos trabalhadores portuários que fundaram o bloco.

Nesta canção, esse mesmo bloco pioneiro vai sendo descrito de maneira quase encantada, reforçado pela repetição rítmica. Também esse bloco era portador de uma história que o levava a uma crise que ameaçara por acabar com sua existência e, conseqüentemente, com seu desfile durante o carnaval baiano. Em nosso entendimento, aqui, talvez poucas coisas se igualem ao ativismo político-social mediante a música na trajetória de Gilberto Gil. Sobressai, aqui, sua intervenção para o ressurgimento e fortalecimento do Afoxé Filhos de Gandhi:

Quando comecei a sair, em 1974, gravei duas ou três canções ligadas ao Gandhi, passei a cantar nos shows e a falar do Gandhi, dar entrevistas, propagar aquela cultura. E isso foi ajudando o bloco a crescer. O atrativo de ter um artista renomado entre eles atraiu os jovens. E o Gandhi foi crescendo e daqueles 100 de 1973 hoje são 10 mil. É uma beleza, sempre. Os rituais se consolidando, os jovens, o gesto sedutor de "amarrar" com as contas a menina fora da corda! Uma beleza também como se manteve essa ideia de bloco pacífico, baseado na cordialidade [...] (GIL, 2011, p. 12).

Gil, então no auge de sua popularidade, divulgou não apenas a história do grupo, mas também se colocou como membro-folião em favor da propagação da cultura da paz e cordialidade do bloco. Ele compôs este afoxé cujo nome é *Filhos de Gandhi*, gravou-o e tocou em todas as suas apresentações em 1973. Cada apresentação da canção-história de Gil durava em torno de vinte minutos, coerente com as narrativas cancionais que tanto atraíam a Gil, mas completamente fora dos padrões da música comercial da época, e ainda hoje. Anos mais tarde, Gil se tornaria ainda vice-presidente da entidade (1999-2001), a qual ainda nos dias de hoje a prestigia durante o carnaval baiano. Como afirma Risério (1982, p. 284), o lugar central da cultura negra através da influência dos movimentos da juventude negra norte-americana e das revoluções anticolonialistas na África negra:

[...] se traduziu num verdadeiro boom de entidades 'afrocarnavalescas', entre o renascimento dos afoxés e o aparecimento dos chamados 'blocos afro-brasileiros', a partir da criação do Ilê Aiyê em 1974. Não é preciso enfatizar o envolvimento prático de Caetano e Gil em tal processo, especialmente Gil, responsável direto pelo reflorescimento do tradicional Afoxé Filhos de Gandhi. Quem quiser checar, que ouça os discos. (RISÉRIO, 1982, p. 284).

Gilbert Rouget (1985) atribui à música papel preponderante na condução aos estados alterados de consciência, especialmente o transe e a possessão religiosa. Por que Gil se apega tanto ao afoxé? A canção *Afoxé Filhos de Gandhi* se transformou num mantra, como aliás é o próprio sentido das músicas religiosas. Gil nunca escondeu sua busca espiritual, sem predileção por alguma expressão religiosa específica, passando pelo candomblé, catolicismo e

filosofias orientais. Por exemplo, ele tem contato e milita nos anos seguintes em causas como o uso ritual da ayuhasca, que, durante seu período no Ministério da Cultura, no governo Lula, foi transformada, com seu apoio, em patrimônio cultural imaterial do povo brasileiro.

Curiosamente, apesar de ter sido criado em solo baiano, o contato de Gil com os ritos religiosos do candomblé foi tardio. Risério afirma que “somente em 1972, aos 30 anos de idade, Gil teve seu primeiro contato com uma manifestação religiosa negroafricana” (RISÉRIO, 1982, p. 276). Se pensarmos, porém, que o candomblé tem uma expressão pública de religiosidade na Bahia que não se restringe aos espaços de culto, e do qual o afoxé talvez seja o exemplo mais eloquente, podemos relativizar o que afirma Risério: “o que chamamos ‘negritude’ vem se manifestando, em Gil, à sua própria revelia. Não há nada, em seu repertório pré-tropicalista, que se fundamente explícita e profundamente na cultura negra” (RISÉRIO, 1982, p. 270). Temos dois exemplos que ajudam a problematizar essa questão. O primeiro é a canção *Iemanjá*, de 1964, música de Gilberto Gil sobre uma letra de Othon Bastos, gravada por Gil em 1965 pela gravadora RCA. Nessa canção ele faz claras referências à cultura negra, especialmente, ao candomblé. Portanto, em fase anterior à explosão do tropicalismo. O segundo exemplo vem de um texto do próprio Gilberto Gil:

Aquela aparição extraordinária do Gandhy em 1949 foi uma comoção muito grande para mim. Os elementos ligados à expressividade negra, os aspectos orientais, fazendo a ponte com a Índia, todas essas coisas que eu vim a saber depois, estavam ali, naquele momento, naquela aparição, naqueles homens com aqueles tamancos, com aquela singela elegância. Não havia ainda caminhão, era tudo no chão. A bateria, as alas de evolução, de danças, de coreografia. Aqueles pais de santo, os filhos de santo, aquelas pessoas todas ligadas ao mundo negro da Bahia. (GIL, 2011, p. 12)

Esses dois exemplos mostram a clara inserção de Gil, ainda naquele tempo, ao que Risério denomina o mundo da negritude. A cultura negra passava pela porta da casa de Gil, no caso do afoxé, ou nela Gil adentrava pelas portas do teatro, no caso da letra de *Iemanjá*. É claro que as referências e a aderência explícita às causas comuns aos militantes dos diversos movimentos sociais que defendem a cultura negra vão se intensificando ao longo de sua trajetória, ao ponto de se inserirem com mais vigor como um dos pilares nos seus discursos políticos no Ministério da Cultura. Mas, nas suas composições aparecem, historicamente, em primeiro lugar, temas que possuem vinculação mais nítida à religiosidade católica, como *Procissão* e *Louvação*. Contudo, como dissemos, *Iemanjá* (1964) é uma canção da mesma época das últimas. O importante é ressaltarmos, no entanto, que consideramos que a espiritualidade de Gil se aproxima senão de um sincretismo religioso, ao menos de uma pan-religiosidade. A este respeito, nesta dissertação, apresentamos três exemplos sonoros que

aludem a distintos referenciais espirituais, entre tantos outros fartos em sua obra: *Procissão, Filhos de Gandhy e Oriente*.

A influência dos conhecimentos trazidos pelas religiões e filosofias orientais se incorporaram à sua vida e, conseqüentemente, à sua música e suas intervenções político-culturais. Elas passaram a fazer parte de sua vida mais fortemente a partir de sua prisão em fins dos anos 1960. Antônio Risério (1982, p. 268) considera essa virada orientalista fundamental por inserir Gilberto Gil no diálogo transcultural planetário do século XX. Ela serviu, também, para afastar Gil do estereótipo do negro *greco-latino* apontado por Risério, a partir de Sartre, como sendo a obrigação dos antepassados de Gil a aderirem a uma couraça psicológica que exigia que os negros “fossem mais brancos que os brancos” (RISÉRIO, 1982, p. 256). Isso significava, também, aderir a uma ideologia integracionista, domesticada, mas que daria espaços também a subconjuntos contestadores dos códigos socialmente reinantes dessa ideologia, e da qual Gilberto Gil seria um exemplo. Mas Risério alerta: “de ‘preto-exemplar’ a ‘negro greco-latino’, ninguém dá menos do que um passo. Evitável, mas irreversível”. (RISÉRIO, 1982, p. 258).

Com efeito, podemos pensar que o bloco de afoxé Filhos de Gandhy possuía essa aproximação panreligiosa e interétnica que tanto parecia atraí-lo. Pois, se de um lado temos a afrodescendência, cultura e conhecimento trazidos pelos negros, de outro temos a orientalidade da filosofia holística típica das tradições asiáticas que se unem para formar um bloco para o carnaval, ele mesmo um evento ao mesmo tempo profano e de origens religiosas. Esse sentido de união dos contrários, sem necessariamente a recusa ou a eleição de um dos polos como o dominante, parece ser um dos fatores que tenha atraído Gil ao Afoxé Filhos de Gandhy, juntamente, é claro, à afetividade despertada pela memória cultural associada ao desfile. De certa forma, esse entrecruzamento de culturas se mostra na musicalidade do ritmo do próprio ijexá, caracterizado pelo lento andamento que se contrapõe aos ritmos frenéticos que predominam no carnaval, como a grande maioria de frevos, marchas e sambas. Isso é vivenciado no palco, a cada reapresentação narrativa de Gil, como herança e reafirmação de suas origens como negro (RISÉRIO, 1982, p. 254-287) e cidadão baiano, como metaforiza Juca Ferreira em entrevista para esta dissertação:

”A grande maioria dos brasileiros vivem a vida pública como os carnavalescos ‘pipoca’ na Bahia vivem o carnaval. Ou seja, não querem viver dentro de cordas. Não querem fazer parte de uma agremiação. Mas querem desfrutar da grande celebração que é o carnaval. “ (Juca Ferreira)³²

³² Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid, pela *internet* (cf. Apêndice B).

Se Gil não se encaixa nessa descrição é porque vivenciou sua trajetória política dentro dos limites das cordas, mas sem se furtar, contudo, a ultrapassá-las e se misturar como fazem os foliões pipocas.

4 SUPORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO DA ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

A análise musical, feita no capítulo 3, foi um dos recortes da pesquisa. Neste capítulo, focalizaremos outro recorte, ou seja, as entrevistas qualitativas semiestruturadas. Pretendemos, assim, realizar um diálogo entre as intervenções propriamente musicais, observando nelas seu lado político e social, e as intervenções político-sociais, bem como a dimensão artística ou estética nela presente. Apesar da delimitação imposta pelo recorte metodológico, buscamos integrar esses campos durante a análise. Antes, porém, apresentaremos algumas considerações sobre as dificuldades de análise das entrevistas. No tópico seguinte (4.1), descreveremos o processo de análise utilizado, e nos subtópicos seguintes (4.1.1 a 4.1.4), a análise, buscando integrar os dados observados nas entrevistas com a análise musical que realizamos anteriormente e com a literatura da área.

Assim sendo, conforme Wisnick (2004) é difícil pensar as relações entre música e política pois a música não exprimiria diretamente conteúdos nem teria um *assunto* (WISNICK, 2004, p. 199). Por outro lado, mesmo para Wisnick, pensar a música inclui, também, pensar as relações de poder, embora sua apropriação seja vista como sutil e mediada, inconscientemente, pelos ritmos, timbres, intensidade, tramas melódicas e harmônicas do som (Idem). Apesar destas relativizações, nos deparamos com afirmações mais veementes de outra linha de autores sobre a vinculação direta entre música e política, como apresentamos a seguir:

Para Aaron Copland, os Beatles expressam a cultura da década de 1960; para Hermann Hesse, o caráter da música está correlacionado com a situação de uma época e com seu governo; e para J. L. Collier, o estilo dissonante do jazz reflete as forças sociais que mudaram a sociedade americana durante a década de 1940. (BAUER, 2003, p. 365).

No Brasil, Hermano Vianna (2004), por exemplo, faz um traçado semelhante às ideias de Bauer para entender a construção da identidade nacional através do samba. Para Vianna, a construção do ritmo nacional mostra os modos de funcionamento da sociedade, nas primeiras décadas do século XX, e como se dava a manipulação de símbolos e estereótipos a favor de um discurso que fabricava uma versão da história. Isso nos levou à procura por uma abordagem que ainda não está totalmente definida, que considerasse as possíveis relações entre música e política, tanto nos aspectos relacionados ao seu uso e apropriação consciente quanto à capacidade de expressão de conteúdos. Nesse trajeto, tivemos como referência metodológica a obra de Marcelo Ridenti (2000). Baseando-se em entrevistas e dados

históricos, ele analisa a participação de artistas, dentre eles, músicos como Sérgio Ricardo, Carlos Lyra e Caetano Veloso, no envolvimento com o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Para que pudéssemos dar relevo à materialidade musical nas intervenções sociopolíticas de Gilberto Gil, optamos, então, por acrescentar à análise das oito canções feitas e apresentadas no contexto da resistência à ditadura militar (apresentadas no capítulo anterior), três entrevistas semiestruturadas. Pretendíamos, com esse material, verificar as relações entre a música e a política, levando-se em consideração a existência de certo grau de arbitrariedade na construção deste *corpus* da pesquisa. Conforme a definição de Martin Bauer, *corpus* “é o conjunto limitado de materiais determinado de antemão pelo analista, com certa arbitrariedade, e sobre o qual o trabalho é feito” (BAUER, 2003, p. 496). Ainda segundo Bauer “podem-se distinguir *corpora* com objetivos gerais, tais como *corpora* linguísticos, de *corpora* tópicos, tais como um conjunto de entrevistas qualitativas em projeto de pesquisa social” (BAUER, 2003, p. 496). Nosso *corpus* de pesquisa se aproxima desta última definição.

Por conseguinte, realizamos entrevistas episódicas narrativas, semiestruturadas e abertas, com o sujeito-polo Gilberto Gil; com Juca Ferreira, ex-Ministro da Cultura e ex-Secretário-Executivo do Ministério da Cultura durante o governo Lula (2003-2010); e com Célio Turino, idealizador dos Pontos de Cultura, um projeto que se tornaria um dos principais indicadores das políticas públicas implantadas para a área cultural no Brasil e lançado durante o período de Gilberto Gil como Ministro da Cultura em 2004, continuado por Juca Ferreira. Essas entrevistas foram relacionadas à análise musical e interpretadas tendo, ainda como referência secundária, textos escritos e depoimentos de Gilberto Gil a órgãos da imprensa.

Feitas as entrevistas, categorizamo-las e procedemos à análise de conteúdo, seguindo as três fases descritas por Bardin (2009), a saber:

- ♣ pré-análise;
- ♣ exploração do material;
- ♣ o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

Com relação à *pré-análise*, em nosso trabalho, ela consistiu na sistematização inicial com base em critérios de representabilidade, exaustidão e pertinência. E para a *exploração do material*, adotamos a análise categorial, ou seja, estabelecemos as categorias ou temas de análise. Ressaltamos, também que, durante essa fase, a própria transcrição das entrevistas

colaborou na exploração do material, levando-nos à nova escuta, a um novo olhar em direção aos mesmos dados. Nesse processo, como ocorreu na análise das canções, foram necessários vários reordenamentos das categorias. Com relação ao tratamento dos resultados, agrupamos algumas categorias a outras, o que se perceberá na leitura dos próximos subtítulos.

Vale lembrar, aqui, que no *tratamento dos resultados* das entrevistas, diferentemente de algumas técnicas de análise de conteúdo, não nos preocupamos com viés estatístico e sim com a análise de enunciação. Interessa-nos, sobretudo, a concepção processual dos dados ou narrativas das entrevistas. Aliás, segundo Bardin, “a análise da enunciação tem duas grandes características que a diferenciam de outras técnicas de análise de conteúdo. Apoia-se numa concepção da comunicação como processo e não como dado” (BARDIN, 2009, p. 215). A segunda característica, de acordo com esse autor, é que análise da enunciação apoia-se nas condições de produção da palavra e pode ser aplicada tanto à análise de entrevistas dirigidas quanto às semiestruturadas, considerando-se as dinâmicas narrativas e as figuras de retórica presentes no discurso. Outro referencial ocasional, que pode ser utilizado como apoio para *interpretação* das entrevistas são os conceitos psicanalíticos, mas não propriamente a teoria psicanalítica, o que implicaria um outro viés na pesquisa. Esses conceitos estão ligados à crítica deleuziana da psicanálise, ou seja, a seu conceito de rizoma (DELEUZE, 1995). Assim na análise enunciativa incluímos figuras metalinguísticas da própria música, considerando a análise musical que fizemos levando em conta a utilização de descritores estésicos sempre que possível. Assim, buscamos estabelecer redes de significados rizomáticos ao invés de verdades empíricas.

4.1 Análise e inferências das entrevistas

Nesta pesquisa, trabalhamos com dados obtidos de fonte primária: o registro do *show* de Gilberto Gil realizado em 1973, em São Paulo, do qual analisamos oito faixas, e três entrevistas. As entrevistas foram realizadas segundo a técnica de entrevista episódica (FLICK, 2003) submetidas à análise de enunciação. Os entrevistados foram: Gilberto Gil, Juca Ferreira e Célio Turino (ver apêndices A, B e C). Além da análise direta das fontes primárias,

trabalhamos, também, com dados indiretos, como documentos de fonte histórica da memória coletiva (LE GOFF, 2003)³³.

Na verdade, nossa ideia não foi fazer uma fotografia ou decalque, mas sim, segundo o princípio da cartografia deleuziana, possibilitar pensar o espaço de produção artístico-cultural em relação às intervenções políticas de Gilberto Gil. Um mapa e não um decalque porque, para Deleuze, “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE, 1995, p. 30). Como uma entrevista episódica de curta duração, com cada um dos entrevistados, foi insuficiente para aprofundar todos os temas que gostaríamos, também recorreremos, como fontes secundárias, às entrevistas de Gilberto Gil, contidas em duas coletâneas. Assim, as lacunas nos relatos e explicações obtidos nas entrevistas poderiam ser re-contextualizados, esclarecidos ou aprofundados. Desse modo, usamos a Coleção Encontros (2007), que reúne 17 entrevistas que Gilberto Gil concedeu a diferentes meios de comunicação entre 1967 e 2007. Estas entrevistas foram concedidas tanto a jornais e revistas de grande circulação (Revista Veja, Isto é, Playboy, Jornal do Brasil, Jornal da Tarde e O Globo) quanto a publicações alternativas (O Bondinho, Boca do Inferno, International Magazine, Jornal Leia e Pasquim e *sites*). A outra coletânea de textos que nos serviu como fonte secundária é a publicação, em forma de livro, de *O Poético e o Político*, escrito pelo próprio Gilberto Gil em parceria com Antônio Risério (1988), com entrevistas e textos de sua autoria.

Após a transcrição das entrevistas realizadas e pré-análise, identificamos algumas categorias em comum que poderiam ser analisadas de diferentes pontos de vista. Formamos, assim, um panorama crítico que nos permitiria responder a algumas questões presentes no projeto de pesquisa sobre a ligação entre as intervenções artísticas e a atuação política de Gilberto Gil, bem como suas repercussões na formação. Definimos, inicialmente, as 6 categorias, conforme descritas abaixo:

1 - Formação – Esta categoria aborda trechos em que os entrevistados discorrem sobre a importância dos movimentos socioculturais para sua própria formação.

³³ A palavra *documentum*, como lembra Le Goff (2003, p. 546), vem da raiz latina *docere*, que significa ensinar mas que evoluiu para o significado de “prova” no meio jurídico. Por outro lado, é só no sentido positivista que documento equivale a texto. Por isso, a análise das músicas e das entrevistas concedidas a outros pesquisadores ou órgãos de imprensa foram tratados como fontes secundárias segundo esta tipologia, o que não lhes retira seu papel complementar mas fundamental para a compreensão e análise dos dados obtidos das fontes primárias.

2 - Tropicalismo – Congrega as reflexões sobre as ligações entre o tropicalismo e o Ministério da Cultura na gestão Gil/Juca. Em suma, é a tentativa de se responder à questão: o Ministério foi tropicalista, foi um desdobramento do tropicalismo, ou guarda apenas uma distante relação com ele?

3 – Constelação – Esta categoria revela como as pessoas se identificam, se ligam, se afastam e se aproximam da figura do ministro Gilberto Gil. Como se relacionam com ele, como contribuem e em que são influenciadas e se deixam influenciar.

4 – Características do Ministério da Cultura – Aponta conquistas, pontos fortes e fracos, críticas, continuidades e descontinuidades do processo político governamental.

5 - *Do-in* antropológico – Esta categoria visa detectar os trechos em que poderíamos elucidar o significado do *do-in* antropológico.

6 – Cultura e educação – Congrega reflexões sobre os pontos de ligação e tensão entre a cultura e a educação para os entrevistados.

Identificadas as categorias, o próximo passo foi recortar de cada entrevista os trechos correspondentes e agrupá-las em colunas paralelas que visualmente nos proporcionassem a análise comparativa de modo mais claro e direto sobre cada entrevistado.

Entretanto, ainda na fase de categorização, adicionamos quatro novas categorias às iniciais da pré-análise, totalizando dez categorias. Embora antes elas não pudessem ter sido pré-definidas, elas não poderiam ser ignoradas pela recorrência com que apareciam nos discursos. São elas:

7 – Música - Trechos em que os entrevistados falaram sobre a visão da música, ou da arte em geral, como parte de sua formação ou de pessoas próximas.

8 – Sobre Gil – Reúne observações e definições diretas sobre Gilberto Gil: artista, político, amigo ou companheiro.

9 – Movimentos Sociais, Culturais e Políticos – Reúne a percepção dos entrevistados sobre as demandas sociais, tensões entre movimentos sociais e governo, suas concepções de Estado, movimentos sociais e seus atores.

10 – Pontos de Cultura – Congrega os trechos em que os entrevistados refletem sobre as características e importância dos Pontos de Cultura (Programa Cultura Viva).

Tal procedimento realça no discurso os pontos de convergência e contradição, facilitando a análise. Mas perdemos o contexto geral. Obviamente, o processo inverso foi necessário. Por isso, transformamos esta espécie de decalque em mapa. Com a cartografia de múltiplas entradas pela re-transformação das categorias em mapa, evitamos, também, de ficar presos às pretensas objetivações inócuas e aos cortes demasiado significantes que separam as estruturas: “um mapa tem múltiplas entradas, contrariamente ao decalque que volta sempre ao mesmo” (DELEUZE, 1995, p. 21).

Salientamos, ainda, que as categorias definidas na pré-análise apareceram desigualmente entre os entrevistados, como pode ser visto no quadro categorial (Apêndice D). Em seguida, elaboramos uma síntese analítica, baseada no quadro de categorização, buscando identificar, de maneira mais objetiva as congruências, contradições, pontos de vistas, coincidências ou distensões entre os discursos dos entrevistados. Esta síntese seria, ainda, posteriormente, confrontada às demais fontes da pesquisa: a análise musical e documentos de ou sobre Gilberto Gil.

Como provavelmente já ficou explícito, nosso objetivo com toda esta operação era formar uma cartografia baseada em narrativas e dados empíricos, mas reconhecendo a importância da subjetividade do pesquisador na interpretação desses dados e a impossibilidade de apreensão total da realidade enquanto dado objetivável. Como Deleuze, fugir da ideia da árvore ou raiz pivotante e buscar a ideia do rizoma como um conjunto ramificado formado por linhas de fuga por onde pode-se entrar e sair por qualquer lado. Usando as próprias palavras de Deleuze, “é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa” (DELEUZE, 1995, p. 34) e não o contrário.

Descritas as categorias, a seguir apresentamos algumas impressões dessa cartografia. Assim como no caso da categorização, o intuito dessa subdivisão temática estruturada a seguir foi somente apresentar uma rede de significados que nos permitissem responder às perguntas da pesquisa. Desse modo, embora baseados nas categorias, eles se referem ao conjunto dos dados. Referimos, também, à análise musical e à literatura. Cada subitem levou um título que

remete às categorias e questões principais refletidas. Assim, o primeiro subitem, 4.1.1, refere-se, preponderantemente, às categorias 1 e 7; o subitem 4.1.2 está baseado na análise das categorias 2 e 9; o subitem 4.1.3 refere-se, preponderantemente, às categorias 4 e 9; e o subitem 4.1.4 refere-se a 5 e 10. As categorias 3, 6 e 8, por serem mais contextuais, estão igualmente distribuídas em todas as sínteses analíticas produzidas.

4.1.1 Formação e música: reflexões sobre a dimensão social da formação estética e a educação musical na contemporaneidade

Em meio às categorias que apareceram na entrevista de Gilberto Gil, a mais recorrente foi, sem dúvida, o papel formativo da música. Portanto, a partir de suas colocações e analisando sua intervenção artística no *show* da Usp, em 1973, e em outras ocasiões, tentamos refletir sobre o papel formativo da música também na sociedade. Gil nos afirmou, por exemplo, que a música se inseriu em sua trajetória tanto como elemento constituidor de sua interioridade quanto de sua exterioridade, como elemento socializador. Assim, a dimensão estética claramente o ajudou a formar-se como ser humano. Em suas palavras, a música ajudou-o a constituir-se “como pessoa nas suas múltiplas facetas. Pessoa propriamente, sua interioridade como eu disse, né? Seu ‘cogito’, sua especulação, sua dimensão filosófica, o que é existirmos... ‘existirmos, a que será que se destina?...’ (Gilberto Gil)³⁴.

Essa dimensão social da formação estética também foi reconhecida pelos demais entrevistados. Para todos eles, a inserção da arte no plano dos movimentos internos e externos, subjetivos e coletivos, foi um fator importante de formação. Tal constatação, levou-nos a ampliar nossa reflexão sobre uma questão que se coloca cada vez mais presente na educação, que é o potencial da arte para a formação da autoconsciência do gênero humano.

Muitas vezes reduzida a meras ilustrações ingênuas e repetitivas de práticas e ritos sociais consagrados pela tradição, as artes ainda encontram obstáculos para conseguir conciliar suas premissas, muitas vezes híbridas, mutantes e libertárias com a razão e a lógica científica. Até que ponto o conhecimento que provém da análise da experiência estética está suficientemente claro para ser considerado uma experiência educativa válida e sancionada científica e socialmente? Quais caminhos deveríamos percorrer para entender melhor a

³⁴ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (ver Apêndice A).

experiência estética e sua relação com as demandas formativas da sociedade? Essas questões balizadoras levaram-nos a refletir acerca do papel formativo da música na sociedade atual.

Nessa perspectiva, para melhor entender o papel da canção urbana no espaço-tempo contemporâneo, segundo Júlia Andrade (2009), as artes em geral, e a música em particular, são uma “forma potente e crítica para se elaborar a vida urbana contemporânea, um modo de apreender e narrar seus conflitos, paradoxos e indeterminações” (ANDRADE, 2009, p. 18). A autora buscou estabelecer uma diferenciação entre o conhecimento proveniente da experiência estética e aquele proporcionado pela educação escolar, ao argumentar que

[...] é certo que, ao lado da experiência de fruição de obras, a análise estética organiza procedimentos, propõe relações, demonstra aspectos, sistematiza conhecimento e saber. Mas, ao contrário do saber escolar sistematizado, o sentido da experiência estética não pode ser jamais reduzido à análise e à instrução. (ANDRADE, 2009, p. 18).

Como vimos, a autora reconhece que a análise estética proporciona o acesso a um tipo de conhecimento que, apesar de se assemelhar, em alguns aspectos, ao saber escolar sistematizado, não se reduz nem se limita a ele. Ao contrário, ultrapassa-o.

Ora, Gilberto Gil utiliza a mesma expressão de Júlia Andrade para se referir ao papel formativo da arte: a capacidade de condensação, a experiência formativa condensada. Diz Gil: “A capacidade do artista é exatamente essa condensação, esse talento e essa efeméride, essa oportunidade que é dada a ele de fazer essa condensação. Tudo ali naquele condensado, naquele pedaço de canção, naquele pedaço de poesia [...]”. (Gilberto Gil).³⁵

Gil também ressaltou na entrevista que a música educa a sensibilidade. A arte requer mais que a mera acumulação de notícias e informações sobre o mundo. Ela necessita mais que o mero treinamento dos sentidos em espaços estáticos, em fronteiras rígidas. Por isso, acreditamos que a experiência estética que melhor contribui para a formação humana deve ser vista como resultado da experiência real que brota do mundo sensível do sujeito e sua constituição psíquica, e transborda dele para a vida pública. Ora, sem falar em espaço público não podemos falar em formação pela arte. A arte que educa, tal como a onda sonora, não respeita limites nem fronteiras feitas por muros que delimitam espaços de aprendizagem. É preciso bem mais que um protetor auricular para impedir que as ideias contidas em expressões sonoras não tenham qualquer tipo de efeito nas pessoas que se submetem à experiência estética de apreciá-la.

³⁵ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A).

Como vimos, Gilberto Gil tem plena consciência do papel educativo que a música assumiu na constituição de sua subjetividade e sociabilidade. Como educação estética, ela atuou nele educando-o para uma nova forma de sensibilidade, ou seja: “(...) a música teve muita importância porque foi o elemento mais sensibilizador, digamos assim, da minha interioridade” (Gilberto Gil)³⁶. A música também proporcionou-lhe acesso a novas territorialidades, explorando zonas de fronteiras corporais e espaço-temporais que ultrapassavam as definições bidimensionais do espaço cartesiano, como vemos neste trecho: “[...] Desde pequeno a música me elevava muito, me transportava para situações de fantasia, de elucubração sobre espaço-tempo, a extensão dos espaços, da própria Terra” (Gilberto Gil)³⁷.

Essas duas dimensões, espacial e temporal, de fato aparecem nas artes, especialmente na música. No caso de Gil, essas dimensões se davam não só pelo mapeamento de novos espaços geográficos, que seriam inacessíveis a não ser por meio da fantasia que a música lhe proporcionava, mas também pela descoberta de uma nova temporalidade através da música que lhe provocava um estado de arrebatamento. É o que nos mostra este trecho da entrevista: “E do ponto de vista do tempo também. Quer dizer: as súbitas suspensões do tempo para que se instaurasse um alumbramento, uma situação de encanto com as coisas, de enlevo com as coisas.” (Gilberto Gil)³⁷

Ademais, parece-nos importante enfatizar que consideramos, como elementos primordiais na constituição da experiência estética formativa, o cotidiano e as produções socioculturais que formam com o sujeito e seu mundo psíquico interior um todo sistêmico. Desse modo, sujeito e objeto, razão e emoção, indivíduo e sociedade não constituem realidades apartadas uma da outra. Assim, o conhecimento do sujeito é constituído por meio de uma experiência estética coletivizada, a qual ajuda, ao mesmo tempo, a transformar sua constituição psicossocial. Por esse viés, fica claro que analisamos as dimensões social e estética como um todo inseparável. Tal visão parece ser compartilhada por Gilberto Gil.

Por isso, ao contrário de uma visão que considera como experiência estética formativa, por exemplo, apenas aquela exclusivamente centrada no espaço escolar tradicional ou, ainda mais restritamente, nas galerias de arte e salas de concerto, temos que entender a formação humana como parte de uma cultura que se assemelha a um *caleidoscópio*. Recorremos para isso a Michel de Certeau (1995), para quem a homogeneidade iluminista cedeu lugar, na

³⁶ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A)

³⁷ Idem.

contemporaneidade, a outro tipo de cultura escolar, por ele denominada *cultura caleidoscópica*. Mais dinâmica, às vezes fragmentária, ela é influenciada pelos meios de comunicação de massa, tecnologias e outras novas formas de linguagens midiáticas, cujo exemplo mais claro, nos dias atuais, são as redes sociais eletrônicas, em suas diferentes apresentações, como a *internet*. Para este autor, em vista de tal fragmentação, o saber escolar tradicional se encontraria, hoje, deslocado do seu espaço historicamente definido, precisando encontrar outras formas de dialogar com novas formas de produção de saber presentes no mundo contemporâneo.

Da mesma forma, podemos pensar com Santos (2007) numa nova ecologia de saberes da qual as artes participariam. Portanto, no caso da música, devemos abordá-la como uma das formas marginalizadas de produção de saber que tem ganhado relevância atualmente, entendendo-a como uma experiência de formação humana para além do espaço escolar, capaz não só de dar voz como também de emancipar os indivíduos. Dito de outro modo, a música deve ser encarada como experiência estética de formação que se realiza como potência de saber nas práticas e processos sociais nos quais é produzida, circula, é consumida e fruída como obra de arte, enfim, no caleidoscópio cultural da sociedade contemporânea.

Pensar a música em termos de formação do indivíduo nos remete à educação musical da escola regular. Por conseguinte, se defendemos que precisamos entender a música para além dos processos escolares, isto não significa, porém, que estejamos recusando o vínculo entre esses processos e a música. Apenas não constituiu nosso foco central, a discussão, neste texto, das contribuições de importantes autores da literatura sobre educação musical na escola, como Dalcroze, Orff, Kodaly e, mais recentemente, Keith Swanwick, Murray Schaffer e John Paynter, entre outros. Sabemos que as contribuições desses autores são riquíssimas para entendimento dos processos de ensino-aprendizagem da experiência estética centrada no espaço escolar. Enquanto os primeiros autores citados buscaram promover o desenvolvimento musical a partir da prática, tratando o estudo teórico e tecnicista como secundário ou posterior ao fazer musical em um processo de musicalização, os autores mais recentes buscaram desenvolver uma escuta mais ativa, fomentando uma atitude mais criativa em sala (FONTERRADA, 2005). Mas, o centro da discussão em todos eles é o ensino da música em instituições voltadas, exclusivamente, para este fim. Assim, os estudos sociais acerca dos seus impactos, influências e relações são tratados, em geral, de forma secundária.

Vale lembrar aqui, que a literatura sobre educação musical escolar e arte-educação tem-se ampliado significativamente nos últimos anos. Concordamos com Keith Swanwick (2003) ao afirmar que a música é um poderoso elemento para a formação de valores

simbólicos, o desenvolvimento sensorial e a manifestação do pensamento especulativo. Mas claro está que a formação estética implícita na expressão *educação musical* a que aludimos anteriormente, nesta pesquisa, se é que assim podemos chamá-la num sentido mais alargado do termo, refere-se à presente na sociedade, muitas vezes, sob outras e diferentes formas ainda não assimiladas pelo discurso escolar, pois nem tudo que é educativo é escolar.

Por outro lado, não constitui tarefa fácil abordarmos a dimensão formativa de uma experiência estético-musical na sociedade, pois ela se nos apresenta de maneira complexa porque a música é uma experiência que envolve múltiplas dimensões: sensorial, estética, intelectual e transcendente (CARVALHO, 1999). Como linguagem, ela envolve mais que a letra propriamente dita: metalinguagens e códigos linguísticos específicos, como padrões rítmicos, harmônicos e melódicos culturalmente definidos, além de aspectos de sua própria criação e dos modos de veiculação, reconhecimento e transmissão desses códigos nos diversos grupos sociais.

Ora, além de todos esses aspectos citados anteriormente, poderíamos aludir a outros que devem ser levados em consideração, como, por exemplo, os mecanismos modernos de criação, circulação e apropriação da obra de arte (BENJAMIN, 1987). Mas é também justamente por isso que acreditamos que devemos definir outros espaços de análise da formação para ou através da música que não se restrinjam aos contextos tradicionais de ensino-aprendizagem. Pensamos, então, em espaços que envolvam uma forma de comunicação estética através da música que os considerem de maneira efetiva.

Em que pese a tentativa de algumas instituições escolares de inserir o ensino da música como parte de seu conteúdo curricular, observamos, em nossa experiência como profissional do ensino de música, que ela continua sendo vista e sentida, na maior parte das vezes, como algo estrangeiro e exótico, quando inserida no ambiente escolar. A educação estética parece ser uma espécie de concessão que se faz à cultura popular, tendo, no folclore, a imagem mais idealizada de uma arte perfeita, de um povo e de um tempo que não existem mais ou estão em vias de extinção. Por essa razão, devem ser preservados ou, adotando o termo frequentemente utilizado nesses círculos formativos, *resgatados*. Cria-se um falso dilema entre música erudita e popular que é mal resolvido pela mecânica inserção de um ou outro conteúdo nos currículos escolares. E, assim, a música que pulsa na sociedade pouco se parece ao que é ensinado.

Nossa prática diária também nos permitiu observar que nem o folclore nem a música erudita traduzem a vitalidade alucinante da produção musical contemporânea. À parte deste baixo tônus vital que verificamos em certas experiências de educação musical, nos currículos

escolares, no entanto, como forma de saber, a música talvez nunca tenha tido tanta força e presença na vida pública como na atualidade. Acreditamos que isso ocorra, inclusive, pelo que representa em termos econômicos, mas, sobretudo e principalmente, pelo potencial de representar ideias e expressões culturais de diferentes grupos e seus modos de vida. Por exemplo, não se concebe, hoje, qualquer grande manifestação política de massa, como as atuais *occupies*, características do início de segunda década do século XXI, ou um simples encontro de entretenimento entre amigos, sem que o elemento musical seja parte atuante daquela paisagem sonora³⁸.

Apesar dos indícios de que a música seja indispensável à formação de todos os cidadãos, pertencentes a quaisquer grupos sociais, não se cogita pensar, nela própria, como um direito social fundamental a que devem aceder todos os cidadãos. O impasse é que a legislação, em geral, reconhece seu caráter formativo, a história atesta, a escola abre suas portas a ela, o senso comum comprova sua importância no dia a dia e, entretanto, ela ainda é vista como um suposto privilégio, portanto, disponível apenas a alguns poucos com acesso à educação estética regular. Diríamos, portadora da legitimidade conferida pelo domínio da linguagem eurocêntrica e uma visão empobrecedora da cultura musical.

Mesmo se erroneamente, como vimos, restringíssemos a análise do seu papel formativo apenas ao que se passa nos estabelecimentos escolares, concluiríamos que somente um pequeno grupo de agraciados poderia comprovar os saberes e provar os sabores do campo musical (saberes legitimados, obviamente, pois todos compartilhamos da música no processo histórico de humanização e formação de nossas subjetividades), geralmente, através da linguagem da música erudita, nos poucos cursos superiores e conservatórios existentes. Afora isso, a única alternativa para os mais afortunados seria pagar por um curso específico de técnica instrumental, num dos diversos espaços formativos particulares existentes onde se ensina a prática de instrumentos. Fora deles, e às vezes nem mesmo neles, em geral, temos dificuldade de reconhecer a importância da música como experiência estética para a formação humana.

Retomando o debate anterior, reafirmamos que a música contribui como experiência estética para a formação humana. Defendemos isso porque, ao mesmo tempo que ela desenvolve a sensibilidade e o conhecimento, dotada de um código de linguagem complexo, socialmente referenciado, é capaz de iluminar os olhos de quem aprende como um bom

³⁸ Usamos o conceito de paisagem sonora segundo a acepção do educador e compositor canadense Murray Schaffer. Para maior aprofundamento acerca desse conceito, ver: SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Unesp, 1992.

quadro de pintor abre os ouvidos de quem vê, ampliando-lhe os sentidos. Assim, fora dos espaços em que é tradicionalmente valorizada, a música é vista apenas como um artefato para o entretenimento, perdendo o que Gilberto Gil diz na entrevista e Júlia Andrade define como a característica fundamental da canção urbana: ser uma *experiência formadora condensada* (ANDRADE, 2009, p. 16.).

Mas, para que entendamos melhor a música como elemento que nos constitui, parece-nos necessário refletir sobre os processos sociais envolvidos na educação da sensibilidade e nos modos de conhecer. Só assim poderemos pensar nas contribuições da música para elucidar o caráter híbrido, criativo, rizomático e, muitas vezes, subversivo da produção estética atual.

Posto isto, de volta à atuação política de Gilberto Gil, ela sempre foi pautada pela música. Quem esteve Ministro da Cultura foi o músico Gilberto Gil, como ele próprio afirmou numa entrevista, em 2004. Pois, diante da falta de maiores argumentos de crítica política, o órgão midiático que lhe dirigia a questão colocava em dúvida a própria presença de um ministro artista:

- O senhor acha que as pessoas conseguem diferenciar o ministro do músico Gilberto Gil?
- Acho que não há necessidade de se fazer essa distinção. As pessoas sabem que eu sou o Gilberto Gil cantor, compositor e que estou ministro. Como dizem os americanos, sou uma pessoa só, mas com dois chapéus. (In: Revista Veja, 21 de julho de 2004).

No período em que concedeu essa entrevista à Revista Veja, que não era propriamente um meio de comunicação favorável às políticas públicas do governo Lula, o Ministério da Cultura passava por uma crise que acabou resultando na saída e rompimento de nomes importantes da constelação política de Gilberto Gil, como Roberto Pinho. Célio Turino aconselhou-nos, durante sua entrevista, que procurássemos, em jornais e revistas do período, as diversas críticas à gestão de Gil no Ministério da Cultura, em especial ao seu projeto de Bases de Apoio a Cultura – BACs. Esse projeto se baseava na construção de centros culturais pré-moldados o qual era considerado bastante frágil e suscetível a desvios de recursos. A mobilização midiática negativa acabou desencadeando um princípio de crise no Ministério e uma reestruturação que proporcionaria a chegada do próprio Célio Turino à Brasília. Ele teve papel central na formulação do projeto dos Pontos de Cultura e do Programa Cultura Viva, como relatado em sua entrevista. Os Pontos de Cultura tornaram-se um marco da gestão Gil/Juca e do próprio governo Lula e serão analisados em um tópico à parte.

Finalmente, também para Juca Ferreira, ficou clara a importância da música na sua própria formação e de sua geração. Também Célio Turino atribuirá ao cinema esse papel formador de uma sensibilidade política e social. Juca Ferreira atribuiu aos Beatles e ao *rock* uma das fontes de energia da juventude contestadora dos anos 1960. Em Gilberto Gil, essa identificação era ainda mais explícita: “[...] entram as influências do Bob Dylan, dos Beatles, do John Lennon... A surpresa com esses outros modos de ver o mundo que jovens, como nós, tinham em outros lugares do mundo” (Gilberto Gil)³⁹.

Assim, concluímos que os artistas e intelectuais percebiam o potencial político da música e seus movimentos, e também se movimentavam estrategicamente, em seu interior, não apenas em termos mercadológicos ou estéticos, mas também politicamente. Embora, a partir da segunda metade da década de 1970, “a tendência era cada um buscar seu lugar dentro do mercado”, conforme afirma Ridenti (2000, p. 349), abandonando os grandes projetos de intervenção cultural revolucionários que marcaram os movimentos dos anos 1950 e 1960, especialmente os ligados ao realismo socialista do Partido Comunista Brasileiro (PCB), os artistas permaneciam ainda movendo-se politicamente por dentro do próprio mercado, como aliás já fizera Gil desde o Tropicalismo.

4.1.2 O Tropicalismo

Trataremos nesta seção do surgimento do Tropicalismo e as relações de Gil com esse e outros movimentos socioculturais. Segundo Calado (1997), quando Gilberto Gil teve a ideia de convocar uma reunião de artistas para discutir a renovação da música brasileira em 1967, sua iniciativa não teve, de imediato, a adesão que esperava. Mas precisamos remontar um pouco à história para que possamos entender em que consistia tal proposta e de que maneira ela contribuiria para elucidar as intervenções sociopolíticas de Gilberto Gil. Neste tópico apresentamos uma discussão da literatura sobre o tropicalismo, tentando refazer o percurso histórico da contribuição de Gilberto Gil nesse movimento, bem como as contribuições do tropicalismo para o político Gilberto Gil.

Assim sendo, o movimento tropicalista representou não apenas a vinculação, assumida, entre arte e mercado. Foi, acima de tudo, a expressão de uma coletividade dentro

³⁹ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A).

de um certo contexto histórico. Ele se deu no mesmo período em que intelectuais e artistas das mais diferentes concepções ideológicas e correntes políticas travaram um embate histórico na luta pela democracia, por um lado, e, por outro, pela explicitação da função crítica da arte. Sua maior característica foi a forma inovadora de lidar com as contradições da realidade e articulá-las através da linguagem da arte.

O tropicalismo inseriu-se, portanto, no momento mais amplo de discussão e redefinições culturais tornando-se mais forte a partir da segunda metade do século XX. Contudo, não deixou de manter vínculos estreitos com a produção intelectual do período anterior, como, por exemplo, a poesia concreta, a proposta cultural de Oswald de Andrade e de uma arte popular-revolucionária, marcadamente influenciada pelo programa do Partido Comunista Brasileiro.

Um dos mais significativos representantes desse movimento foi Gilberto Gil. Como um dos líderes musicais da tropicalia, ele estendeu sua contribuição a outras experiências, em momentos e contextos diferentes da vida pública brasileira, desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI. Consideramos importante entender como foi seu envolvimento dentro do tropicalismo, e de que forma a constituição desse movimento se relaciona com suas contribuições. Em nosso entendimento, o tropicalismo foi, de fato, a primeira grande experiência política de Gil, repercutindo, inexoravelmente, em toda sua produção posterior: como ativista ecológico, ativista da cultura negra, vereador ou ministro, mas, sobretudo, como cidadão e artista de alta criatividade e capacidade comunicativa. Dessa forma, através da linguagem musical, Gilberto Gil exercitava, também, seu papel de intelectual e cidadão, propondo e pensando alternativas culturais cujo impacto extrapolava o âmbito do estritamente musical, com repercussões na vida pública em geral, na política e na educação cultural do povo brasileiro.

Assim sendo, as composições de Gil desse período devem ser entendidas como parte desse movimento artístico e cultural mais amplo. O tropicalismo teve na música seu maior carro-chefe, e nela destacam-se as figuras de Gilberto Gil e Caetano Veloso como alguns de seus mais expressivos interlocutores. Vale ressaltar, contudo, as características do movimento social para autores como Manuel Castells e Alberto Melucci, sintetizados por Scherer-Warren (2009). A ideia de um movimento social existe quando há:

- 1 - Um princípio de identidade construído coletivamente ou de identificação em torno de interesses e valores comuns no campo da cidadania;
- 2 - A definição coletiva de um campo de conflitos e dos adversários centrais nesse campo;

3 - A construção de um projeto de transformação ou de utopias comuns de mudança social nos campos societário, cultural ou sistêmico. (Sherer-Warren, 2009, p. 15).

Embora muitos autores utilizem a expressão movimento social para referirem-se ao tropicalismo, o próprio Gilberto Gil, em entrevista a Augusto de Campos, coloca em xeque essa visão: “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente um movimento organizado” (FAVARETTO, 2000, p. 19). Como parte de um momento histórico, com impacto significativo na produção cultural do final dos anos 1960 até o início do século seguinte, o tropicalismo foi constituído e, ao mesmo tempo, ajudou a constituir a produção dos mais diversos campos do conhecimento, como o teatro, as artes plásticas, a literatura e o cinema.

A propósito, o artigo inaugural da discussão acadêmica em torno do tropicalismo foi escrito em 1966 e publicado em 1968 por Augusto de Campos. O título desse artigo era *Boa Palavra sobre a Música Popular* (CAMPOS, 1986), sendo o próprio autor um acadêmico não tradicional, pois não participava dos fechados círculos culturais das academias de letra ou música, nem da universidade. Trata-se de uma reflexão sobre a *retomada da linha evolutiva da música brasileira*, expressão polêmica utilizada por Caetano Veloso numa hoje pouco conhecida entrevista concedida à Revista Civilização Brasileira em 1966. À época, ele destacou a retomada da linha evolutiva como necessária para a criação de uma organicidade na música que não fosse parte do projeto nacionalista purista⁴⁰.

Publicado em *O Balanço da Bossa e outras Bossas* (CAMPOS, 1986), este artigo integrou a tentativa de diversos críticos, compositores, escritores, maestros e arranjadores de desvendarem nuances artísticas, técnicas, literárias e sociais da Bossa Nova, da Jovem Guarda e da nascente polifonia musical tropicalista.

Outro marco teórico referencial do tropicalismo é o artigo *Cultura e política, 1964-1969*, escrito em 1969-70 e publicado na França por Roberto Schwarz. Em geral, Schwarz foi alvo de crítica por ter uma visão negativa do fenômeno tropicalista, o qual seria improficuo e paralisante, dado o seu caráter fragmentário e a-histórico. Sua análise está inserida dentro da

⁴⁰ [...] Sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira. A única coisa que saiu neste sentido – o livro de Tinhorão – defende a preservação do analfabetismo como a única salvação da música popular brasileira. Por outro lado se resiste a esse “tradicionalismo” - ligado ao analfabetismo defendido por Tinhorão – com uma modernidade e ideia ou de forma como melhoramento qualitativo. [...] Realmente, o mais importante no momento [...] é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e aos ramos intelectuais. [...] Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento da criação. [...] Aliás, João Gilberto para mim é o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, *no dar um passo à frente* da música popular brasileira, deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.” In: “Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira?”, RCB, n. 7, 1966, p. 377-378.

filosofia crítica na qual a economia política adquire papel central. Segundo Sovik (1999, p. 31), em Schwarz “a visão é sociológica e política; o criador é entendido como ator social.” Outra abordagem de cunho sociológico e histórico é a de Marcelo Ridenti com *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (2000). Em síntese, Ridenti defende a ideia de que o tropicalismo representa uma ruptura de um grupo de artistas e intelectuais com o romantismo nacional popular, mas ao invés de representar uma ruptura radical com a política forjada nos anos 1950-60, representou, ao invés disso: “[...] apenas um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista e realista nacional-popular, porém dentro da cultura política romântica da época” (RIDENTI, 2000, p. 269).

Além da linha sociológica, Sovik destaca outros dois tipos de abordagens comuns para a análise dos principais criadores da época: a abordagem artístico-musical e a da cultura como um texto no qual o músico é uma construção (SOVIK, 1999, p. 32). Nesta última, ela inclui autores como Silviano Santiago, Gilberto Vasconcellos e Celso Favaretto. Destes, a análise que consideramos mais completa sobre o tropicalismo é a de Favaretto (2000).

Assim, numa linha crítica compreensivista, Favaretto apresenta *Tropicália Alegoria Alegria* (2000), um texto originalmente publicado em 1979, logo depois de defendido como dissertação de mestrado. Ele defende que a própria forma estética, ou seja, as escolhas e gestos sonoros e visuais teriam constituído o caráter revolucionário do movimento tropicalista. Ele realiza essa análise frequentemente contrapondo os signos tropicalistas aos da corrente musical de cunho nacional-popular, cuja exterioridade e necessidade de assumir posições ideológicas, em busca da superação das contradições sociais visam construir uma noção de modernidade. Paradoxalmente, sob a roupagem nacionalista, ela era apresentada com a utilização de gêneros musicais e formas folclóricas e/ou construções musicais identificadas com o que seriam as verdadeiras tradições e raízes autênticas da cultura do povo brasileiro. Essa corrente esteve presente em diversos gêneros da música praticada naquela época, sob o rótulo generalista de *música de protesto*.

Para Favaretto (2000), os tropicalistas assumiram as contradições da modernidade, incorporando a mistura de elementos contraditórios como parte constitutiva da mensagem sonora. A polissemia artística e crítica notabilizou o movimento e o tornou porta-voz de uma mensagem original no meio do debate em torno da cultura brasileira, cujos movimentos artísticos mais importantes foram, na opinião de Favaretto (2000, p. 28): os de cultura popular como o CPC da UNE; os espetáculos mistos de teatro, música e poesia, como os do Grupo Opinião; o Cinema Novo; o Teatro de Arena e Oficina.

Para ele, embora o tropicalismo guarde algum vínculo com tais discussões, elas já se exauriam, e o movimento tropicalista, então, propôs outro tipo de *tática cultural* que, nas palavras do autor, “era uma posição definitivamente artística, musical.” (FAVARETTO, 2000, p. 30). Assim, o tropicalismo se caracterizou por uma resposta original e desconcertante que jogou novas luzes na relação entre arte e política, através da canção. Portanto, dois campos distintos, o campo estético e o campo político encontraram no tropicalismo uma maneira nova de se relacionarem. Nas palavras de Favaretto (1995): “(...) abalando a ideologia da comunicação difundida no meio musical e no público, as inovações tropicalistas deslocaram os modos de recepção e discussão musical, redimensionando a questão da participação política na música”. (FAVARETTO, 1995, p. 46).

Na verdade, a nova forma artística intervinha, diretamente, no campo político-cultural através de sua função crítica e não buscava esconder ou dissimular suas contradições implícitas. Pelo contrário, incorporava elementos genuinamente contraditórios e distantes, reinventando-os e fugindo do esquema maniqueísta dominante no qual o contraditório não pode existir no mesmo fenômeno. Como destaca o autor, “o conhecimento das contradições brasileiras é operado diretamente pela metamorfose dessas contradições em estrutura de canção” (FAVARETTO, 2000, p. 38). É dessa forma que devemos entender, por exemplo, a desatualização de interpretações tradicionais (como as de Orlando Silva e Vicente Celestino). O tropicalismo dialoga criticamente com as tradições musicais, sem renegá-las, mas, ao mesmo tempo, sem deixar de mostrar sua superação. Nesse sentido, é que podemos ler o encontro de Caetano Veloso com Lupicínio Rodrigues em Porto Alegre, em que ele sai para o encontro de batom e roupa feminina, como se fosse uma performance tropicalista. Portanto, é alterando os modos de recepção e discussão musical que o tropicalismo redimensiona a questão da participação política na música.

Para Favaretto (2000), o tropicalismo volta-se tanto para o presente ultramoderno como para o passado, para a tradição, mas não apenas para sacralizá-la. O deboche, a crítica e o humor eram apenas algumas facetas da função crítica da arte. Ferramentas de uma crítica que era exercida com os elementos estéticos e teóricos de que dispunham os artistas do movimento, aliados à sua criatividade e ousadia pessoal, não se importando com limites para explorar e conhecer novos caminhos, numa mescla nem sempre muito clara entre atitudes racionais conscientes e mecanismos inconscientes sublimados artisticamente. Ou, para dizer de outra forma, usando a expressão de Caetano Veloso, os tropicalistas visavam retomar a linha evolutiva da música brasileira, incorporando o concretismo, o antropofagismo, a bossa nova, entre outros. Assim, tanto elementos cosmopolitas como regionais eram re-significados

e reinventados, comentando “o caráter descontínuo, o absurdo e o provincianismo da vida cultural brasileira” (FAVARETTO, 2000, p. 47).

Entre os ingredientes da mistura tropicalista, estariam, para Favaretto: a redescoberta crítica à tradição; a mistura de elementos da música pop com referências culturais da tradição regional brasileira; a elaboração de uma nova linguagem da canção; a síntese entre música e poesia, especialmente a partir de procedimentos concretistas; o desenvolvimento e integração do uso dos instrumentos eletrônicos e recursos não musicais; a *mise em scène*; a ênfase no humor e no efeito cafona; construções musicais e visuais paródicas e alegóricas. Assim, o uso integrado de corpo, voz, roupa, letra, dança e música constituem-se uma matriz única de criação que passa, inclusive, a ser dominante na produção cultural a partir desta época. Tudo isso ajudou a compor um grande mosaico universalista no qual Gilberto Gil e demais artistas do movimento buscavam inspiração.

Desse modo é que a temática típica de protesto foi perdendo espaço na obra de Gil para outros estilos e tipos de abordagens sobre os problemas cotidianos. De fato, os problemas que passavam a interessá-lo se ampliavam, tendo em vista a perseguição política de que foi alvo; seu aprofundamento espiritual e filosófico ocorrido no período em que foi preso pelo regime militar; o desenvolvimento do movimento tropicalista e suas repercussões em outros campos de conhecimento. Assim, o período do exílio em Londres é época de sonhos interditados e também época de encontros com o movimento da contracultura e com a realidade da produção cultural europeia. Esta veio representar, no conjunto de sua obra, mais do que um tempero internacionalista interessante, um novo acento a partir de explorações de sensibilidades musicais mais introspectivas, reflexivas e intimistas, sem que isso significasse, necessariamente, um rompimento com a performance tropicalista.

Vale lembrar, aqui, o grupo Teatro dos Novos, formado por dissidentes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (CALADO, 1997, p. 50) que contava com os atores Othon Bastos e Carlos Petrovich, além do diretor João Augusto Azevedo. Esse grupo convidou Caetano Veloso, em 1964, para organizar um *show* de música popular dentro de uma variada semana cultural, planejada para a abertura do Teatro Vila Velha, em Salvador (BA). O *show* foi desenhado para ser basicamente uma apresentação de bossa nova, que, então, impactava fortemente os jovens da época, com sua estética intimista e sintetizadora das tradições musicais brasileiras, principalmente, com a interpretação e o violão de João Gilberto. Se a convicção quanto ao impacto da bossa nova era forte, em sua origem, a apresentação da turma de jovens músicos baianos já continha, também, a intenção, ainda pouco definida, de discutir a renovação da música brasileira:

Intitulado *Nós, por Exemplo*, o show que ocupou o palco do Vila Velha, na noite de 22 de agosto de 64, tinha uma intenção bem definida: introduzir um grupo de jovens compositores, cantores e instrumentistas, em maior ou menor medida influenciados pela bossa nova, com pretensões de renovar a música popular brasileira. (CALADO, 1997, p. 50).

Tal ambição de renovação da música revelou-se mais que uma ousadia juvenil. Além do refinamento cênico, recurso pouco explorado dentro da contenção que caracteriza a estética bossa-novista, o *show* dirigido por Gilberto Gil, Caetano Veloso e Roberto Santana acabou ofuscando os outros números programados para a semana cultural, ganhou repercussão nas ruas e atingiu a mídia baiana: “[...] o Jornal da Bahia ampliava a boa repercussão do espetáculo. Com o título ‘Bossa nova baiana em oito vozes foi sucesso ontem no Teatro Vila Velha’ [...] elogiou o ‘nível das composições locais e a escolha geral do repertório’”. (CALADO, 1997, p. 52).

É certo que o núcleo daquela apresentação, formado por Gil, Caetano, Gal Costa (Maria da Graça) e Maria Bethânia já vinha estreitando seus laços artísticos e afetivos já há alguns anos. Mas essa primeira apresentação foi o marco histórico, apenas três meses depois do golpe de 64, a partir do qual, numa escalada rápida, o espetáculo *Nós, por Exemplo* foi conclamado a voltar a cartaz duas semanas mais tarde, com algumas modificações no elenco, como a saída de Fernando Lona (futuro parceiro de Geraldo Vandré) e a entrada de Tom Zé. Além destes já citados, fizeram parte das duas primeiras apresentações do grupo os seguintes artistas: Alcyvando Luz, Antônio Renato, Caetano Veloso, Djalma Corrêa, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (Gal Costa) e Roberto Santana. Gilberto Gil teve como papel assinar a direção dos dois primeiros espetáculos junto com Roberto Santana e Caetano Veloso, sendo este último apenas na primeira apresentação.

Após o novo sucesso alcançado também com a segunda apresentação de *Nós, por Exemplo*, a direção do Teatro Vila Velha convidou, então, o grupo baiano de artistas para uma temporada mais extensa, para a qual preparariam um novo *show*, agora intitulado *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*. Esse *show* entrou em cartaz em novembro de 1964, apenas três meses após o primeiro espetáculo. Àquela altura, o grupo já começava a adquirir certa maturidade artística, o que se verifica na própria escolha do repertório para o novo espetáculo. Nele, estava, também, o embrião de uma provocação cultural através da postura artística, renunciando o caráter formativo e reflexivo que teria sobre a cultura brasileira. Essa postura, que Caetano Veloso, denominaria, anos mais tarde, como a *retomada da linha evolutiva da canção brasileira*. Como afirma Carlos Calado (1997), antecipando-se a questões presentes no movimento tropicalista, esse espetáculo tinha “[...] um caráter assumidamente didático e

histórico. Era um espetáculo que buscava não apenas divulgar o sentido e a estética musical da bossa nova, mas também refletir sobre ela”. (CALADO, 1997, p. 54).

Caetano Veloso também testemunhou essa intenção didática de recuperar a *linha evolutiva*, da qual João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes descenderam. Ela esteve presente na apresentação do Teatro Vila Velha, já como uma postura de oposição à linha de atuação artística capitaneada pelo CPC da UNE. Segundo Caetano,

[...] toda a perspectiva crítica nos parecia empobrecida pelo esquecimento de uma linha evolutiva que tinha possibilitado o surgimento de João, Jobim e Vinícius, pela desatenção à nobilíssima linhagem a que eles se filiavam. Esse segundo espetáculo era quase didático quanto a isso. (VELOSO, 1997, p. 78).

Em virtude dessa intenção didática que inseria no contexto das discussões culturais do período, em todas as três primeiras apresentações, mas mais acentuadamente na terceira intitulada *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, notamos a preocupação do grupo com a escolha do repertório, para que contemplasse tanto números de bossa nova como as antigas canções populares. Assim, o repertório incluía compositores como Noel Rosa, Pixinguinha e Ary Barroso ao lado de nomes ligados à incipiente bossa nova como Johnny Alf e Antônio Carlos Jobim. O *show* anterior, *Nós, por Exemplo*, trazia, também, como elemento marcante, além dessa mesma mescla, composições próprias de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Desse modo, misturando músicas tradicionais com as novas tendências musicais e composições próprias, o grupo fazia um verdadeiro painel do momento da música brasileira, como podemos ver no programa dos *shows* (cf. CALADO, 1997, p.53-55).

O elemento *ausente* dessa mistura era justamente a tendência então hegemônica na MPB, ligada à música de protesto. Mas o convite a Maria Bethânia para a substituição de Nara Leão no *Show Opinião*, não só serviu para suprir essa *ausência* como também funcionou como um catalisador para as idas de Caetano Veloso, e futuramente de outros artistas baianos como Tom Zé e Gilberto Gil, ao Sudeste do País. Já nessa região, os baianos seriam convidados pelo então diretor do Teatro Arena, Augusto Boal, a estrear um espetáculo com forte viés de utilização da música como mote para a discussão política e denúncia social. Intitulado *Arena Canta Bahia*, ele seguia os moldes do sucesso anterior dirigido por Boal, no mesmo Teatro de Arena, onde havia sido estrelado por Edu Lobo o *Arena Conta Zumbi*. Contudo, nessa ocasião, como nos informa Calado (1997), os artistas do grupo baiano já haviam definido por dar prosseguimento às suas apresentações individuais paralelamente.

Centrando novamente o foco em Gil, sua ida para São Paulo envolveu ainda sua atuação como executivo da Gessy Lever e continuou no campo cultural com sua inserção na noite paulistana, participando de trabalhos como músico profissional. Assim, conhecendo e

convivendo com diversos artistas e futuros parceiros, acabou abandonando a carreira executiva e passou a participar, também, de programas de televisão, movimento muito semelhante ao que já havia feito ainda em Salvador. Durante esses intensos anos, que se concentram no período entre 1964 e 1967, como também nos relata Caetano Veloso (1997), era grande a inquietação do grupo, em especial sua e de Gilberto Gil, com os rumos do debate político-cultural brasileiro. Tais inquietações, ainda que não bem elaboradas, eram repetidas, já estavam mesmo presentes, como falamos anteriormente, desde o citado didatismo do *show* do Teatro Vila Velha. A partir dessas repetições e elaborações, elas começavam a sair aos poucos do plano da inconsciência para o da consciência.

Gil, que já havia se envolvido com o movimento estudantil, especialmente com o CPC da UNE, para o qual coordenou artisticamente os ensaios de uma escola de samba na periferia de Salvador, foi convidado, em 1967, pelo Teatro Popular do Nordeste, também ligado ao CPC, a passar uma temporada em Pernambuco. Ali, ele tomou contato com a cultura local, em especial, com as bandas de pífano e cirandas. A experiência com a cultura regional pernambucana foi marcante para Gilberto Gil que havia se formado musicalmente na paisagem sonora do interior baiano, com seus serviços de alto-falante e escutando nas rádios as canções de Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Assim, conheceu, durante a temporada pernambucana, uma nova paisagem musical nordestina.

Em 1965, Gil já havia lançado seus primeiros discos, com uma linguagem bastante alinhada às canções de protesto, como, por exemplo, *Louvação*, tendência então hegemônica na época e que começara a rivalizar, não só com a bossa nova mas também com a estética norte-americanizada da Jovem Guarda. Na visão de Antônio Risério, a estratégia da tropicália ancorava-se em Oswald de Andrade e João Gilberto. E sua tática, refletia a estratégia crítica *canibalesca* de Oswald e a sensibilidade ao popular e à inversão do fluxo metrópole-colônia, presente, por exemplo, na música de João Gilberto, e alimentava-se, principalmente dos: “Beatles, Jovem Guarda, vanguarda erudita concreto-eletrônica, Poesia Concreta” (RISÉRIO, 1982, p. 260). Assim, mesmo produzindo canções de protesto nos anos pré-tropicália, Gil já demonstrara, também, certa inquietação criativa que se refletia na busca pela renovação de linguagem, presente, ainda, nesta primeira fase, ao lado das canções de protesto, cujo exemplo mais eloquente talvez seja *Lunik 9*. Essa canção, lançada no LP *Louvação*, junto a temas como *Procissão*, *Viramundo* e *Roda*, já prenunciava anos antes alguns aspectos da estética tropicalista, como a predileção por temas futuristas e o intercalamento sonoro que formava uma espécie de colagem de ritmos.

Diante de todas as questões e inquietações, a movimentação interna de Gil foi, então, coletivizar suas demandas. Para isso, ele convocou uma reunião na qual se discutiria a situação da canção com um grupo de artistas participantes dos festivais. Essa atitude fazia dele o “defensor mais eufórico da necessidade de se renovar a música brasileira” (CALADO, 1997, p. 112). Nessa reunião, estiveram presentes: Edu Lobo, Sidney Miller, Chico Buarque, Dori Caimmy, Francis Hime e Paulinho da Viola, além de Gil, Caetano, Capinam e Torquato Neto. Para Gil, esta renovação incluía a ideia de incorporar elementos estrangeiros à música brasileira, em especial, a influência dos Beatles, tornando a música brasileira mais universal. Na reunião, enquanto alguns artistas mostraram-se alheios à proposta, como Chico Buarque de Holanda, outros foram abertamente contra, como Dori Caimmy. Descontando certa dose de ingenuidade, a proposta da reunião convocada por Gilberto Gil serviu para que os baianos Gil, Caetano e Capinam, junto com Torquato Neto, percebessem que se quisessem levar adiante a proposta de uma música universal feita no Brasil, “eles só poderiam contar com eles mesmos”, conforme relata Calado:

Ansioso, Gil teve a ideia de convocar uma reunião de compositores, especialmente aqueles dos quais ele e Caetano sentiam-se mais próximos. Com uma certa dose de ingenuidade, acreditou que poderia convencer os colegas e amigos a aderirem ao projeto de um movimento para renovar a música popular brasileira, para torná-la mais 'universal'.

(...) No dia combinado, na casa de Sérgio Ricardo, (...) Gil abriu a reunião com uma longa preleção. Para começar, deu detalhes de suas experiências musicais em Pernambuco, incluindo a “descoberta” da Banda de Pífaros de Caruaru. Em seguida, afirmando que considerava os Beatles a manifestação musical mais importante daquela época, Gil falou da necessidade de se passar a compreender a música popular como um meio da cultura de massas. E que, numa sociedade dominada pela cultura de massas, a música tinha se transformado em uma mercadoria para um consumo mais rápido e fácil. Assim, o nacionalismo defensivo das canções de protesto, que impregnava também quase toda a produção da MPB daquela época, não teria mais sentido. (CALADO, 1997, p. 98-99).

Como vimos, o trecho acima revela o papel de articulador que teve Gilberto Gil naquele momento, que pode ser entendido como um movimento de questionamento crítico do uso político da música a favor do romantismo revolucionário (RIDENTI, 2000, p. 55). Debatia-se o alinhamento da música ao projeto de construção de uma nação brasileira que valorizasse as raízes nacionais e que vigorasse tanto na música, como no teatro, no cinema e na literatura. Gilberto Gil foi o centro irradiador desse encontro importante e determinante para o nascimento do tropicalismo. Ao reelaborar estas inquietações, elas se tornavam cada vez mais claras, eram trazidas ao nível do consciente de cada um daqueles sujeitos e, de certa forma, incitava-os, também, a posicionamentos políticos mais claros.

Nessa medida, através do tropicalismo, novas questões essenciais afloraram ocupando o centro do debate. Mas algumas já estavam presentes naquela reunião capitaneada por Gil, por exemplo, a valorização da música estrangeira através dos Beatles, e a questão do consumo de massas. O tropicalismo visava, em suma, desconstruir a autonomia da canção como fora pensada pela corrente hegemônica das esquerdas dos anos 1950 e parte dos anos 1960. Centrada nas performances e em certa atitude anárquica, valorizava o corpo tanto quanto a palavra, esta, fortemente influenciada pelo movimento concretista. Através dos arranjos, incorporava, também, à sua linguagem aspectos mais avançados da música erudita contemporânea, como, por exemplo, a utilização dos ruídos, o alargamento da harmonia tradicional e experimentações rítmicas que desafiavam as fronteiras da canção. Nesse processo, a protoideia de Gilberto Gil ia sendo digerida, e elementos da contracultura, principalmente, da *baixa* cultura, a opção estética deliberadamente rejeitada tanto pela bossa nova, quanto pela jovem guarda e as elites culturais iam sendo incorporadas nas atividades musicais. Isso pode ser visto na reatualização de boleros, nos *rocks* e no elemento *kitch* pelos tropicalistas.

Além desse movimento, verificamos, também, a ligação de Gil com movimentos políticos de esquerda, em sua juventude, como os ligados ao partido comunista e ao CPC da UNE (RISÉRIO, 1982, p. 257). Evidencia-se, assim, sua preocupação em politizar o debate, coletivizando uma questão que poderia manter-se apenas no âmbito das demandas criativas individuais. É certo que esse movimento de politização das questões culturais a partir de uma perspectiva de esquerda era vivido em toda sociedade, como afirma Risério (1982). Mas o que havia de novidade no tropicalismo era justamente a incorporação de elementos tidos como negativos pela esquerda, como a abertura para as influências musicais e culturais estrangeiras e a incorporação da cultura de massas como um dado não a ser combatido, mas assimilado. Interligadas, essas questões estão presentes nas intervenções culturais e políticas de Gil, como ele admitiu na entrevista que nos deu, ao assumir essa preocupação durante seu período no Ministério da Cultura. Elas aparecem na sua fala, por exemplo, quando ele se refere à sua ligação com a chamada música de protesto e com os movimentos socioculturais da juventude, em outras partes do mundo, ao referir-se ao impacto que teve isso em sua própria formação. Eis um trecho da entrevista a esse respeito:

”[...] Depois veio a fase do tropicalista onde, de novo, o questionamento do convencionalismo familiar, os valores, vamos dizer assim, clássicos da vida em sociedade, costumes e tal, que o tropicalismo busca questionar e tal também evidentemente a música é importantíssima. Aí já entram as influência do Bob Dylan, dos Beatles, do John Lennon. A surpresa com esses outros modos de ver o mundo que jovens, como nós, tinham em outros lugares do mundo, e como isso estimulava

a gente também a lançar olhares diferenciados sobre a vida social e política. (Gilberto Gil)⁴¹

Esses mesmos elementos são também apontados por Celso Favaretto (2000) como essenciais para o entendimento do tropicalismo. Para ele, entre os ingredientes da mistura tropicalista, estaria a superação das dicotomias estéticas que se impunham, por meio da incorporação dos novos elementos advindos da indústria cultural às experiências culturais essencialmente brasileiras. Isso porque o tropicalismo “em função da mistura que realizou, com os elementos da indústria cultural e os materiais da tradição brasileira, deslocou tal discussão dos limites em que fora situada, nos termos da oposição entre arte participante e arte alienada.” (FAVARETTO, 2000, p. 32). Favaretto sugere, também, que, ao integrar corpo, voz, roupa, letra, dança e música de maneira tão eficaz, dentro de um procedimento por ele denominado *paródico-alegórico*, tais elementos se tornaram uma matriz de criação para os compositores que surgiram após aquela época (FAVARETTO, 2000, p. 35).

Favaretto (2000) sugere, ainda, que a redução do tropicalismo à sujeição ao mercado de massas foi um dos maiores enganos cometidos pelo público, artistas e críticos ao movimento. Para Favaretto, o Tropicalismo deslocou a discussão entre arte participante e arte alienada nos termos em que era anunciada. Como relata Risério (1982), o estatuto intelectual de quem produzia numa área importante da música popular era alvo, inclusive, de preconceito social:

[...] em 1968, Walnice Galvão, típico exemplar da mentalidade 'casa-grande' universitária, ainda era capaz de, num texto ingenuamente calibrado pelo 'Mito da Marselhesa', se referir com desprezo à 'grosseria e titilação' e aos 'auditórios históricos' da Jovem Guarda, contrapondo-os à 'sofisticação' e 'qualidade da 'música de protesto', que teria seu *habitat* natural em meio ao público 'cultivado' do *campus* universitário. (RISÉRIO, 1982, p. 260, grifos do autor).

Em geral, os que operavam essa redução crítica ansiavam para que o tropicalismo continuasse a discussão política através das canções com a mesma lógica romântica que movia certos grupos de artistas esquerdistas a utilizar-se da canção como ferramenta para a revolução. Como resume Antônio Risério, para Gil e Caetano, dois jovens criados no esquerdismo universitário, o tropicalismo seria, então, uma espécie de rebelião pessoal contra a estreiteza cultural e o *esprit de serieux* do ambiente acadêmico (RISÉRIO, 19982, p. 260). É o que Santuza Cambraia Naves (2009), ancorada em Octávio Paz, definira como sendo a sensibilidade *pós-utópica* presente no Tropicalismo. Ela trabalharia na poética do *aqui-e-agora* em rompimento com a poética do *dia-que-virá*, como falamos anteriormente na análise

⁴¹ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A)

do *Expresso* 2222, de 1972. Tal sensibilidade pós-utópica também está presente em outras canções, como *Miserere Nobis*, canção de Gil sobre letra de Capinam, que abre o disco tropicalista de 1967. Essa canção se encaixa discretamente na descrição do pós-utopismo, contido na poética do *aqui-e-agora*, quando analisamos a sutil ironia que opõe versos esperançosos que dariam a impressão de um romantismo revolucionário, como: *Tomara que um dia seja / Para todos e sempre a mesma cerveja / Tomara que um dia de um dia não / Para todos e sempre metade do pão*, a versos mais fatalistas que são reforçados por referências musicais irônicas do maestro Rogério Duprat, como: *Já não somos como na chegada / Calados e magros, esperando o jantar / Na borda do prato se limita a janta / As espinhas do peixe de volta pro mar*.

Ao tachar os tropicalistas de reacionários, artistas e público comprometidos com a arte nacional-popular e com a canção denúncia, não perceberam que o tropicalismo colocava num mesmo plano o aspecto estético e o aspecto mercadoria para dessacralizar os mitos em torno da indústria cultural, incorporando a própria cultura de massa às suas composições. O tropicalismo, também, tornava-se, assim, talvez mesmo sem planejar, portador de uma mensagem mais *realista que a do rei*, como mostra esta comparação feita por Favaretto (2000) entre os tropicalistas e a corrente da música de protesto que se lhe opunha. Para ele,

(...) enquanto a música de protesto nada modificou no que diz respeito à linguagem da música popular, caracterizando-se numa busca pela realidade que resultou numa 'fala-para-o-operário', o tropicalismo não só transgrediu como transformou a própria linguagem musical sem que com isso estivesse recalçando o político. (FAVARETTO, 2000, p. 145-149).

Acrescentamos, ainda, que a própria prisão e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil é um indício de que a estética tropicalista era de ruptura e contestadora, ou pelo menos, era assim percebida aos olhos do regime como uma ameaça passível de punição.

Argumenta também Santuza Naves (2005, p. 202), que a estética tropicalista teria como características “o recurso da citação, o rigor formal ao lado do excesso e da cultura de massa”. Para ela, o exílio caracterizado como o vazio e a autocrítica realizada por alguns membros do movimento após o exílio, apontam “o maior legado do movimento tropicalista para a cultura brasileira e mundial: a incorporação criativa da diferença e a busca constante de novas informações na elaboração de uma cultura local, porém universal”. (NAVES, 2005, p. 203). O tropicalismo, pois, caracterizava-se pelo universalismo e também pelo popular e regional, a partir da indústria de massas: “[...] ao assumir, sem inibições estéticas ou ideológicas, o 'caos' sociocultural do país, a Tropicália, na definição perfeita de Gil, abastardou o banquete da cultura brasileira.” (RISÉRIO, 1982, p. 260).

Outro ponto extremamente relevante que apareceu em nossas entrevistas diz respeito à relativização das visões que os movimentos de esquerda de então tinham dos tropicalistas e vice-versa. Juca Ferreira ressaltou, em sua entrevista, por exemplo, que Caetano Veloso cometeu, constantemente, um engano ao colocar todo o movimento de esquerda dentro de um mesmo balaio ideológico popular-nacional:

“Eu sou amigo de Gil. Mas outro dia eu encontrei Caetano e disse a ele que ele cometia frequentemente um erro de achar que a esquerda era contra o tropicalismo. Tinha uma parte importante da esquerda que eu acho até que representava na política o que eles representavam esteticamente. Era a mesma pulsação. De modernização, de incorporar o novo, de ser parte da década de 60, de demandas de novas experiências estéticas, sociais, políticas. Independente de eles reconhecerem ou não.” (Juca Ferreira)⁴².

Marcelo Ridenti (2000), por exemplo, faz um apanhado geral dos movimentos culturais de esquerda qualificando-os como uma grande família comunista nos movimentos culturais dos anos 1960,

(...) mas que adquiriu uma forte influência de uma linha revolucionária romântica a partir do abandono pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) de uma linha ideológica em vigor até fins dos anos 50, do marxismo-leninismo (-stalinismo) com o tenentismo de esquerda, de inspiração positivista, e a consequente aproximação do partido nos anos 60 já de uma proposição de uma arte nacional e popular de inspiração romântico revolucionária (RIDENTI, 2000, p. 66).

Dentro do mesmo Partido Comunista Brasileiro, porém, havia tendências diferentes. Salienta Calado (1997), por exemplo, que Rogério Duarte, um dos expoentes do movimento tropicalista e membro do PCB, rivalizava com a doutrina estética vigente do realismo socialista “levantando a bandeira da arte de vanguarda, que na opinião dos stanilistas não passava de 'arte burguesa” (CALADO, 1997, p. 91-92). Sobretudo a partir de dezembro de 1964, conforme relato de Ridenti (2000, p. 141), é que começa a ganhar força a presença de artistas e intelectuais em dissidências comunistas e outras esquerdas, a partir, por exemplo, dos ramos maoístas da árvore revolucionária e da luta armada. Desse modo, classificar as esquerdas como um bloco monolítico e ideologicamente unitário é, como afirma Juca Ferreira em referência a Caetano Veloso, um engano. A querela que havia entre os *alienados* tropicalistas e os *politizados* artistas de esquerda como Geraldo Vandré, mostra-se, assim, uma falácia.

O que as entrevistas mais salientaram, no entanto, foi a discussão em torno do significado do Ministério da Cultura, como uma experiência tropicalista. Teria sido o Ministro Gilberto Gil um ministro tropicalista ou de um Ministério da Cultura tropicalista?

⁴² Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid. (Ver Apêndice B)

A propósito, em sua entrevista, Juca Ferreira, com frequência, referiu-se ao tropicalismo como parte da personalidade de Gilberto Gil, mas negou, enfaticamente, uma gestão tropicalista no Ministério da Cultura. Em suas palavras,

“[...] eu acho excessivo falar de uma administração tropicalista. Porque o tropicalismo não é uma teoria política, não é uma doutrina, não é um projeto de poder. Pelo contrário. É um projeto de desconstituição de uma estrutura estreita, caduca, superada, no mundo da cultura e das artes. Uma predisposição de aceitar as rupturas que a década de 60 vinha realizando na cultura mundial, aceitação do Rock and Roll, e com toda sua parafernália, e sua estética, e sua irreverência, e sua rebeldia”. (Juca Ferreira)⁴³

Por sua vez, Célio Turino identificou uma *postura* tropicalista no ministério. Para ele, se pensarmos o tropicalismo como uma herança do movimento modernista, Gil seria, antes de tudo, um modernista. E o Ministério da Cultura sob sua gestão foi sim um ministério com inspirações no tropicalismo, como enfatizou Turino ao perguntarmos se ele percebia uma postura tropicalista no Ministério da Cultura durante o governo Lula: “[...] É. Sobretudo do Gil. Mas também de outras pessoas: o Cláudio Prado na área de cultura digital, que nunca chegou a ser contratado, mas era uma pessoa influente ali na área de cultura digital, que teve com o Gil no exílio [...]” (Célio Turino)⁴⁴.

O próprio Gilberto Gil disse na entrevista que também percebia nele a permanência de alguma herança tropicalista durante seu período no Ministério da Cultura. Aliás, podemos observar alguns traços desse movimento na sua postura de abertura para as diferenças, sua capacidade de incorporar o novo, como as novas tecnologias. Isso, no entanto, não o impedia de concordar com a visão de Juca Ferreira: seria um exagero falar que houve um Ministério tropicalista. Ainda sobre as relações do movimento estético-cultural do tropicalismo com a política, da possibilidade ou não do tropicalismo ter sido uma espécie de diretriz ministerial, afirmou Gil:

“[...]É um exagero. Mas, ao mesmo tempo não é uma observação completamente desprovida de sentido. Claro que tem sentido porque eu... É possível que a militância tropicalista, o fazer tropicalista, em mim e em outros como Caetano e etc., seja alguma coisa que permaneça. Pelo menos residualmente, pelo menos como formador de lastros, como formador de bases sobre as quais vão se sustentando os andares da construção da vida desde então. É possível que tudo aquilo fique, permaneça mesmo. E não seria no ministério que iria se esvaziar.” [...] (Gilberto Gil)⁴⁵

⁴³ Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid. (Ver Apêndice B).

⁴⁴ Entrevista com Célio Turino concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 15/02/2012, em São Paulo. (Ver Apêndice C).

⁴⁵ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A)

Posto isso, a permanência desse movimento na gestão política do Ministério se faz notar nos seguintes traços: abertura para a pluralidade; visão não eurocêntrica da cultura; ao mesmo tempo, abertura para as possibilidades trazidas pelas novas descobertas; possibilidades de trocas culturais com os países hegemônicos do capitalismo. Esses aspectos estão presentes nas músicas da fase tropicalista, no diálogo intercultural sonoro proposto, por exemplo, em *Oriente* ou *Expresso 2222*, como já abordamos no capítulo anterior. Mas são aspectos também bastante claros nas políticas públicas, implantadas pelo ministério, por exemplo: através do incentivo ao uso das novas tecnologias, como ocorreu nos Pontos de Cultura. Vale lembrar que fazia parte do Programa Cultura Viva o incentivo aos grupos culturais participantes dos Pontos de Cultura para que fizessem uma ilha de edição e manipulassem o seu próprio conteúdo midiático, sem necessitar de intermediários. Assim, poderiam circular diretamente nas redes sociais, o resultado de seus processos criativos e sua produção cultural. Portanto, a abertura para a diversidade incluía tanto a cultura nacional quanto o cosmopolitismo, além da valorização da diversidade cultural e da produção cultural das minorias. Eis os principais traços tropicalistas do Ministério da Cultura sob a gestão de Gil, conforme suas próprias palavras:

“[...] Enfim, esse despertar por um gosto, pelo Brasil e os vários brasis, pelo mundo e os vários mundos, a África, a importância da África, a importância dos negros americanos, e a importância, enfim, das minorias. Tudo isso tinha sido objeto de cultivo do plantio tropicalista. Isso evidentemente vai para o ministério. Até porque esse ideário tropicalista, desse ponto de vista sócio-político, é uma coisa que caminha com o desenvolvimento do Brasil desde o tropicalismo até o governo Lula [...]” (Gilberto Gil)⁴⁶

Essa mesma percepção sobre o tropicalismo pode ser observada também em outros autores. Temos, por exemplo, algumas análises de ativistas do movimento cultural, como a do representante de Minas Gerais no Conselho Setorial de Música, que subsidiou as discussões para formulação de diretrizes e implantação do Conselho Nacional de Política Cultural, Makely Ka⁴⁷. Sobre o período de Gilberto Gil na política institucional, na visão dele, coincide com a ideia da presença de uma herança tropicalista que fora reavivada e revivida, principalmente, a partir da nomeação de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura em 2003. Para Makely (2010), a nomeação de Gil, sobretudo quando pensada em termos da nomeação de um dos principais intelectuais responsáveis pelo movimento tropicalista, teria contribuído para quebrar as barreiras entre arte e política:

⁴⁶ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A).

⁴⁷ Makely Ka teve também, entre 2003 e 2010, uma trajetória artística de intensa participação em movimentos sociais, sendo fundador da Cooperativa de Músicos de Minas Gerais – Comum – e ativista dos direitos dos músicos de Minas Gerais nas instâncias governamentais.

Incorporando elementos do movimento contracultural, uma das propostas mais caras ao tropicalismo foi, em última instância, a quebra de barreiras entre arte e política, entre intervenção social e cultura. Nesse sentido pode-se dizer que a realização do projeto tropicalista em seu sentido mais amplo, por mais desdobramentos que possa ter gerado, não estaria completa sem uma intervenção efetiva, ampla e incisiva no ambiente político-cultural do país. (KA, 2010, online)⁴⁸.

Embora as restrições para entender o Ministério da Cultura sob Gilberto Gil como um *Ministério Tropicalista* sejam, de fato, bastante fundamentadas, por outro lado, não reconhecer que a participação política de Gil tenha, como referência, o tropicalismo e que não haja alguns pontos de ligações entre essas duas experiências, seria esquizofrenia, como nos afirmou Juca Ferreira em sua entrevista. A figura catalisadora de Gil, levou-nos à categoria *constelação* no quadro categórico que elaboramos (ver Apêndice D). Desse modo, mostramos como pessoas e ideias tropicalistas puderam efetivamente intervir no ambiente cultural, fomentando debates e ideias, e, no plano estatal promovendo o fomento às políticas públicas de cultura mais democráticas no Brasil. Assim, a imagem que Juca Ferreira cunhou de Gil ministro ficou clara em sua entrevista:

“[...] Eu cunhei uma imagem que foi entendida pelo Ministério, que eu disse o seguinte: Gil é o nosso líder, é o nosso outdoor, nosso ariete e é nosso escudo protetor. Porque eu sabia que Gil via em mim a pessoa que possibilitaria ele ser tudo isso que eu disse porque eu cuidaria internamente de amarrar os nós da construção do dia a dia das políticas e garantir a construção desse projeto, que nós acabamos construindo. Então éramos complementares. Tanto é que o Presidente Lula percebeu isso [...]” (Juca Ferreira)⁴⁹

Obviamente, nem todos no Ministério da Cultura eram tropicalistas e nunca houve intenção de se fazer uma gestão que representasse o movimento tropicalista. Desse modo, a melhor definição dada a Gil, ao nosso ver, é a de Juca Ferreira: a gestão de Gilberto Gil/Juca Ferreira foi, antes de tudo, muito mais republicana do que propriamente tropicalista.

De fato, vários foram os colaboradores de Gilberto Gil no seu período de Ministério da Cultura. Muitos, de alguma forma ou outra, participaram do movimento tropicalista ou dos ecos de sua experiência: Wally Salomão, Antônio Risério, Roberto Pinho. Outros, vieram por identificação partidária, ou mesmo pela reconhecida capacidade técnica, conforme relata Domingues:

A equipe formada inicialmente por Gilberto Gil não promoveu mudanças significativas no organograma do MinC. A maior parte dos cargos foi distribuído entre o PV e o PT e por pessoas representativas no cenário cultural. Para o secretariado-executivo e um dos principais articuladores da política promovida pelo

⁴⁸ Disponível para acesso em < makelyka.com.br/>. Acessado em 20/05/2012.

⁴⁹ Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid. (Ver Apêndice B)

MinC, foi chamado Juca Ferreira, membro da executiva nacional do PV, ex-Secretário do Meio Ambiente e vereador da cidade de Salvador. A chefia de gabinete ficou a cargo de Sérgio Xavier, membro-fundador do Partido Verde no Brasil, e dirigente do PV em Pernambuco. Os assessores especiais escolhidos foram Roberto Pinho, que participou da equipe de Aloísio Magalhães que refletiu sobre a criação do Ministério da Cultura; Antônio Risério, que integrou o núcleo de marketing e criação da campanha presidencial de Lula e foi, aliás, um dos principais redatores do discurso de posse do nosso presidente; e o economista Paulo Miguez. A presidência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ficou sob responsabilidade de Elisa Costa, filha de Lúcio Costa. A presidência da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) ficou a cargo de Antônio Grassi. Ex-Secretário de Estado da Cultura no governo de Benedita da Silva, no Rio de Janeiro e militante do PT. A Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas teve à sua frente Márcio Meira, ex-Secretário Municipal de Cultura de Belém do Pará e um dos articuladores do documento 'A imaginação a Serviço do Brasil'. A Secretaria de Música e Artes Cênicas ficou a cargo de Sérgio Mamberti, militante histórico do PT. Waly Salomão foi o nome escolhido para a Secretaria do Livro e da Leitura, Marcelo Carvalho Ferraz (que fez parte da equipe de Gil na Fundação Gregório de Mattos) foi indicado à Coordenação-Geral do Programa Monumenta, enquanto que Orlando Senna ocupou a Secretaria do Audiovisual." (DOMINGUES, 2008, p. 126).

Mas, talvez nenhum artista, político ou colaborador tenha levantado tanta polêmica sem aos menos participar do Ministério da Cultura nem produzir críticas extremamente contundentes a ele como Caetano Veloso. Apesar de ter manifestado nos jornais seu incômodo com o governo petista, ao contrário da imagem que em geral se firmou, Caetano Veloso nunca produziu uma análise demasiada desonrosa de Gilberto Gil como Ministro da Cultura. Sua crítica que talvez mais tenha tido repercussão na mídia foi dizer que *Gil é o Lula do Lula*. Depreendia-se desta definição que Caetano, tacitamente, teria afirmado que Lula, que em mais de uma ocasião foi criticado de forma preconceituosa por Caetano, fizera apenas mais um dos seus truques populistas, usando, dessa vez, a figura artística e simbólica de Gilberto Gil. Mas essa mesma ideia é apreendida, de modo completamente diferente, por Juca Ferreira, para quem Lula transformara Gilberto Gil numa espécie de escudo protetor pelo prestígio que gozava entre a classe artística e sua capacidade de aglutinar, em torno de si, correntes com interesses diversos, sem perder sua capacidade de articulação. Ou seja, para Juca Ferreira, Lula, intuitivamente, percebeu que o potencial da aliança política com Gilberto Gil residia mesmo na incorporação criativa da diferença de que o tropicalismo havia sido portador (NAVES, 2005, p. 203). Ademais, Caetano Veloso sempre teve uma atitude fraternal em relação a Gilberto Gil, mesmo nos momentos de divergência política como pareceu ter sido seu mandato no Ministério. A quase onipresença de Gil na autobiografia de Caetano Veloso é toda laudatória do talento e da liderança intelectual de Gil sobre o próprio Caetano (1997).

Em suma, por onde se olhe vemos que o movimento tropicalista teria ancorado nas ideias antropofágicas de Oswald Andrade, como afirmam Santuza Cambraia Naves (2009), Antônio Risério (1982) ou Celso Favaretto (2000). Mas, como observa Naves (2009), o

antropofagismo de Oswald não seria uma mistura qualquer, e sim uma mistura de elementos paradoxais: o moderno e o primitivo, o local e o global, o novo e o velho, o tradicional e o futurista. A partir de Oswald Andrade, sobretudo do *Manifesto Pau-Brasil* (1972), a inclusão desse elemento paradoxal como necessário produziu consequências irreversíveis tanto na canção e no comportamento dos jovens, quanto na postura política que se negava ao maniqueísmo do modelo tradicional do militante de esquerda, embora, como já ressaltamos, a mesma crítica possa ser feita à visão maniqueísta que alguns tropicalistas tinham da esquerda, como mencionou na entrevista Juca Ferreira em referência a Caetano Veloso. O mesmo Juca Ferreira declarou a nós que, antes de tratar-se de tropicalismo, que nunca foi sequer projeto de poder, a opção da gestão Gil/Juca no Ministério da Cultura teve um caráter muito mais republicano, representado, por exemplo, pela expansão das políticas públicas para os grupos sociais e culturais tradicionalmente excluídos da dinâmica de acesso e do financiamento cultural no Brasil.

Se parece óbvia que a opção de Gil deveria ser republicana, nem tão óbvia foi sua realização como política pública mais democrática pelo Estado brasileiro no início de sua gestão. Verificamos isso, por exemplo, na análise da significativa expansão orçamentária do Ministério da Cultura, que entre os anos 1995 e 2002 havia decrescido 19% (DOMINGUES, 2009, p. 113-115). Em 2009, o orçamento da cultura havia dado um salto consistente, atingindo cerca de 1 bilhão de Reais em 2009, apenas considerando os recursos do Fundo Nacional de Cultura e leis de incentivo. Mas, sobretudo, havia descentralizado a aplicação desses recursos ao ampliar a noção de cultura para uma visão não maniqueísta ou eurocêntrica, incluindo os próprios produtores como parte nesse processo.

4.1.3 Gilberto Gil e os movimentos sociais, culturais e políticos

Os diversos movimentos e correntes estéticas da década de 1960 estavam repletos de posicionamentos políticos, e disso, como vimos, não escaparia, inclusive, o próprio tropicalismo. Historicamente, o evento mais importante para que o tropicalismo tivesse a participação decisiva dos baianos, mas, ao mesmo tempo, eclodisse no Sudeste brasileiro, foi o convite do Teatro de Arena à Maria Bethânia para substituir Nara Leão no *Show Opinião*, pois Nara havia tido um problema nas cordas vocais e indicara pessoalmente a Bethânia como substituta. As duas haviam se conhecido meses antes quando da passagem de Nara por

Salvador para encontrar-se com os músicos que participavam do espetáculo no Teatro Vila Velha.

O *Show Opinião* demonstrava uma afinidade com a doutrina do Partido Comunista Brasileiro (PCB), pois nele os músicos interpretavam as canções a partir das figuras de um retirante nordestino, um favelado urbano e uma garota da zona sul. Assim, sugeria-se uma espécie de “tribuna catártica” (CALADO, 1997, p. 64) alinhada ao projeto de formação de uma arte verdadeiramente nacional, na qual os sambas, baiões e as chamadas canções de protesto, ajudavam a refletir sobre a miséria, a reforma agrária ou a má distribuição de renda.

Nesse contexto, por exemplo, se explica a interpretação marcante de Bethânia para a canção *Carcará*, na qual ela dramaticamente apresentava dados da migração no País⁵⁰, com modulações sucessivas e cada vez mais intensas que terminavam, triunfalmente, a denúncia musical. Obrigado pelo pai a vir para o Sudeste acompanhando a irmã, seguiu, primeiramente, Caetano Veloso, e pouco depois, por outros motivos, Gilberto Gil e Tom Zé acabaram repetindo, ironicamente, a própria sina de *Carcará* narrada por Bethânia.

Augusto Boal, que já dirigira o *Show Opinião* e então trabalhava com as novas canções do músico Edu Lobo no espetáculo *Arena Conta Zumbi*, ambos os espetáculos apresentados no Teatro de Arena, fez o convite para reunir o núcleo do Teatro Vila Velha e nesta mesma linha eles montariam o espetáculo *Arena Canta Bahia*. Mas, na realidade, esse novo espetáculo nada tinha a ver com *Nós, por Exemplo* ou com *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*. Ele inseria-se dentro da linha de atuação política cepecista e carregava concepções estético-musicais que, já naquele período, causavam certo incômodo aos músicos baianos. Mas o fato é que, cerca de um ano após as primeiras apresentações no Teatro Vila Velha, estavam juntos novamente no palco Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé, além do compositor baiano Piti e do violonista carioca Jads Macalé. Dessa vez, dirigidos por Augusto Boal, os baianos ressentiam-se desta montagem. Inquietavam-se pelo fato de temerem que a música fosse apenas usada como um instrumento para propagar ideias políticas com as quais nem sempre concordavam, como, por exemplo, sobre o povo e sua arte.

Outro importante elemento desse período pré-tropicália foi o apoio familiar com que contavam boa parte desses artistas. Carlos Calado descreve, assim, o contato de Elis Regina e Gilberto Gil, em 1966: “ - Alô! Gilberto Gil? Aqui é Elis Regina! Quem me deu seu telefone foi o Edu...”. (CALADO, 1997, p. 82). Ora, em que pese a imprecisão desse registro, sabemos

⁵⁰ “Em 1950, mais de 2 milhões de nordestino viviam fora de seus Estados natais; 10% da população do Ceará emigrou; 13% do Piauí; 15% da Bahia; 17% de Alagoas” (CALADO, 1997, p. 64).

que o acesso a telefonia nos idos dos anos 1960 não era algo trivial. Esta simples e imprecisa descrição nos dá uma noção da importância que o suporte familiar teve para a maioria desses jovens artistas, como Caetano, Bethânia, Capinam e Torquato Neto. Poderíamos classificá-los, de maneira muito genérica, dentro da realidade socioeconômica brasileira, como pertencentes à classe média. Embora Caetano Veloso insista em seu livro que suas origens interioranas não nos permitam classificá-lo como financeiramente mais rico, por exemplo, do que os jovens de origens urbanas, como Raul Seixas, que se movimentavam influenciados pelo *rock* na mesma Salvador dos anos 1950 e 1960 (VELOSO, 1997, p. 48-49), os artistas baianos influenciados pela bossa nova contavam com uma rede familiar e de amigos que lhes prestava o suporte necessário nos primeiros anos de carreira. Na realidade, em geral, eles já faziam parte de uma elite econômica que tinha acesso a alguns bens de consumo e à universidade, por exemplo. Isto é especialmente verdadeiro para a família de Gilberto Gil, cujo pai médico lhe proporcionara estudos universitários abrindo-lhe as portas para a carreira de executivo, que teria sido promissora. Aliás, Risério nos dá notícias mais precisas a esse respeito que as de Calado. Segundo ele, a família de Gil participava “tipicamente do contexto histórico-político das elites negromestiças que lhe são contemporâneas, no qual se projeta a ideologia 'integracionista', resumível em poucas palavras” (RISÉRIO, 1982, p. 254, grifos do autor).

Posto isso, filho de pai médico e mãe professora primária, já casado, Gil parte em 1965 para São Paulo como bem empregado executivo da multinacional Gessy Lever, como administrador, curso que concluíra na Universidade Federal da Bahia. Ele havia tido também experiências laborais anteriores como fiscal da alfândega, em Salvador. Bisneto de escravo alforriado e dividido nesses anos iniciais entre a vida artística e de trabalhador assalariado, com seus horários e obrigações, Gil tinha uma rotina diária pesada:

A vida de Gil não andava fácil. Para chegar diariamente no escritório, às 8h da manhã, precisava pegar o ônibus, no distante bairro de Cidade Vargas, por volta das 6h30. Depois da jornada de trabalho na empresa, vinha o segundo expediente: quando não tinha algum bico ligado à música, Gil costumava marcar ponto no Redondo, um bar frequentado por artistas e intelectuais, em frente à praça Roosevelt, bem ao lado do Teatro de Arena, onde se encontrava com os amigos. Dormindo muito pouco, já havia algumas semanas que ele começara a dar evidentes sinais de cansaço. Às vezes, cochilava no escritório. Chegara até a faltar no trabalho. (CALADO, 1997, p. 84).

Por isso, quando decidiu abandonar o emprego assalariado para dedicar-se profissionalmente à ainda promissora mas instável carreira artística, ele sabia que podia contar com a ajuda financeira da família em caso de necessidade. Este mesmo tipo de suporte familiar também esteve presente na trajetória de outros artistas. O fato é que Gil repetira em São Paulo, o mesmo comportamento de libertação das obrigações com uma ”micropolítica

doméstica integracionista”, conforme a define Risério (1982, p. 254-260), que já tivera em Salvador. Ao se envolver na vida boêmia, tocando informalmente em bares e reuniões, hospedando amigos em sua casa, ele ampliava seus vínculos sociais tendo, como centro, sua vida artístico-cultural, como nos relatou em sua entrevista:

“[...]Aí quando eu vou crescendo, adolescência, vou tomando... Estudo, enfim, o convívio com a sociedade humana que se caracteriza de uma forma mais específica com o colégio, o convívio com as turmas, com os colegas estudantes e tal. E no bairro onde eu morava em Salvador, o convívio com a meninada do bairro e com os comerciantes, enfim, a sociabilização. A sociabilidade toda que vai se dando ao longo da juventude, ao longo da adolescência, também a música vai marcando tudo isso, porque começo a me interessar pela interpretação das canções.” (Gilberto Gil)⁵¹

Deste ponto de vista, a música aparece sobretudo como elemento socializador. Além disso, seu envolvimento, ainda na Bahia, com o Centro Popular de Cultura da UNE, foi bastante definidor de sua consciência política, especialmente, durante a fase imediatamente anterior à eclosão do tropicalismo, embora nunca tenha significado uma adesão total de princípios. Pelo contrário, em diversas oportunidades, Gil manteve certa visão crítica dos movimentos de esquerdas mais radicais. Eis o que ele nos disse acerca de sua participação no CPC:

“[...] Fui parte do CPC. Eu dirigi uma Escola de Samba no CPC da Bahia. Era chamada assim: Escola de Samba Unidos do CPC. Que fazia o quê? Arregimentava jovens de algumas periferias de Salvador, especialmente as que ficavam mais próximas fisicamente de nós. Eu morava num bairro chamado Barris que era contíguo com toda uma encosta, uma favela, Dique do Itororó, onde evidentemente a população era uma população pobre, e por isso mesmo mais negra, e por isso mais ligada a todas essas grandes manifestações populares: a dança, o samba, o carnaval e tudo isso. E por causa dessa contiguidade, dessa proximidade, passamos a atuar. E também era da própria visão estratégica dos movimentos sociais embrionários naquele momento trabalhar com os setores populares. Ir lá, fazer as parcerias com eles e tal. Então eu fui. Eu dirigi, eu era o Diretor Artístico do Centro, do CPC da Bahia. E na prática a atividade principal que eu tive foi organizar e sair, pelo menos um carnaval nós saímos com a Escola de Samba, chamava-se Unidos do CPC.” (Gilberto Gil)⁵²

A adesão de artistas e intelectuais ao projeto do CPC tem a ver com o que Marcelo Ridenti (2000), aludindo a Francisco de Oliveira, define como super-representação da classe média na sociedade brasileira. Diretamente proporcional à sub-representação de outras classes, essa super-representação encontrou, no espaço de atuação política dos CPCs campo fértil para que artistas e intelectuais atuassem como produtores ideológicos no campo artístico

⁵¹ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A)

⁵² Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A)

e cultural e pudessem ajudar os CPCs a levar seu projeto de nação e povo às classes menos favorecidas. Conforme nos relatou Gilberto Gil, ele atuava como *linha auxiliar* dentro do projeto, nunca tendo participado ativamente da vida partidária do Partido Comunista, mas atuando como diretor artístico de uma Escola de Samba. Então, é novamente por meio de sua atuação musical, dessa vez diretamente nas bases, que se define sua intervenção sociopolítica.

Afinal, toda essa experiência é rememorada nos anos do Ministério da Cultura, à medida que os Pontos de Cultura têm como lema, por exemplo, justamente ver o Brasil de baixo para cima. Com o diferencial que, no contexto ministerial, houve maior abertura ideológica que passava longe do ideário do romantismo. O ideário do romantismo, segundo Ridenti (2000, p. 26) é caracterizado como uma forma específica de crítica à modernidade e cujos valores mais exaltados seriam a subjetividade do indivíduo e a valorização da comunidade em que se inserem. Desse modo, o romantismo pode ser tanto de direita, conservador, restitutionista ou fascista, quanto mais de esquerda, como o resignado e o reformador e, finalmente, o revolucionário ou utópico. Este último, que aparece frequentemente nas análises dos movimentos culturais de esquerda, visaria “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida.” (RIDENTI, 2000, p. 29). Desse modo, percebemos nesta descrição uma série de características presentes na atuação política de artistas e intelectuais daquele período, entre os quais se inclui Gilberto Gil.

Retomando o foco da nossa questão, aqui, concluímos, então, que os três entrevistados reconheceram a importância dos movimentos sociais em sua formação e no Ministério da Cultura. E, no plano geral, admitem as relações entre cultura e educação, mas reconhecem, também, certa descontinuidade das políticas que valorizavam a presença desses movimentos como protagonistas e destinatários das políticas públicas da cultura, a partir do governo Dilma Rousseff que, a princípio, deveria ser de continuidade. Sobre este último ponto, os discursos de Juca Ferreira e Célio Turino são extremamente coincidentes em termos da constatação desse fato e de condenação de tal política de descontinuidade. Essa instabilidade gerada pela descontinuidade, neste ponto, converge para corroborar as tradições das políticas culturais no Brasil, identificadas por Rubim (2010, p. 13-18) e sintetizadas nas noções de ausências, autoritarismo e instabilidades, que se alternam durante os diferentes períodos políticos nacionais desde a era Vargas.

O próprio contexto universitário em Salvador, no fim dos anos 1950, era favorável a experimentações contemporâneas, com a presença de intelectuais trazidos pelo então Reitor

da Universidade Federal da Bahia, Edgar Santos, como o pernambucano Eron Martins Gonçalves (Escola de Teatro e Artes Dramáticas), a polonesa Janda Rudska (Escola de Dança) e o alemão Hans Joachim Koellreutter (Escola de Música). Esses intelectuais se juntaram a outros artistas e intelectuais como Lina Bo Bardi e movimentaram a cena cultural baiana no fim dos anos 1950, num ambiente de experimentalismo e busca por criatividade, que é “essencial para o entendimento da produção estético-cultural brasileira no século XX” (RISÉRIO, 1995, p. 14).

Especialmente importante, para alguns membros do tropicalismo, foi a visão educacional de Koellreutter, que organizou, a partir de 1955, os Seminários Livres de Música, cuja característica principal era o acesso franqueado tanto aos estudantes da Universidade quanto ao público em geral, tornando-se um centro de disseminação de ideias que era frequentado por um público heterogêneo e interessado nas reflexões em torno de questões musicais contemporâneas. Estudantes e artistas das mais diferentes formações, como os então universitários Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, frequentavam atividades ligadas aos Seminários Livres de Música. Essa iniciativa permitiu, assim, uma discussão acerca da música de vanguarda, da música concreta e do atonalismo livre da estrutura rígida das escolas de formação profissional. Aliás, o educador Koellreutter, anos antes, já tivera participação central no *Manifesto Música Viva, de 01/11/1946*, (BASUALDO, 2005). Esse manifesto, em síntese, justamente condenava a arte acadêmica marcada pela reprodução de padrões clássicos e pregava a incorporação do atonalismo, do dodecafonismo, da música serial e da música concreta. Em outras palavras, ele pregava o uso de procedimentos musicais que levassem a uma nova música. Essa visão influenciou decisivamente a nova geração de músicos eruditos brasileiros, alguns dos quais se vincularão ao tropicalismo como arranjadores, como Rogério Duprat, Damiano Cozella e Júlio Medaglia.

Outro aspecto relevante relacionado a este é o reconhecimento que Juca Ferreira e Gilberto Gil têm de Edgar Santos, ex-Reitor da Universidade Federal da Bahia. Eles consideram-no um marco importante para a modernização da produção cultural brasileira e não apenas da Bahia. O Reitor Edgar Santos, segundo Risério (1995, p. 31-67), era médico e um homem profundamente marcado pelo nacionalismo getulista, uma espécie de humanista que amava as artes, embora não as compreendesse em profundidade. Ele pertencia a uma elite modernizante que pensava a cultura como um dos planos mais elevados da vida de um povo. Seu intuito era promover o encontro efetivo entre o poder cultural livre e criativo (a universidade) e o poder econômico-financeiro, este secundariamente, para retirar a Bahia do subdesenvolvimento (RISÉRIO, 1995, p. 37). É nesse sentido que, pelo seu esforço

continuado, reúnem-se, em Salvador, na década de 50, artistas e intelectuais como Yanka Rudzka, Hans Joachim Koellreuter, Agostinho da Silva, entre outros.

De acordo com Risério, tanto Edgar Santos quanto Gilberto Gil são, cada um a seu modo, integrantes de uma elite esclarecida (RISÉRIO, 1995; RISÉRIO, 1982), conforme palavras do próprio Edgar Santos em seu discurso de posse (RISÉRIO, 1995, p. 47). Essa referência a Gil nos leva a indagar sobre as possíveis outras semelhanças entre Edgar Santos e Gilberto Gil, além de ambos terem sido representantes da cultura, aquele no governo Vargas e este no governo Lula. Se o Ministério da Cultura de Gil não foi, de fato, um projeto tropicalista, porque a ideia do tropicalismo não comportaria, como nos disse Juca Ferreira, a ideia de poder, ao mesmo tempo ele esteve presente e permaneceu no Ministério da Cultura como uma espécie de filosofia de seus líderes e gestores. Ele refletiu-se, por exemplo, na abertura a políticas públicas que comportassem novos elementos culturais, como o incentivo à diversidade cultural e à própria noção ampliada de cultura, desligada do chamado *bom gosto* das elites. Dessa forma, poderíamos encontrar, na ideia de centralidade da cultura para o desenvolvimento, outro ponto de contato entre Edgar Santos e Gilberto Gil, e isto não nos parece apenas obra do acaso, uma vez que Gil se beneficiou acadêmica e culturalmente do ambiente efervescente proporcionado pela presença de artistas e intelectuais no projeto do ex-reitor Edgar Santos.

Embora se trate de realidades e ações completamente diferentes, algumas zonas de contato entre Edgar Santos e Gilberto Gil parecem aí também *permanências*, para usar o termo de Gil, se pensarmos na postura aglutinadora de ambos. Entre elas, talvez a mais evidente encontramos em Juca Ferreira, ao comentar trecho de sua conversa, certa vez, com Gilberto Gil: “ele disse uma vez o seguinte: eu busco ter a sabedoria de ter próximo a mim, trabalhando comigo pessoas que sabem o que eu não sei” (Juca Ferreira)⁵³. Assim, ao se cercar da vanguarda artística e proporcionar condições políticas e materiais para que, primeiro Yanka Rudzka e Hans Joachim Koellreutter, em 1956 (RISÉRIO, 1995, p. 48), e depois outros artistas de vanguarda logo em seguida, desenvolvessem seus trabalhos na Universidade Federal da Bahia, Edgar Santos, teve, para a o renascimento cultural baiano o mesmo papel que Gilberto Gil no Ministério da Cultura: de catalisador, criando condições para que artistas e produtores culturais tivessem acesso às políticas culturais. No caso de Gil, isso se torna evidente, por exemplo, ao analisarmos a cobertura que os Pontos de Cultura têm oferecido a

⁵³ Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid. (Ver Apêndice B)

diversos grupos culturais heterogêneos e produzindo conhecimentos alternativos, na acepção de Boaventura Souza Santos (2007), desde grupos ligados a movimentos culturais periféricos urbanos até a produção cultural de aldeias indígenas na Amazônia.

Tomando por base as informações de Risério (1995, p. 76), podemos falar da importância dessa vanguarda artística para o florescimento de uma geração renovada de artistas na vida cultural brasileira, provocando o que poderíamos chamar uma espécie de massagem ao ponto energético. E, em nossa opinião, Edgar Santos foi o principal incentivador desse processo, e mais, proporcionou o desdobramento de outro processo:

[...] incrementando a dialética dos dois polos no espírito da juventude da Bahia. Com isto – o entrelaçamento cultura boêmia/cultura universitária; a dialética entre o cosmopolita e o antropológico -, a cultura pública se fortaleceu. Experimentou um momento de desprovincianização e de desrecale. Ganhou riqueza e dinâmica. (RISÉRIO, 1995, p. 76).

Neste ponto, cabe ressaltar a semelhança à referência do significado do *do-in antropológico*, a que Gilberto Gil aludiu em seu discurso de posse (esse tema será desdobrado no próximo tópico). Por enquanto, fiquemos com as semelhanças nessa ação de ativação e circulação das potencialidades criativas contidas nas ações de ambos os intelectuais baianos o que resultou no entrelaçamento entre o cosmopolita e o antropológico.

Assim é que, no período de formação universitária em Salvador, Gilberto Gil teve contato tanto com a vida boêmia quanto com as vanguardas artísticas e movimentos de esquerda. No material sonoro que analisamos nesta dissertação, inclusive, há uma boa descrição de suas interseções com a vanguarda artística baiana da época, relatada pelo próprio Gil na canção *Edith Cooper* (Ver anexo A, faixa 25). Ela mostra aí como ele e Caetano Veloso se beneficiaram estética e pedagogicamente do convívio com os artistas plásticos da Galeria Bazarte, a qual frequentaram durante seu período de formação pré-universitária. Aliás, a ligação com a vanguarda artística foi tão presente em sua formação universitária quanto foram as ligações com os movimentos de esquerda. Como se comprova nessa entrevista de Gil, quando ele postulava concorrer às eleições em Salvador, após o término da ditadura militar:

(...) desde o tempo de política estudantil – quando me foram propostas as primeiras militâncias e os primeiros contatos com a esquerda brasileira, através do movimento político na universidade e a presença do Partido Comunista e dos vários movimentos da AP, da Polop, aqueles vários galhos ideológicos que o Brasil tinha da época, eu me lembro que meu sentimento sempre foi esse. (GIL, 1988, p. 22).

Esse sentimento a que se refere Gil é o da convergência, representado na figura de Gorbachev, no cenário político internacional, do final da década de 80. E, aqui, adentramos outro campo de significado das intervenções sociopolíticas de Gil, que envolve: o sentimento

de convergência; a negação dos maniqueísmos ideológicos ensejados; a busca por novas ordens ou modelos políticos que os extrapolassem. Isso foi referenciado, por Gilberto Gil, no material sonoro que acompanha este texto, por exemplo, na análise *a posteriori* (1973) que ele faz de *Procissão*, música composta em 1964 (analisada no capítulo anterior), que se enquadrava dentro de uma estética nacionalista.

Embora tivesse tido alguma ligação com movimentos mais nacionalistas da esquerda, como nos relatou na entrevista sobre sua participação como diretor artístico da Escola de Samba Unidos do CPC, Gil manteve, durante sua trajetória, um olhar crítico em relação a posicionamentos ideológicos que negassem elementos culturais estranhos à ideologia política vigente. Tal constatação terminava por afastá-lo, assim, de um dos pilares de seu posicionamento artístico e político, representado pelo antropofagismo de Oswald de Andrade, de união de elementos díspares e paradoxais. É a partir dessa lógica de convergência dialética e paradoxal que podemos procurar entender como, mesmo que crítico histórico do nacional-popular, não se visse ele impedido de apoiar Leonel Brizola nas eleições presidenciais de 1989, nem temesse que tal apoio se transformasse em assinatura em prol da candidatura de Fernando Henrique Cardoso, em 1994, em ambas as ocasiões, contra a candidatura de Lula (RIDENTI, 2000, p. 325).

Mas, o projeto de convergência política de Gil e a busca por modelos alternativos de emancipação também devem ser entendidos a partir da análise do próprio convite feito a ele para assumir o Ministério da Cultura no governo Lula. Já era sabido que, durante o segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso, Gilberto Gil havia sido convidado a assumir o cargo de Ministro do Meio Ambiente, cargo esse não assumido em razão dos problemas da *real politik*. Quando do convite para assumir o Ministério da Cultura no governo Lula, inicialmente, as manifestações anti-Gil advinham, sobretudo, de setores petistas, como nos relatou Célio Turino. De fato, esta observação de Turino apresentada durante sua entrevista estava em concordância com o relato em um artigo do antropólogo Hermano Vianna (2005), sobre a reafirmação política feita por Gil para enfrentar as resistências a seu nome. A estratégia usada por Gil, segundo Vianna, foi justamente sua identificação com o tropicalismo. Para Vianna (2005, p. 131), entender a conciliação entre o projeto cultural original do Partido dos Trabalhadores, que embora socialista, já nasceu afastado do marxismo tradicional, e outro mundo (em sua opinião) tão díspare da esquerda brasileira, como o movimento tropicalista, só seria possível se procurássemos entender que se tratava de “um acordo entre diferentes” e, nessa diferença, estava a maior potência da aliança:

[...] Apesar de o programa de cultura elaborado pelo PT para a campanha de Lula citar até hip hop como demonstração de sua abertura para a contemporaneidade pop cosmopolita, amplos segmentos de seus militantes continuam a advogar um nacionalismo bem estrito e um horror adorniano diante dos produtos da indústria e do mercado cultural. Por outro lado, as ideias tropicalistas mais ligadas ao período de seu aparecimento ganharam novo impulso quando foram 'descobertas' [...] por uma parcela pequena, mas extremamente influente, do pop 'de vanguarda' [...]. (VIANNA, 2005, p. 132).

Em síntese, como bem observa Hermano Vianna, citando uma declaração do próprio Gil a um jornal: “o povo sabe que está indo para lá (para o governo) um tropicalista!” (VIANNA, 2005, p. 131). Por outro lado, a polêmica sobre a recente nomeação do ministro-artista serviu para que Gil reafirmasse não só sua visão de cultura brasileira, como também a definisse tendo como base o tropicalismo. Quanto às críticas à figura política de Gilberto Gil, recorrentemente, colocam-se em dúvida as contribuições que um artista poderia dar ao campo das políticas públicas. Comumente, questionam, inclusive, sua capacidade gerencial, a exemplo do que já ocorrera nos anos 1980 quando do lançamento de sua candidatura à prefeitura de Salvador. Mas a ligação da imagem do artista com o ócio não é, sem dúvida, exclusividade de sua trajetória, estando ligada ao próprio estereótipo de artista como um ser hedonista e desligado de suas pretensões intelectuais ou da realidade social. Nesse sentido, ele afirma que o seu primeiro trabalho político foi o de *des-folclorizar* sua atuação política, como relatou, ainda em 1987, quando postulava a candidatura a prefeito de Salvador:

[...] Desfolclorizar e des-'hippiezar'. Na verdade, o sentimento que me nutre nessa investida é o de responsabilidade política e social. Não é o da irresponsabilidade. [...] Eu não quero vir para cá apenas buscar um transplante puro e simples, puramente ornamental de um prestígio adquirido na área da música e da cultura, para agora postular mais um tento, mais um gol curricular na minha história. [...] Aliás, é também desfolclorizante nesse sentido, porque a imagem do artista está muito associada a um necessário hedonismo espreguiçado, a um ócio criador e financiado pela adulação popular e pela categoria de príncipes e mandarins que conseguimos ter no mundo moderno. Nesse sentido é que é uma coisa séria e não é folclore. E mais ainda, apostando nas instituições perenes do mundo, o poder, a representatividade, o voto, a democracia, a discussão, a repartição das responsabilidades entre todos os cidadãos [...]. (GIL, 1988, p. 25)

Juca Ferreira lembra, em sua entrevista, que alguns desses artistas descolaram-se das lutas dos movimentos de esquerda, tornando-se conservadores politicamente, como Caetano Veloso: “A intelectualidade e os grandes artistas vivem num altiplano muito distante da realidade do país. A participação política e social da maioria desses grandes artistas e intelectuais é muito distante dos processos reais. E muitos virando conservadores” (Juca Ferreira)⁵⁴. Para ele, Gilberto Gil teve como qualidade manter-se antenado às novas

⁵⁴ Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid. (Ver Apêndice B)

tendências não só do mundo cultural quanto político e, mantendo-se atento, interveio na vida pública de maneira conseqüente e crítica, sobretudo questionando o modo supostamente correto de fazer cultura, liberando as energias represadas para que pudessem circular no espaço público, mesmo provocando enganos, pois para o tropicalismo, o engano é parte mesmo da realidade.

4.1.4 Os Pontos de Cultura e o *do-in* antropológico

Entre as principais contribuições da gestão do Ministro Gilberto Gil e de seu sucessor Juca Ferreira na maneira da cultura ser tratada pelo Estado está a própria ampliação do conceito de cultura. A participação de Antônio Risério, intelectual com proximidade a Gilberto Gil, na equipe que elaborou o discurso de posse do ex-presidente Lula (cf. DOMINGUES, 2009, p. 126) acabou trazendo contribuições ao ministério de Gil, dada a sugestão de ideias como: o papel estratégico, não ornamental, da cultura na inserção soberana do Brasil no mundo; a concepção de cultura como conquista da cidadania; visão da cultura como instrumento de luta contra a exclusão social, tanto pela sua dimensão simbólica (autoestima) quanto pela sua dimensão econômica. Tudo isso levou Gilberto Gil, e depois Juca Ferreira, a implementar uma nova maneira de fazer política para a estimulação dos pontos culturais.

Observamos, pois, o reflexo dessas ideias desde o início do mandato de Gil. Assim, no discurso de transmissão do cargo, Gilberto Gil anunciou sua intenção de fazer um *do-in* antropológico, expressão ainda de significado obscuro e um tanto folclórica naquela época para a maior parte da crítica. Esta, ainda tinha como referência um distante e superficial esoterismo que estaria expresso nas canções de um ministro reduzido à figura de um mero *pop-star*, como *Oriente* ou *I ching*. Esclarecer o significado dessa expressão e sobretudo desfolclorizar o *do-in* seria uma das primeiras missões da equipe do Ministério. No quadro categorial que elaboramos (ver Apêndice D), fica clara a congruência e clareza de interpretação dos entrevistados sobre esse conceito. Para entendê-lo temos, primeiramente, de perceber que ele se ancora na própria definição de cultura, como afirma Gil em seu discurso de posse:

[...] Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de "do-in" antropológico, massageando pontos

vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. (GIL, 2003, online)⁵⁵.

Trata-se da definição clara de um novo conceito de cultura que apostava na capacidade do novo governo de acordar a dimensão cultural e alçá-la à centralidade porque necessária a um projeto de nação e mesmo a um internacionalismo. Para Albino Rubim (2010), a gestão Gil/Juca teve, como principais características, justamente ampliar a definição do conceito de cultura para além dos cânones tradicionais de uma cultura elitista, como se explicita neste outro trecho do discurso de Gilberto Gil:

E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos". Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. [...] 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. (GIL, G. 2003, online)⁵⁶.

O *do-in* antropológico é definido como a estimulação vital e consequente das energias criativas espalhadas pelos diversos grupos culturais distribuídos no território brasileiro, como sintetiza o próprio Gilberto Gil em sua entrevista:

“[...] Então o *do-in* antropológico é isso: vamos estimular certos pontos da vida cultural brasileira que estão amortecidos, que estão abandonados, que não são considerados como polos energéticos, etc. E aí volto a dizer, volto a falar: o protagonismo popular, os setores populares, a criatividade, a imensa criatividade das massas brasileiras. Enfim, que de uma certa forma é ignorada porque estamos ligados a esta produção e consumo de base euro-americana.” (Gilberto Gil)⁵⁷

Desse modo, a consequência prática era a estimulação de programas e ações que visassem à inserção de novos protagonistas no âmbito das políticas públicas condizentes com sua real importância de atuação na sociedade. Como destaca Domingues (2009), para atingir tal meta, opera-se, primeiramente, uma distinção entre as gestões anteriores. Por exemplo, se durante a gestão que o antecedeu, a de Francisco Weffort, a tendência do Fundo Nacional de

⁵⁵ Disponível para acesso em <http://www.gilbertogil.com.br>. Acessado em 20/05/2012.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 24/06/2012, em Belo Horizonte. (Ver Apêndice A)

Cultura era ser trabalhado como sobra orçamentária, entre 2003 e 2007, na gestão Gil ele passa a ser pensado como política redistributiva (cf. DOMINGUES, 2009).

Dentro da lógica das novas políticas redistributivas, cuja característica principal passou a ser a descentralização geográfica e o incentivo ao protagonismo social, uma das principais mudanças implantadas na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura deu-se com a criação dos Pontos de Cultura, que teve parte dos recursos disponibilizados pelo Fundo Nacional de Cultura. Em que pese esse dado, precisamos reconhecer que a Gestão Gil/Juca ainda se viu presa aos processos viciados de financiamento por via da lei de incentivo à cultura. Este fato levou-o ao enfrentamento desta agenda, amplamente discutida com a sociedade, de reformulação da Lei Rouanet, mas que não se viu a tempo de ser implementada, ainda durante o mandato do Presidente Lula.

Dentro das limitações de um Ministério ainda recém-saído da adolescência (fora fundado em 1985), fazer com que grupos historicamente aliados do acesso ao financiamento estatal passassem a pleiteá-lo e, mais do que isso, a definir a forma de sua utilização, não foi uma tarefa trivial. Célio Turino, em sua entrevista a nós concedida, rememorou esse processo e lamentou a descontinuidade das ações do programa com a troca de governo, opinião semelhante a de Juca Ferreira. E, novamente, podemos observar a triste tradição das políticas culturais no Brasil, segundo a tipificação de Rubim (2010), que oscila entre ausência, autoritarismo e instabilidades. Por outro lado, esse mesmo autor apontou para a tentativa de deslocamento dessa lógica que se operou na gestão Gil/Juca (RUBIM, 2010, p. 19), como por exemplo, no estabelecimento do Sistema Nacional de Cultura e no fortalecimento dos Pontos de Cultura.

Com referência aos Pontos de Cultura, deparamos, na entrevista a nós concedida por Célio Turino, com dado não contido em seu livro sobre esse programa (TURINO, 2009): seu processo de chegada ao Ministério da Cultura. Segundo Turino, ele não contou com nenhuma interferência político-partidária e teve em Gilberto Gil papel fundamental. Ele nos relatou que Gil havia tido acesso à sua dissertação sobre o modernismo, achou-a interessante e recomendou seu nome para uma entrevista. O próprio Juca Ferreira, então Secretário-Executivo do Ministério, foi um dos encarregados por entrevistá-lo. Turino atribui a Gil a sensibilidade para entender a contribuição que ele poderia dar a partir da leitura que fizera do modernismo de Mário de Andrade, em sua dissertação. Turino considera o tropicalismo como um de seus braços remanescentes. Mais uma vez, aparecia, indiretamente, a permanência dos temas tropicalistas no Ministério da Cultura, por via dos entrevistados.

Desse modo, algum tempo depois da entrevista com Juca Ferreira e com o chefe de gabinete Sérgio Xavier, Turino foi chamado e passou a integrar a equipe do Ministério. A partir de então, baseado em algumas experiências semelhantes anteriores, que havia tido na Secretaria de Cultura de Campinas e na Secretaria de Esportes e Lazer de São Paulo, o historiador Célio Turino escreve, em pouco tempo, as bases teóricas, metodológicas e filosóficas dos Pontos de Cultura. Logo aprovado, começou a circular por editais, utilizando-se da força das próprias redes para sua divulgação:

“[...] Daí eu escrevi o Cultura Viva muito rápido. Escrevi no hotel assim, a noite. Antes de... Antes de sair minha nomeação já tava pronto o Programa. Com meta, filosofia, objetivos, as ações. Não todas, mas várias ações já definidas, descritas. Fiz um documento de 28 páginas. Escrevi em duas noites. Pá. Aí entreguei o documento já com esse nome: Cultura Viva. E Ponto de Cultura, esse nome, já tinha sido utilizado em Campinas, quando com outro secretário, um antropólogo com quem eu aprendi muito, que foi o Antônio Augusto Arantes”. (Célio Turino)⁵⁸

As principais inovações dos Pontos de Cultura referem-se à filosofia e à concepção do programa, segundo definição de seu idealizador Célio Turino. O Ponto de Cultura está baseado no conceito de gestão compartilhada e transformadora que “tem como objetivo estabelecer novos parâmetros de gestão e democracia entre Estado e sociedade” (TURINO, 2009, p. 63). É desse modo que podemos interpretar as declarações tanto de Célio Turino quanto de Juca Ferreira que veem no Ponto de Cultura, uma das principais manifestações do *do-in* antropológico, referenciado por Gil em sua posse na real política do Ministério.

Nesse sentido, adquire vital importância, a apropriação pelos grupos culturais da formulação da própria política. Ao inverter as prioridades, colocando como atores principais os movimentos sociais, os Pontos de Cultura operam uma verdadeira transformação na maneira como grupos artísticos excluídos da dinâmica do acesso ao financiamento cultural lidam com o Estado. É certo que, em meio a este processo, surgem problemas, como o anacronismo do Estado em lidar com a exclusão social e a diversidade cultural, relatada exemplarmente neste trecho da entrevista de Juca Ferreira:

“[...] Toda a ritualística do Estado é precário e bacharelesco. Vou dar um exemplo: um dia eu saio da minha sala, já Ministro, e um barulho enorme. Eu ia almoçar. E era um índio armando uma aldeia ali na porta do meu escritório, falando com uma funcionária. Aí eu parei e disse: posso ajudar? Aí o índio virou pra mim, acho que ele reconheceu que eu era ministro e disse: “Essa senhora é louca. Eu concorri e ganhei com um projeto da minha aldeia como Ponto de Cultura e ela quer que eu apresente um documento de IPTU. Quem já viu índio ter IPTU? Índio que vive em aldeia ter IPTU?;” Aí a mulher disse: “mas doutor, tá aqui na lista de documentos...” Quer dizer, ali era absoluta falta de capacidade do Estado. E ela não era responsável

⁵⁸ Entrevista com Célio Turino concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 15/02/2012, em São Paulo. (Ver Apêndice C)

por nada. O estado é assim. O estado trata as grandes e megas empresas do mesmo jeito que trata as pequenas organizações populares, sem nenhum discernimento da importância de disponibilizar acesso à cultura para o andar de baixo da sociedade. O que isso significará para a ampliação da coesão social da sociedade, fortalecimento e desenvolvimento cultural pra todos nós. Fortalecimento das nossas manifestações. Então, eu tô dando um pequeno exemplo, mas se você for abrindo a lente, você vai ver que é assim mesmo. É um estado alienado.” (Juca Ferreira)⁵⁹

Outra atuação fundamental do Ministro Gil para o fortalecimento dos Pontos de Cultura se deu, conforme a entrevista de Turino, quando “os Secretários de Cultura foram protestar com o Gil e ele bancou o Programa. Diziam que o Ministério da Cultura estava bancando entidades que nem fazem cultura, como terreiros de umbanda, tribos indígenas e outros” (Célio Turino)⁶⁰.

O Ponto de Cultura foi a ação prioritária do Programa Cultura Viva, implantado em 2005. Como conceito de política pública, tem sido favoravelmente avaliado tanto pelos movimentos sociais quanto por estudiosos do tema. A propósito, Domingues (2009), relata uma extensa pesquisa na qual são levantados os problemas na implementação e gestão dessa política pública sob a óptica dos problemas e dificuldades detectados por seus usuários. Os problemas, em suma, estavam relacionados à gestão de recursos, burocratização excessiva do Estado ante aos novos atores, ineficiência na engenharia de transmissão de recursos, dificuldades quanto a assinatura de convênios e obtenção de certidões, e mesmo quanto à comunicação entre o Ministério e os coordenadores. Em que pese esses fatores, o Programa Cultura Viva foi fundamental para maior democratização da política cultural, colocando a participação como recurso gerencial e apontando para um novo modelo de Estado. É o que constatou o próprio Domingues (2009, p. 177-178), quando da avaliação com os participantes do Programa.

Mesmo considerando todos os problemas detectados na sua fase de implementação, a avaliação de Domingues (2009) do Programa não deixou de ser positiva, até porque é comum a qualquer política pública ser passível de aperfeiçoamento. A propósito, diz Alice Pires Lacerda:

Domingues (2008) conclui, em sua pesquisa, que o Programa não poderia ser reduzido à categoria de política de administração da precariedade, já que não se alinha ao projeto político neoliberal. O autor acredita que o Programa possui capacidade, em sua formulação teórico-conceitual e na sua execução, articulada à sociedade, de superar os processos de exclusão social, possibilitando novos

⁵⁹ Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid. (Ver Apêndice B)

⁶⁰ Entrevista com Célio Turino concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 15/02/2012, em São Paulo. (Ver Apêndice C)

consensos e a inserção **político-pedagógica** (grifo nosso) de novos agentes na produção cultural, além de qualificar o debate de outro modelo de financiamento público da cultura no País. (LACERDA, 2010, p. 119).

Ainda a respeito desse Programa, Rubim (2010, p. 19) ressalta o fortalecimento institucional do próprio Ministério da Cultura na gestão Gil/Juca e do qual os Pontos de Cultura tiveram papel fundamental. Houve, nesse período, por exemplo, o primeiro concurso público da história do Ministério e ampliações significativas dos recursos da pasta. A esse respeito, lembra Célio Turino, que o Programa Cultura Viva contava, no início, com apenas quatro ações e terminou 2010 com mais de dez, a saber: Interações Estéticas, Cultura e Saúde, Economia Viva, Pontinho de Cultura, Griot, Pontos de Mídia Livre, Pontão, Teia, Escola Viva, Cultura Digital, Areté (TURINO, 2009, p. 85-117). A verba para o Programa Cultura Viva, do qual o Ponto de Cultura era a ação prioritária, foi de 5 milhões de Reais em 2005, atingiu 210 milhões em 2011, na transição para o governo Dilma Rousseff. Um crescimento tão vertiginoso que surpreendeu o próprio Célio Turino ao constatar o impacto gigantesco deste aumento: “40 vezes ele cresceu, então é muito.... nossa.... 4.000%” (Célio Turino) ⁶¹.

Para Turino, o Ponto de Cultura continha, contudo, um paradoxo, que tinha a ver com o fato de o governo ter se *antecipado* a demandas sociais:

“[...] É que tem um paradoxo aí. Eu vou dizer porque você tá fazendo como um trabalho acadêmico. Até ajuda você a refletir sobre isso. Mas olha só a contradição: havia um ambiente propício a uma política pública como o Ponto de Cultura. Mas ela não tinha sido constituída. Definida. E não havia também uma reivindicação social por isso. Digamos assim, tem até uma música do Gil que é: “O povo sabe o que quer, mas também quer o que não sabe”. Então não havia “queremos Ponto de Cultura”. Não havia esse movimento. Ou seja, foi uma antecipação de alguém que esteve no estado, por um série de circunstâncias, percebeu que havia esse ambiente, e propôs lá uma solução para essa necessidade social, que ainda não era uma demanda. Então o estado se antecipou. Não é?” (Célio Turino)⁶²

No entanto, Juca Ferreira não compartilha totalmente dessa avaliação. Para ele, os Pontos de Cultura deram conta de uma demanda que já existia na sociedade, mas não no sentido reivindicativo específico a que se refere Célio Turino. A demanda já estava presente na pauta dos movimentos sociais de forma mais ampla que se traduzia na busca por maior participação democrática e diversificação da destinação dos recursos financeiros do Ministério, além do incentivo a atividades culturais antes não abrangidas pelas políticas

⁶¹ Entrevista com Célio Turino concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 15/02/2012, em São Paulo. (Ver Apêndice C)

⁶² Entrevista com Célio Turino concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 15/02/2012, em São Paulo. (Ver Apêndice C)

vigentes. No entanto, ambos concordam que, com a transição de governo e a nova gestão da ministra Ana de Hollanda, essa questão torna-se eclipsada diante de certo retorno à tradição de *instabilidade*, conforme apontou Albino Rubim (2010). Para ele, um dos dificultadores das políticas públicas na área da cultura no Brasil.

Na verdade, essa descontinuação coloca em xeque a opinião de pesquisadores, como Alice Pires Lacerda, que viam na estadualização do programa, ocorrida durante a gestão de Juca Ferreira a frente do Ministério, uma das chaves para seu fortalecimento estatal: “(...) com a estadualização, a probabilidade da extinção do Programa tende a diminuir (risco iminente dada a aproximação das eleições presidenciais), além da produção de avanços significativos na sua gestão” (LACERDA, 2010, p. 123).

A nosso ver, é plausível supor que o temor pela descontinuidade do Programa existisse antes mesmo da transição de governo. Talvez isso explique a unanimidade das respostas apresentadas a uma pergunta numa pesquisa de 2008, relatada por Domingues (2009). Conforme ele apresenta, 100% num universo de 651 Pontos de Cultura pesquisados confirmaram a necessidade de continuação do Programa. Assim, quanto aos dois primeiros anos do governo Dilma Rousseff, o que mostraram, nas entrevistas, Juca Ferreira e Célio Turino, foi uma luta travada nos bastidores e, ainda, em processo de desenvolvimento, o que dificulta uma análise mais acurada, pela nossa proximidade com um processo ainda em curso. Essa situação pode ter levado a mudanças significativas no Programa Cultura Viva, ao estabelecer um rigor burocrático impeditivo da emergência de um novo movimento social des-silenciador (TURINO, 2009, p. 20), ou imprimir um novo olhar a partir de um novo ator em cena, protagonista e não somente depositário. A ausência no discurso oficial da nova gestão do Ministério de temas como o do protagonismo social como fundamento de suas ações é um sintoma disso. Também, a polêmica da retirada das licenças *creative commons* constante na página do Ministério da *internet*, indica novo direcionamento ideológico ministerial, não alinhado à gestão anterior. Na opinião tanto do historiador Célio Turino quanto do ex-Ministro Juca Ferreira, estaríamos vivendo, durante os dois primeiros anos do governo Dilma Rousseff, uma regressão uma vez que a cultura não mais ocupa a centralidade de um projeto de desenvolvimento, como enfaticamente afirmou Juca em entrevista:

“[...] Desenvolvimento não é só aumento da capacidade produtiva, aumento da produção da riqueza material e uma certa distribuição de renda botando mais dinheiro no bolso das pessoas. Isso é uma parte fundamental e decisiva. Mas a gente não pode pensar um Brasil grande economicamente rico povoado de “postage”. (...) A gente precisa do desenvolvimento cultural e o desenvolvimento cultural é muito aquém. Então eu sinto que, de alguma maneira, depois do governo Lula, nós retomamos uma certa tradição economicista da sociedade brasileira. E o estado brasileiro volta ao seu leito “normal”, paulatinamente. Porque a área cultural tem

resistido, mas paulatinamente estamos voltando a uma sociedade que, e a um estado, que considera relevante apenas as dimensões econômicas da vida social. Então está tudo por ser feito! O processo que nós deflagramos, nós abrimos as portas do processo. Abrimos as portas do ministério para ser um ministério democrático. Abrimos as portas pra todas as manifestações e dimensões da cultura brasileira. Abrimos as portas para o desenvolvimento das linguagens artísticas e a possibilidade de, através de um reordenamento das regras institucionais, possibilitar modernizar a produção cultural brasileira, e possibilitar que ela conviva com as novas tecnologias. A possibilidade de inclusão através da cultura e de acesso pleno à cultura. E a possibilidade de desenvolver uma economia forte. E isso não teve continuidade, na verdade.” (Juca Ferreira)⁶³

Como vimos aí, é importante notar que a dimensão econômica não estava excluída, pelo contrário, também esteve presente como um dos parâmetros balizadores da gestão Gil/Juca no Ministério da Cultura. O próprio Ponto de Cultura enfatiza a dimensão econômica ao incentivar, por exemplo, a economia solidária, a formação e o acesso à cultura, circulando sua produção por meio da formação de redes: “Os Pontos de Cultura potencializam essa mudança. E o fazem por expressarem a cultura em suas dimensões ética, estética e de economia”. (TURINO, 2009, p. 15). Mas, a economia incentivada é a chamada economia solidária, vista a partir do protagonismo social e do trabalho em rede. Ela se baseia no comércio justo e no consumo consciente, e foi enfatizada, repetidamente, por Célio Turino (2009), como um dos pilares conceituais dos Pontos de Cultura, formando a tríade dos 3 “E”: Ética, Estética e Economia (TURINO, 2009, p. 236).

Mas, voltando à crítica ao governo, em sua entrevista, Juca Ferreira sublinha que o retrocesso do governo Dilma foi não levar a cabo as propostas radicais sintetizadas na expressão *do-in* antropológico, em vigor na gestão Gil/Juca. Afinal, os protagonistas desse processo inclusivo, vivido na cultura, eram os próprios movimentos culturais:

“[...] E eu sinto que teve uma resistência da área cultural a esse retrocesso. Sinto a simpatia imensa do Brasil com o que nós fizemos. Nós somos referência diária nos blogs e na imprensa. Em toda a imprensa. Nós dialogamos com todos. Da Bienal de São Paulo ao pequeno, à pequena atividade cultural no interior do Amapá, ou do Acre, ou de Pernambuco ou da Bahia. Todos eram relevantes pra nós. E todos tiveram acesso ao Ministério, ao Estado através do Ministério e aos seus recursos. Todos foram tratados com carinho. Era o que Gil chamava o *do-in* antropológico”. (Juca Ferreira)⁶⁴

Desse modo, ao abandonar a ênfase no protagonismo social, na economia solidária e na gestão compartilhada, ao mesmo tempo em que se opera a reabertura ao mundo das grandes corporações, dos direitos de autor, do conceito antigo e ultrapassado de cultura como

⁶³ Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid. (Ver Apêndice B)

⁶⁴ Entrevista com Juca Ferreira concedida a Paulo Mariano Eulálio Campos, em 14/02/2012, em Madrid. (Ver Apêndice B)

expressão de bom gosto das elites, o trabalho iniciado na gestão de Gilberto Gil correria risco de ver-se como um recém-nascido, abandonado à beira do caminho, antes que pudesse sequer adolecer.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gilberto Gil é um dos intelectuais mais atuantes na vida pública brasileira a partir da segunda metade do século XX até os dias atuais, quer pela sua contribuição artística, quer pela sua visão política e cultural. Portanto, analisamos sua trajetória cultural sob um prisma sociopolítico. Buscamos estabelecer, na multiplicidade e na complexidade de sua história e atuação, conexões entre sua trajetória artística e algumas de suas intervenções na vida pública.

Nessa perspectiva, analisamos as entrevistas com ele realizadas e também uma pequena amostra de sua produção artística no contexto social. Nesse processo, procuramos detectar, também, as contribuições da música na formação dos sentidos e da sensibilidade. Assim, visamos esclarecer, pelo menos em parte, a maneira pela qual Gil usou a sua própria formação artística para intervir, significativamente, no contexto sociocultural, contribuindo, também, para um processo mais alargado de formação dos sentidos e da sensibilidade humana.

Dito isso, a trajetória intelectual de Gilberto Gil se mostrou bastante complexa. Tanto no plano artístico quanto no cultural, ele mostra-se adepto de uma noção antropológica de cultura. Tal noção, segundo Domingues (2009, p. 98) no plano político só é adotada no Brasil a partir da Constituição de 1988, embora a presença de intelectuais orgânicos, ligados à função administrativa do Estado seja uma marca bem mais anterior. Confluindo politicamente para sua presença à frente do Ministério da Cultura no governo de Luís Inácio Lula da Silva, sua gestão foi, até hoje, a mais significativa participação de um artista de massa brasileiro nos rumos da política cultural nacional, e funcionou como um marco simbólico para o próprio Ministério, criado em 1985.

Mas, a presença de Gilberto Gil à frente da vida política da cultura nacional foi, contudo, muito mais que puro simbolismo. Conceitos profundos e não enquadráveis no estreito campo conceitual das elites políticas e econômicas não foram bem digeridos. Um exemplo de sua contribuição para o processo de formação identitária seria o conceito de *do-in* antropológico, já ressaltado no capítulo anterior. Outros mais existem, como sua definição de ética *hacker*, contida, por exemplo na palestra realizada em agosto de 2004, durante uma aula inaugural na Universidade de São Paulo (USP), e que lhe gerou ridicularizações:

Eu, Gilberto Gil, cidadão brasileiro e cidadão do mundo, Ministro da Cultura do Brasil, trabalho na música, no ministério e em todas as dimensões de minha existência, sob a inspiração da ética hacker, e preocupado com as questões que o meu mundo e o meu tempo me colocam, como a questão da inclusão digital, a

questão do software livre e a questão da regulação e do desenvolvimento da produção e da difusão de conteúdos audiovisuais, por qualquer meio, para qualquer fim. (MURILO JÚNIOR, 2008, online).⁶⁵

Como afirma Murilo Júnior (2008), autoritário e xenófobo foram algumas das qualificações atribuídas a Gil durante o governo Lula, semelhantes a ridicularizações de que já fora vítima através da mídia, como o personagem Zelberto Zel, um negro lunático e leviano. Tais desqualificações nada condizem com as políticas implantadas ou com os projetos abortados (por exemplo, o da criação da Agência Nacional do Cinema e Audiovisual) durante a gestão Gil no Ministério da Cultura:

Até aquele momento, havia um debate altamente carregado sobre a proposta do time de Gil em criar a Agência Nacional do Cinema e Audiovisual (ANCINAV) para 'lidar o audiovisual como uma economia integrada e convergente, seguindo a evolução de novas plataformas tecnológicas'. A poderosa mídia e as redes de TV foram rápidas e violentas na reação. 'Xenófobo, autoritário, Estalinista, igual a Chavez e de estilo soviético' foram xingamentos que Gil teve de aturar. (MURILO JÚNIOR, 2008, online)⁶⁶.

Contudo, buscamos analisar Gil como o pulso de modernidade que esteve presente no tropicalismo e vibrou no Ministério da Cultura. A ética *hacker* ou o *do-in* antropológico são duas dessas pulsações cosmopolitas que, ao invés de negar o popular, procurou com ele dialogar. Mas, o próprio ativismo político de Gilberto Gil despertou desconfianças, por ele ter aderido, também, ao *mainstream* artístico, aliado dos grandes conglomerados internacionais, das televisões e rádios comerciais e de todo aparato midiático e financeiro da indústria cultural (ADORNO, 1989). Afinal, durante décadas, o *mainstream* sustentou a indústria cultural e ditou o gosto estético-musical e principais tendências artísticas que circularam no Brasil e em vários países. Poderíamos até dizer, citando Boaventura (SANTOS, 2008), que ele estaria paradoxalmente inserido dentro do *pensamento hegemônico* musical. Ou seja, observamos em Gil a mesma tensão conflitiva comum que vemos tanto na música, na formação artística e nos próprios movimentos sociais, que é a tensão entre as forças de emancipação e submissão.

Por outro lado, na trajetória político-cultural de Gil essa tensão conflitiva se distingue, é mais original, não é imobilizadora nem restritiva, e sim funciona como motor gerador de posturas artísticas e políticas consequentes da busca por novas formas de relacionamento, mais emancipatórias e criativas.

⁶⁵ Disponível para acesso em <http://www.1tantan.wordpress.com/2008/08/25/165/>. Acesso em 02/06/2012.

⁶⁶ Idem.

Aliás, essa questão nos interessa sobremaneira porque, na prática, trata-se de um dilema comum que parece refletir noutros dilemas mais profundos, entre poética e política, público e privado, particular e universal, como se constituem os diferentes modos de perceber e expressar o mundo e seus valores. A trajetória de Gilberto Gil é marcada por conflitos, sem que isso seja motivo para incongruências. Incongruência em Gil, nos parece, é ter que se render à lógica binária ou maniqueísta. Assim, ele mesmo se declara ao interpretar suas letras (RENNÓ, 2003, p. 267-271), e dizer que as prefere em três versos ao invés de dois, e que os temas da tolerância, da superação do maniqueísmo, da compreensão de que o bem e o mal existem e convivem, são praticamente contínuos em sua obra. A propósito, analisamos um dos momentos em que essa descoberta se revela já amadurecida, num *show* de 1973. Como demonstra Boaventura de Souza Santos (1995), o conflito é inclusive um dos requisitos para um projeto educativo emancipatório. Desse modo, ao analisar questões como sua inserção no mercado de massas e sua intervenção na vida pública, a partir do campo da esquerda política, por exemplo, verificamos que a trajetória política, cultural e artística de Gilberto Gil é reveladora de saberes alternativos que podem adquirir significados práticos reais, em meio às contradições e conflitos da vida social.

A respeito do risco da ridicularização da autodenominação de ministro *hacker*, ou da intenção de implantar, no Ministério, políticas públicas segundo o princípio do *do-in* antropológico, nossa avaliação coincide com a avaliação positiva que amplos setores do movimento cultural também o fazem. Mas, não só a capacidade administrativa, a intelectual, também, às vezes, é submetida a dúvidas. Diríamos dúvidas e questionamentos que não resistem a um exame mais aprofundado da matéria, como o que buscamos realizar nesta pesquisa. Assim, as críticas têm mostrado ora desconhecimento de sua contribuição para a vida político-cultural do País e para a formação de identidade do seu povo; ora revelam puro preconceito social. Em suma, nos dirá Risério (1988, p. 192), “Gil é decodificado, via paródia, como um mulato boçal, elitista, leviano e aviadado”.

Do ponto de vista metodológico, diríamos que enfrentamos algumas dificuldades relativas às categorias de análise. Embora nos tenhamos apoiado no arcabouço teórico da análise de conteúdo, em sua vertente da análise enunciativa, podemos apontar como aspectos positivos da categorização adotada, justamente proporcionar um contraste e uma visão geral entre as falas dos entrevistados. Igualmente importante foi o processo de desconstruir a entrevista, de enxergá-la sob outra óptica, permitida pela categorização, pelo *recorta-e-cola*. Mas, por outro lado, perdemos o contexto de cada fala, sendo que muitas delas, inclusive, poderiam ser classificadas em mais de uma categoria. Às vezes ter que decidir em qual

categoria encaixar determinada fala tornava-se uma tarefa difícil, tendo em vista a possibilidade de o mesmo dado se referir a diversas possibilidades interpretativas. Estar ciente dos limites e possibilidades das escolhas teóricas e metodológicas é, sem dúvida, a nosso ver, uma das principais tarefas do pesquisador.

Além disso, durante o decorrer da análise, a própria noção de categoria precisou ser relativizada para que ideias e pensamentos pudessem ser tratados não como algo estático, preso a uma estrutura, mas sim que refletissem minimamente o dinamismo em que se apresentam na interação humana. Além do mais, pretendíamos também dialogar com outras teorias que contribuíssem para o próprio processo reflexivo que envolve a interpretação das entrevistas baseada em um referencial psicanalítico *antiedipiano* que se entrecruza, também, com a análise sócio-histórica. Tentamos compensar tais limitações, que só foram identificadas durante a própria análise, acrescentando, durante a fase de interpretação, dados contextuais, sociais e subjetivos. Assim, buscamos olhar para as categorias de tal forma que elas não escondessem os rizomas, que expressassem o dinamismo da própria vida e do contexto em que foram enunciadas, não remetendo à noção de conhecimento do sistema-radícula ou raiz fasciculada a que se refere Deleuze (1995, p. 20).

Vale lembrar que esse sistema, baseado na lógica binária de árvores e raízes, estratificado e hierarquizado, não dá conta de compreender a multiplicidade. E talvez nossa tarefa principal fosse mesmo abordar a multiplicidade e a heterogeneidade, as conexões e as rupturas presentes na trajetória de Gilberto Gil. Para isso, seguimos os conselhos de Deleuze, ou seja, *fazer* o múltiplo, persegui-lo para que se possa subtrair dele o uno: “(...) de maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$ ”. (DELEUZE, 1995, p. 21).

Realizadas as entrevistas, examinamo-as simultaneamente aos documentos, numa perspectiva de análise histórico-social. Assim, procuramos compreender a complexa formação humana e intelectual de Gil que, como afirma Risério (1982), esteve centrada, primeiramente, numa ecologia familiar que captava outros sinais externos, e que depois esteve num ambiente de formação política, polêmico e contestador, da *esquerda universitária*. A vivência nesse ambiente levava-o a deslocar-se do *embaquecimento* a que estava condenado pelos seus vínculos familiares e romper com o integracionismo, induzindo-o a fazer coro e aderir ao messianismo de *um dia* em que todos viriam a redimir-se, como expresso em canções. (RISÉRIO, 1982, p. 257). Essa formação humana complexa se complementaria e ainda sofreria seguidas *viradas*, para usarmos outro termo de Risério (1982), como: a virada estética

do tropicalismo, a virada orientalista e a virada negro-africana. Acrescentamos, em nossa pesquisa, uma quarta virada, a vida política.

Contudo, sem dúvida, várias lacunas restam ainda a serem preenchidas. Apesar de muitas já terem sido amplamente abordadas por autores como Antônio Risério (1988), a questão racial ainda carece de estudo, pois é uma dimensão extremamente complexa na formação de sua vida intelectual, merecendo, pois, uma discussão mais pormenorizada, a qual evitamos aprofundar nesta pesquisa. O mesmo poderíamos dizer da dimensão espiritual, e também de características técnicas das diversas partes de sua obra e de como ela se beneficiou da indústria cultural. Cientes da necessidade de aprofundamento dessas e em outras questões, optamos por uma abordagem generalista que nos pudesse dar uma dimensão mais global e contextualizada, sem com isso perder de vista o rigor científico que a análise sócio-histórica de uma figura central na vida pública demanda do pesquisador.

Foi assim que pudemos, por exemplo, enxergar alguns aspectos apontados por Rubim (2010) sobre a política cultural no governo Lula. Assim, com relação à gestão Gil/Juca as principais características foram: fortalecimento do papel do Estado; diálogo com a sociedade (gestão democrática e descentralizada); ampliação do conceito de cultura (conceito antropológico) levando maior abrangência das políticas, por exemplo, através dos Pontos de Cultura; ampliação dos recursos e fortalecimento institucional, como o primeiro concurso público da história do Ministério; além de gestões que visaram ao estabelecimento do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura. Também pudemos perceber, em nossos dados, lacunas na política cultural do Estado, como o investimento retraído na arte dita erudita apontada por um dos entrevistados. Mas, em geral, a avaliação de sua atuação política no Ministério da Cultura foi considerada amplamente positiva e reconhecida pelos mais diversos setores culturais: músicos, atores, produtores, intelectuais, literatos, e sobretudo pelos ciberativistas. Todos reconhecem, também, a contribuição do movimento tropicalista para o debate cultural desde os anos 1960 até os dias atuais. Por outro lado, pudemos verificar, também, como sua formação político-social facilitou a concretização de muitas dessas ações relacionadas ao engajamento militante do próprio Gilberto Gil. Assim, na visão de Boaventura (SANTOS, 2007), ele se aproxima de uma subjetividade inconformista, mas não do inconformismo inconsequente, aludido como uma das posturas a serem combatidas pela arte revolucionária propagada pelo Partido Comunista, através dos Centros Populares de Cultura. Seu envolvimento com a questão política não foi uma prática peremptória, ela esteve envolta nas próprias contradições de que todos nós estamos envoltos pela realidade. No caso de Gil, essa construção ocorrera, primeiramente, na música, e depois, no âmbito do

movimento estudantil, passou pela sua vida de executivo, de boêmio, pelo movimento ecológico, pela filosofia oriental, pelo movimento negro até confluir em proposituras que o levaram a aceitar o cargo de Ministro da Cultura.

Em última análise, cumpre-nos dizer que temos plena consciência que a análise dos materiais obtidos como fontes primárias para esta pesquisa ainda não se esgotou com nosso esforço. Seria demasiada pretensão nossa pensar o contrário. Os dados aqui obtidos são extremamente ricos e possuem valor documental e histórico apreciável. Destacamos, apenas, alguns poucos traços desse material que poderá e deverá ser reexplorado, com outros vieses, inclusive. O mapeamento socioanalítico que propusemos empreender priorizou o período da formação político-estética, sobretudo na tropicália (1967), e a atuação de Gil na política institucional como Ministro de Estado no governo Lula (2003-2008). Entre estas duas pontas, outras facetas foram surgindo, envolvimento com correntes políticas e estéticas foram aprofundados e discutidos. Outras portas de entrada, ruas pelas quais pudéssemos adentrar para andar por esse enorme mapa também iam se vislumbrando. No entanto, pudemos citá-las ora um pouco apressadamente, ora tratando-as apenas como fatos. Elas merecem ser mais investigadas. Por exemplo, o envolvimento de Gilberto Gil com inúmeros movimentos, como o Ondazul. Este, baseado numa experiência italiana, nasceu como movimento ambientalista, fundado por Gil, para tornar-se uma organização não-governamental. Independentemente de não termos seguido todos os caminhos possíveis, pois isso seria mesmo impossível, percebemos que, em toda sua trajetória de vida, a atuação política através da música extrapolou o ambiente acústico dos palcos e amplificou-se para a vida cultural e política. A atuação política e a artística, ambas foram definidoras de seu modo de ser e estar no mundo. Gil fez não só da música, mas da política também, seu principal projeto de vida. E em ambas deu contribuições significativas ao País.

Assim, recorremos a outros autores do campo cultural nos quais pudéssemos embasar reflexões teórico-filosóficas que contribuíssem para elucidar as relações entre práxis social e produção estética, reforçando um olhar que centrasse no impacto que tal relação pudesse provocar nas práticas formativas. Desse modo, se Benjamin (1987) nos despertou a atenção para o papel social que cumpre à politização da arte como resposta à estetização da política, com Boaventura Souza Santos (2007, 1996) pudemos averiguar como a democratização dos saberes é condição para a reinvenção de novas subjetividades que se fazem cada vez mais necessárias a partir da crise do contrato da modernidade.

Por fim, diríamos que um projeto de formação emancipada de sujeitos sociais pode estar presente em políticas públicas cuja filosofia contemple claramente tal dimensão, qual

seja os Pontos de Cultura. Mas a emancipação pode estar presente também na própria postura artística que se reflete em outros campos, como é o caso do tropicalismo. Neste último caso, ao enfatizar e defender uma postura tropicalista como sinônimo de abertura para o novo, para a dimensão cosmopolita da sociedade atual e para a luta contra a noção restritiva de cultura, Gilberto Gil nos mostra, também, como a música contribuiu para sua própria formação, para a sublimação de demandas internas. E contribuiu, de igual modo, para a reflexão social, para a construção de um conhecimento, de nova ordem, se não pós-moderna no sentido que adquiriu no debate filosófico do século XX, pelo menos utópico, à medida que desacredita dos valores dominantes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: ADORNO, T. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (p. 65-108).

ALVES-MAZZOTI, Alda Judith; GEWANDSZNJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998. p. 129-178

ANDRADE, Júlia. Narrativas de Nosso Tempo: Notas sobre a canção popular como experiência de formação. In: *Educação em Revista*, v. 25, n. 01, p. 15-36, abr. 2009. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Pau-Brasil*. In: ANDRADE, O. Obras completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 1, mai. 1928.

BARTHES, R. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUER, Martin; GASKELL, George. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*: Um manual prático. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália*: Uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: CosacNaif, 2005.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington, 2000.

CALADO, Carlos. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARVALHO, J. *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea*. Brasília: UNB, 1999. (Série Antropologia).

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papiurus, 1995.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DOMINGUES, João Luiz Pereira; SADER, Emir. *Programa Cultura Viva: Políticas culturais para a emancipação das classes populares*. Rio de Janeiro: Uerj, 2008. Dissertação. (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

DUARTE, Newton. Arte e Formação Humana em Lukács e Vigotski. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 31, 2008, Caxambu. Anais. Disponível online em <<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT17-4026—Int.pdf>>. Acesso em 20 mai. 2012.

ELIAS, Norbert. *Mozart: A sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.

FERREIRA, Juca. A Centralidade da Cultura no Desenvolvimento – In: BARROSO, Aloísio Sérgio; Souza, Renildo (Orgs.). *Desenvolvimento: Idéias para um projeto nacional*. São Paulo: Fundação Maurício Grabois, 2010. p. 265-278.

FLICK, Uwe. Entrevista episódica. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: Um manual prático*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

GIL, Gilberto. *Discurso na Solenidade de Transmissão do Cargo*. Brasília: MinC, 2003. Disponível para consulta on-line em http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=3&page=2&id_type=3 (acesso em 16/04/2012).

GIL, Gilberto; COHN, Sérgio; OLIVEIRA, Ana de. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007 (Coleção Encontros).

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antônio. *O Poético e o Político e Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GIL, Gilberto. Eu Grito Sim. In: *Veja*, São Paulo, 21 de julho de 2004. Entrevista a Sérgio Martins e Thais Oyama.

GIL, Gilberto. O Mundo é Gandhi. In: *Serafina*, São Paulo, v. (?), n. 35, p. 12, 27 de fevereiro de 2011.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KA, Makely. *Política da Cultura e Cultura na Política*. Disponível para consulta on-line em <http://www.overmundo.com.br/overblog/politica-da-cultura-e-cultura-na-politica> (acesso em 20/12/2011).

LACERDA, Alice Pires de; MARQUES, Carolina de C.; ROCHA, Sophia Cardoso. Programa Cultura Viva. In: RUBIM, A. (Org.) *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. p. 111-131. (Coleção Cult)

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. (p. 525-541)

LIMA, Paulo Costa. Expresso 2222. In: *Terra Magazine*. Disponível para consulta on-line em <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5335749-EI8214,00-Expresso.html> (acesso em 20/04/2012).

LOPES, Cássia Dolores Costa. *Gilberto Gil: A poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOPES, Cássia. A Re-caricatura de Gilberto Gil: Zelberto Zel. In: *Anais do IV Encontro de Estudos Multiculturais em Cultura*. Salvador: UFBa, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: 34, 2003.

MERRIAN, Alan. The Study of Ethnomusicology. In: MERRIAN, A. *Antropology of Music*. Bloomington: Northwestern University Press, 1964. (p. 7-13).

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. São Paulo: Cortez, 2003.

MURILO JÚNIOR, José. Gilberto Gil: a voz tropicalista por uma cultura digital aberta. *In: 1Tantan*, 25 de agosto de 2008. Disponível para consulta *online* em <<http://1tantan.wordpress.com/2008/08/25/165/>> Acesso em 02 jun. 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da Música Popular Brasileira (1970-1990): Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul./dez. 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. Fontes e Leituras do Tropicalismo. *In: BASUALDO, Carlos (Org.). Tropicália*: Uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: CosacNaif, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. É Proibido Proibir: Contracultura e tropicália. *In: FICO, Carlos, ARAÚJO, Maria Paula. 1968*: 40 anos depois: História e memória. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 115-128.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. *Boaventura & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil*: Todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da tv. São Paulo: Record, 2000.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

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

RISÉRIO, Antônio. Zelberto Zel: uma caricatura racista. In: GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antônio. *O Poético e o Político e Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. (p. 191-193).

RIVERA, Angel Quintero. *Salsa, Sabor y Control: Sociologia de la música “tropical”*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: A Theory of the relations between Music and Possession*. Chicago: Chicago Press, 1985.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas Culturais no Governo Lula. In: RUBIM, A. (Org.) *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. p. 9-24. (Coleção Cult)

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBER, J. (Orgs.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1

SANTOS, Boaventura de Souza. *Renovar a Teoria Crítica e Reinventar a Emancipação Social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma Pedagogia do Conflito. In: SILVA, Luiz Heron. *Novos Mapas Culturais, Novas Perspectivas Educacionais*. Porto Alegre: Sulina, 1996. p. 15-33.

SCHEREN-WARREN, I. Das Ações Coletivas às Redes de Movimentos Sociais. In: SCHEREN-WARREN, I. *Controle Público e Democracia*. Belo Horizonte: DCP/FAFICH/UFMG, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-69. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa. In: *Anais do II Seminários de Verão: Folia Universitária*. Salvador: UFBA, 1999.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*: Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. *Todos Entoam*: Ensaaios, conversas e canções. São Paulo; Publifolha, 2007.

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

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

VIANNA, Hermano. Políticas da Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália*: Uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: CosacNaif, 2005.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNICK, José Miguel. *Sem Receita*: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

APÊNDICE A

TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DA ENTREVISTA COM GILBERTO GIL – Entrevista realizada no dia 24/06/12, em um Hotel, em Belo Horizonte (MG).

Gilberto Gil é cantor, compositor, ex-Ministro da Cultura durante o governo Lula (2003-08), ex-vereador e ex-presidente da Fundação Gregório de Matos de Salvador (BA).

E – Eu preparei aqui um roteiro que é pra eu não me perder. Eu queria começar, Gil, te perguntando sobre assim a importância da música para sua própria formação como ser humano. Por que isso? Lendo a seu respeito nas diversas fontes vi que você, por exemplo, num certo período, se envolveu com o movimento estudantil lá na Bahia. Depois teve o movimento tropicalista, a contracultura, o movimento ambientalista, os movimentos negros. Então, de que maneira a música se relaciona com esses movimentos e a importância que a música teve pra sua formação como ser humano, como pessoa?

Gilberto Gil – Nesse aspecto da formação (como) pessoa, a questão do modo de olhar o mundo, interpretação do agir humano e meus próprios sentimentos, como organizar os modos de sentir e de ver o mundo e tal, nesse sentido a música teve muita importância porque foi o elemento mais sensibilizador, digamos assim, da minha interioridade. Desde pequeno a música me elevava muito, me transportava para situações de fantasia, de elucubração sobre espaço-tempo, a extensão dos espaços, da própria Terra... A música me levava pra lugares remotos, me dava a... me trazia a ideia do longínquo, do desconhecido. Do ponto de vista, enfim, dos espaços me transportava pra Europa, pros lugares, pro Rio, pro Interior da Bahia. E do ponto de vista do tempo também. Quer dizer: as súbitas suspensões do tempo pra que se instaurasse um alumbramento, uma situação de encanto com as coisas, de enlevo com as coisas. Isso tudo, evidentemente, o tempo todo permeado pelas emoções, que tomavam cores variadas e tal. Então é tudo. O próprio sentido do afeto, o modo de gostar das pessoas, o modo de tratar as pessoas. Tudo isso tudo a música foi fundamental. Ela foi me marcando como pessoa propriamente, no (mundo?) dos sentimentos e das visões. Tudo isso a música era, praticamente, era o substrato daquilo tudo. Enfim, evidentemente, com a formação moral, a família, a educação, a religião, tudo aquilo, tudo. Mas a música era o desembocador de todas estas questões. Então eu acho que eu sou uma pessoa que fui marcadamente formado pela música.... O fato de ter escolhido também logo muito cedo a música como objeto de meu

interesse maior, da minha devoção mais intensa. E objeto de desejo também. Do meu desejo aí do ponto de vista propriamente do eu, do ego: do “o que que eu sou? o que que eu quero ser?”. Logo muito cedo eu defini que queria ser músico. Logo aos 2 anos eu disse à minha mãe que eu queria ser “musguero”. Enfim, logo aos 10 anos ela me lembrou disso e perguntou. E eu insisti que sim e ela me mandou pra Escola de Música pra estudar acordeom por causa de tudo isso. Então eu acho que é bem claramente fundamental a música na minha formação.

E – Como pessoa, né?

Gilberto Gil – Como pessoa, é isso que eu tô dizendo. Pessoa nas suas múltiplas facetas. Pessoa propriamente, sua interioridade como eu disse, né? Seu “cogito”, sua especulação, sua dimensão filosófica, o que é existirmos... “Existirmos, a que será que se destina?...” (risos). Enfim. Óbvio que foi claramente... Aí depois a outra parte toda...

E – Aí poderíamos fazer esse vínculo então com as questões sociais por aí também, né?

Gilberto Gil - É. Aí quando eu vou crescendo, adolescência, vou tomando... Estudo, enfim, o convívio com a sociedade humana que se caracteriza de uma forma mais específica com o colégio, o convívio com as turmas, com os colegas estudantes e tal. E no bairro onde eu morava em Salvador, o convívio com a meninada do bairro e com os comerciantes, enfim, a sociabilização. A sociabilidade toda que vai se dando ao longo da juventude, ao longo da adolescência, também a música vai marcando tudo isso, porque começo a me interessar pela interpretação das canções. As canções populares que com suas narrativas, narrativas de amores, amores feitos, amores desfeitos, afetos e desafetos, decepções de vida. Ao mesmo tempo, as narrativas das paisagens humanas. As músicas sobre o homem e a natureza. O Nordeste, Luiz Gonzaga, Dorival Caimmy com as canções sobre os pescadores: “A jangada partiu com Chico, Ferreira e Bento e a jangada voltou só”. A tragédia humana. Isso tudo foi, enfim, foram ”formes” que a música me trouxe. A música introduziu estas questões pra mim. Evidentemente eu fui buscar as interpretações amplas delas todas em outros lugares. Na própria vivência que eu passei a ter do afeto e do amor, os primeiros encantamentos com as moças, com as meninas, as paixões de carnaval, tudo isso. Também aí, no carnaval, a música chegava: (cantando) “Colombina eu te ameí, mas você não quis...” (risos). E tudo.

E – Um elemento de sociabilidade.

Gilberto Gil – Total! Absolutamente. A interpretação disso, de como transitam os homens entre eles, e como esse transitar entre eles... nesse transitar entre eles transitam os afetos, eu falei: os desafetos, as paixões, enfim. Sem dúvida! E aí, em seguida, a política. A dimensão política. O homem oprimido brasileiro do sertão, enfim, dos lugares interiores. As diferenças de classe. As submissões a isso e aquilo que setores amplos da sociedade brasileira, e do resto do mundo também, se sujeitam a essas submissões, enfim. As vítimas e os algozes. Todas essas coisas. O opressor e o oprimido.

E – Isso de alguma forma...

Gilberto Gil - As canções também foram ajudando a esclarecer isso.

E – Porque até, vamos dizer, até o advento do Tropicalismo era muito marcado por isso, por essa dimensão, as suas composições: Procissão, Viramundo...

Gilberto Gil – Procissão, A Roda, Louvação, Viramundo. Todo aquele primeiro período de formação, de tomada de gosto pela composição, pela utilização da canção como elemento narrativo, como elemento de discurso, de manifestação de opinião, de visão. Em tudo aquilo a música foi marcante. Depois veio a fase do tropicalista onde, de novo, o questionamento do convencionalismo familiar, os valores, vamos dizer assim, clássicos da vida em sociedade, costumes e tal, que o tropicalismo busca questionar e tal também evidentemente a música é importantíssima. Aí já entram as influências do Bob Dylan, dos Beatles, do John Lennon.. A surpresa com esses outros modos de ver o mundo que jovens, como nós, tinham em outros lugares do mundo, e como isso estimulava a gente também a lançar olhares diferenciados sobre a vida social e política e tal. Então todo esse campo sócio-político é extremamente tocado em mim pela música, na verdade como tinha sido aqueles primeiros da infância em relação a tantas outras coisas.

E – Fazendo agora um pulo enorme: Como Ministro da Cultura, alguns críticos ensaiaram dizer que o ministério tinha uma postura tropicalista. Eu queria que você pensasse sobre isso: é um exagero ou seria algo que tem algum fundo?

Gilberto Gil – É um exagero. Mas, ao mesmo tempo não é uma observação completamente desprovida de sentido. Claro que tem sentido porque eu... é possível que a militância tropicalista, o fazer tropicalista, em mim e em outros como Caetano e etc., seja alguma coisa que permaneça. Pelo menos residualmente, pelo menos como formador de lastros, como formador de bases sobre as quais vão se sustentando os andares da construção da vida desde então. É possível que tudo aquilo fique, permaneça mesmo. E não seria no ministério que iria se esvaziar. O fato de ter compreendido, na época tropicalista, a importância da pluralidade, a importância da diversidade cultural, a importância dos fenômenos não tidos como importantes a partir de uma visão eurocêntrica da cultura, eurocêntrica da civilização, etc. Enfim, esse despertar por um gosto, pelo Brasil e os vários brasis, pelo mundo e os vários mundos, a África, a importância da África, a importância dos negros americanos, e a importância, enfim, das minorias. Tudo isso tinha sido objeto de cultivo do plantio tropicalista. Isso evidentemente vai para o ministério. Até porque esse ideário tropicalista, desse ponto de vista sócio-político, é uma coisa que caminha com o desenvolvimento do Brasil desde o tropicalismo até o governo Lula. E o governo Lula vem simbolizar tudo isso. Uma atribuição de importância às periferias brasileiras, às camadas humildes, enfim. Então o desenho das políticas públicas durante o meu ministério é nitidamente influenciado por tudo, por essa visão, por esse Brasil, por um significado de um presidente operário pela primeira vez no poder. Por todas essas coisas, evidente. E isso é tropicalismo (risos).

E – Quando...

Gilberto Gil – Uma visão des-colonizada. Uma tentativa de visão descolonizada da mentalidade.

E – Abertura, eu diria também.

Gilberto Gil – Abertura.

E – Porque é uma característica, eu acho, fundamental do tropicalismo.

Gilberto Gil – É...

E – E também a abertura porque o tropicalismo não recusou, não recusava, as experiências do mundo, né?

Gilberto Gil – Ao contrário. Ao contrário.

E – Eu acho que isso apareceu de uma certa forma lá no ministério.

Gilberto Gil – Também, também, ao contrário... A influência das conquistas, das conquistas das novas tendências conceituais do campo europeu, do campo americano, com a questão das novas tecnologias, com a questão da propriedade intelectual, enfim, com a questão da diversidade cultural, a questão dos multiculturalismos e das influências naturais com a globalização, a interação entre áreas variadas do mundo e tal. Tudo isso, de certa forma, era uma reprodução, numa dimensão macro já, daquilo que tinha sido na dimensão da canção o próprio tropicalismo.

E – O que que é o do-in antropológico, Gil?

Gilberto Gil – O do-in antropológico é... O do-in, a palavra do-in vem do japonês, de línguas orientais, daquele mundo sino-nipônico, e significa o estímulo. Do é a escola, o aprendizado, é o saber, a aquisição do saber, saber das coisas, enfim. O do-in como expressão ligada ao campo da saúde e do conhecimento sobre o corpo e as relações do corpo com a alma. A questão da acupuntura, os meridianos. Enfim, essa leitura diferenciada do psicossomático que o oriente tem.

E – O corpo e a natureza juntos...

Gilberto Gil – O corpo e a natureza juntos, esse holismo. A acupuntura é isso. É possibilidade de estimular à distância regiões internas dos músculos, dos nervos, dos órgãos, dos microorganismos internos do corpo, enfim, através da eletricidade, da estimulação elétrica desses pontos. Então o do-in antropológico é isso. Vamos fazer, vamos traduzir, vamos transportar essa leitura que o oriente faz, que a acupuntura faz, do corpo e alma, para o corpo e alma do mundo simbólico, do mundo antropológico, do mundo da cultura, do mundo cultural, do mundo das manifestações culturais. Vamos estimular pontos que estejam amortecidos. Vamos injetar dinamismo elétrico nesses pontos. Então o do-in antropológico é

isso: vamos estimular certos pontos da vida cultural brasileira que estão amortecidos, que estão abandonados, que não são considerados como pólos energéticos, etc. E aí volto a dizer, volto a falar: o protagonismo popular, os setores populares, a criatividade, a imensa criatividade das massas brasileiras. Enfim, que de uma certa forma é ignorada porque estamos ligados a esta produção e consumo de base euro-americana, etc. Enfim, nossa submissão aos modos europeus é uma coisa que vem desde a descoberta do Brasil até, passando pelos tempos colônias, chegando agora aos tempos modernos, os tempos industriais enfim. Então o do-in antropológico é isso: vamos lá, vamos ver onde é que estão, a importância que tem as bordadeiras do interior de Minas, do Espírito Santo, as baianas de acarajé, os criadores do frevo no carnaval de Pernambuco, os índios, os novos meninos, os hip-hopers das periferias de São Paulo, do Rio de Janeiro, os funkeiros do Rio, enfim. Todo esse mundo. Seja em música, seja em outras formas de expressão, etc. Esse mundo popular. É estimular, do-in nesse sentido, de estimulação. Introdução de estímulos elétricos mais fortes nesse campo todo.

E – Você acha que ser músico, artista, em que medida isso facilitou ou dificultou a sua permanência ali no ministério da cultura.

Gilberto Gil – No sentido do que temos falado até agora facilitou muito porque já associamos a música a todo esse campo amplo de formação, de visão, de compreensão do mundo. Portanto, isso estava lá no ministério e ajudava. Era a própria base da visão do ministro e de seus assessores que, de uma certa forma, estavam lá pra isso. Pra compartilhar essa visão com o ministro e levar essa visão, fazer dessa visão o elemento articulador de toda ação ministerial enfim. Do ponto de vista da dificuldade é um certo distanciamento da visão de gestão, da visão racional, da gestão amplo senso e da gestão pública em particular...

E – Mas você era formado...

Gilberto Gil – Mas era isso que eu ia dizer. Eu tinha tido por um desejo pessoal, por escolha pessoal, uma inserção particularizada nesse campo da compreensão do que é gestão porque me formei em administração. Fiz os dois primeiros anos da escola onde administração pública e a privada eram campo comum de aprendizado. E na segunda metade, nos dois últimos anos, especialmente a administração privada. Mas com muito interesse na administração pública.

Participei, acompanhei com interesse as reformas administrativas feitas basicamente por colegas e ex-colegas da administração no governo da Bahia.

E – Eu queria te perguntar sobre Edgar Santos...

Gilberto Gil – Edgar Santos, pois...

E – Se você frequentava os Seminários de Música da Bahia, se você ia...

Gilberto Gil – Muito. Não só os Seminários de Música, como a Escola de Teatro, como a Escola de Dança, toda a produção cultural que existia, teve efervescência...

E – Você chegou a fazer parte do CPC (Centro Popular de Cultura da UNE)?

Gilberto Gil – Fui parte do CPC. Eu dirigi uma Escola de Samba no CPC da Bahia. Era chamada assim: Escola de Samba Unidos do CPC. Que fazia o quê? Arregimentava jovens de algumas periferias de Salvador, especialmente as que ficavam mais próxima fisicamente de nós. Eu morava num bairro chamado Barris que era contíguo com toda uma encosta, uma favela, Dique do Itororó, onde evidentemente a população era uma população pobre, e por isso mesmo mais negra, e por isso mais ligada a todas essas grandes manifestações populares: a dança, o samba, o carnaval e tudo isso. E por causa dessa contiguidade, dessa proximidade, passamos a atuar. E também era da própria visão estratégica dos movimentos sociais embriônicos naquele momento trabalhar com os setores populares. Ir lá, fazer as parcerias com eles e tal. Então eu fui. Eu dirigi, eu era o Diretor Artístico do Centro, do CPC da Bahia. E na prática a atividade principal que eu tive foi organizar e sair, pelo menos um carnaval nós saímos com a Escola de Samba, chamava-se Unidos do CPC.

E – E aqui você, só pra confirmar, porque eu acho que a resposta vai ser negativa. Mas você chegou a ser do PCB (Partido Comunista Brasileiro) ou não?

Gilberto Gil – Não. Não fui. Eu não cheguei a me filiar. Eu era o que se denominava na época, essa era a denominação usada exatamente por eles, os movimentos de esquerda e tal, pelos comunistas e tal, eu era considerado “linha auxiliar”. Colaborava, participava, comungava de uma visão minimamente alinhada do mundo, da economia, da sociedade, etc.

Mas não atuava nas escolhas políticas de atuação, não atuava propriamente dentro das linhas partidárias ou faccionais.

E – Aquele samba ”Mancada“ por acaso ele é... porque tem uma versão que eu vi que ele era uma mensagem para uma organização política. Isso condiz com a verdade ou não?

Gilberto Gil – Nada. Nada. Nada. Aquilo lá é uma fantasia. Ligada a que? Aquele é um personagem. Quem é o personagem? É um menino, é um rapaz como tantos milhões deles, egressos das periferias e das favelas, etc. Enfim, que a construção da fantasia é que ele rouba um dinheiro pra fazer a fantasia de carnaval. É isso. Ele é descoberto e ele fica hostilizado, marcado pela sociedade, pelo conjunto, pela comunidade que censura, reclama com ele o fato dele ter roubado dinheiro pra fazer a fantasia. Mas é ao mesmo tempo isso, uma ode a esse sentimento extraordinário do compromisso com o carnaval, do compromisso com a festa, do compromisso com a alegria. Era tanto o desejo dele de sair na escola, a importância de sair na escola era tão grande que ele rouba dinheiro pra poder comprar a fantasia.

E – Eu acho que tem certas músicas que elas tem um uso social que pode ser coincidente ou até divergente...

Gilberto Gil – Não. Que extrapola a própria criação. O próprio âmbito de significado do criador.

E – De certa maneira, aquilo que você tava dizendo do Luiz Gonzaga e do Dorival Caimmy que teve um impacto formativo pra você...

Gilberto Gil – Exatamente. Tocou em mim talvez aspectos inusitados pra eles. Talvez que fuja ao próprio conhecimento do âmbito....

E – Mas que, de certa forma, está ali também, né?

Gilberto Gil – Está ali também. Mas esse é o papel da arte, né? Esse é o papel da arte. O artista não tem necessariamente que dominar o campo de alcance da obra dele. Porque não é (seu papel). O alcance é dado em ondas sucessivas que podem ir muito longe, muito além da própria consciência do criador, da consciência do artista, do realizador, enfim. É esse o papel

da arte. As leituras possíveis, quer dizer, que se façam de um quadro do Van Gogh ou de um abstrato...

E – De um afoxé.

Gilberto Gil – De um afoxé, de um quadro do Picasso, etc, É tudo muito aberto. A capacidade do artista é exatamente essa condensação, esse talento e essa efeméride, essa oportunidade que é dada a ele de fazer essa condensação. Tudo ali naquele condensado, naquele pedaço de canção, naquele pedaço de poesia, naquele trecho de romance, naquela cena de teatro.

E – Gil, muito obrigado.

APÊNDICE B

TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DA ENTREVISTA COM JUCA FERREIRA -Entrevista realizada no dia 14/02/12, via Skype, em Madrid (Espanha).

Juca Ferreira é Sociólogo, ex-Ministro da Cultura e ex-Secretário-Executivo do Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil durante o governo Lula (2003-2010).

E - Eu queria saber a seu respeito primeiro, sobre a sua formação na época. Porque eu li, através do seu blog, que você no dia do AI-5 ia tomar posse como presidente da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES). No período um pouco anterior, na Bahia, através do reitor Edgar Santos, um grupo de intelectuais importantes participou e agitou a vida cultural baiana. Então, como é que foi a sua relação naquela época? Se você teve ou se você pegou algum eco disso, por exemplo, eu falo do Koeullreutter, da Lina Bo Bardi, de tudo aquilo, como é que foi essas pessoas para tua formação intelectual naquele período.

Juca – Olha, eu... No golpe de 64, no ano do golpe de 1964, eu tinha 15 anos. Estudava no Colégio Militar, era de uma família de esquerda. Meus irmãos mais velhos, 3 e 4 anos mais velhos do que eu, faziam parte do CPC e daquela experiência do Paulo Freire, de educação popular. Eu já lia muito, desde 10 anos eu tinha uma curiosidade intelectual enorme, meu pai era um intelectual, era engenheiro construtor de estradas, mas cansávamos de acordar para ir para escola e ele ainda não tinha dormido, lendo durante a noite. Então essa era o ambiente familiar que foi muito importante, um ambiente... Meu pai sempre teve uma discoteca maravilhosa. Mesmo quando nós íamos pro interior construir estradas, até no meio da mata atlântica, como vivemos no norte do Espírito Santo, meu pai tinha um equipamento de som muito bom, uma discoteca fantástica e uma boa biblioteca. Então, eu desde pequeno eu convivi com isso. Eu era menino nessa época, mas eu ia para o Teatro Vilha Velha, ver o Wally... as apresentações, primeiras apresentações em Salvador de Caetano, Gil, Gal Costa, Maria Bethânia. Ver Teatro dos Novos. Eu acompanhava a vida intelectual, a Escola de Dança da UFBA, obra do Edgar Santos, a Escola de Teatro. Eu acompanhava meio como um menino metido no meio de gente maior. Agora, tinha um nível de discernimento razoável porque eu lia muito. Eu tinha um nível de interesse e curiosidade intelectual, acho que fruto da vivência da minha família. Então, eu não posso dizer que não tinha influência, mas era algo

assim, um menino metido num ambiente maior. Quinze anos você pode imaginar. Se bem que eu acho que naquela época quinze anos já tinha uma maturidade diferente já. Mas de qualquer jeito era uma relação, como eu acabei de descrever, um garoto acordando pro mundo e já conectado com processos intelectuais e artísticos mais sofisticados num momento de ruptura. Agora só para completar essa descrição. Como o meu pai construía estrada, até uma certa idade a gente vivia em família e depois era interno. Eu comecei a ser interno com 8 anos. Eu fui interno primeiro na Bahia depois fui pro Rio de Janeiro, minha vó dirigia uma escola, eu fui interno na escola que ela dirigia, depois eu fui interno numa outra escola na Tijuca, depois fui pro Engenho Novo no Rio de Janeiro. Eu lá acompanhei o nascimento da Bossa Nova e Jorge Bem, o surgimento de Jorge Bem, e do Rock and Roll. Quando eu voltei pra Bahia, pra perto da família em sessenta e... aí eu teria que pesquisar pra precisar, mas com 10, em sessenta e cinco... Sessenta e cinco, não. Antes. Em sessenta e um, sessenta e dois, eu já era fã de Rock. Gostava de Bossa Nova, que meu pai não gostava. Até então, meu pai era uma pessoa ultra-aberta, gostava de música negra americana, Yma Sumac, uma peruana que quebrava copo de vidro tal era a perfeição de sua voz, Trio Los Panchos e toda música latina, música clássica. Essa foi a primeira ruptura com meu pai. Eu fiquei impressionado porque ele não gostava de João Gilberto. Rock and Roll até que ele ouvia, achava barulhento, mas ouvia. Mas João Gilberto era demais pra ele, porque ele gostava dos grandes cantores com voz empostada, como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Elizete Cardoso. Que era minha base de formação, era aquela diversidade enorme, mas uma coisa mais própria do gosto, até surgir a Bossa Nova. Jorge Bem praticamente foi eu que apresentei a ele. Ele adorou, assim, era mais fácil pra ele. Então, quando eu volto pra viver na Bahia e passei no exame de admissão do Colégio Militar, eu já tinha uma certa personalidade, um certo gosto próprio, já a esta altura diferenciado do que a minha família me dava. Agora, sob o ponto de vista mais intelectual, eu bebia na principalmente na biblioteca dele.

E – E a sua formação foi na Universidade Federal da Bahia (UFBA), também, como graduação?

Juca – Não. Quando eu terminei o 2º ano de História na UFBA eu fui preso. E aí eu não pude... fui preso, passei alguns meses preso. Quando fui solto, um mês depois queriam me prender de novo, eu aí já com uma acusação mais grave. Eu aí fui morar no Rio de Janeiro. Aí fui parar naqueles cartazes de “Procura-se” e tal. Aí a barra pesou bastante. Depois, em 71, eu fui pro exílio. Voltei, clandestinamente. Depois, meses depois, fui ...(inaudível)... meio

precariedade. Depois fui pra Suécia. Aí sim, aí eu comecei a reconstruir um projeto de vida. E como eu não sabia se ia voltar ou se ia viver no exílio, porque tinha o exemplo dos espanhóis que estavam há 40 anos sempre achando que voltariam no próximo ano, eu me preparei, na Suécia, para me inserir na sociedade sueca. Eu comecei a estudar português e literatura brasileira pra poder me formar e ser professor na universidade lá. Mas aí começou o processo de anistia, eu vi que a anistia ia sair, eu fui pra França e fechei a minha formação universitária no IE10, um departamento lá da Sorbonne, um departamento pra formar quadros, os quadros coloniais da França. Já não era mais a essa altura, mas de qualquer jeito a origem era essa, desse setor. E aí me formei em Sociologia do Desenvolvimento. Ia fazer mestrado quando a anistia saiu, aí eu voltei pro Brasil. Essa é mais ou menos minha aventura universitária.

E – Ok. Eu queria saber, assim, como que você conheceu o Gil, como é que foram os seus primeiros contatos, quem apresentou vocês, como é que se deu isso. Foi na década de 70 ou nesse retorno seu?

Juca – Não, eu acompanhava de perto essas pessoas. Eu tinha amigos que eram tropicalistas, como Luciano Figueiredo. Muito amigo, de frequentar a casa dele, conhecia a família toda. A irmã dele, Ariane, que era uma pessoa também ligada ao movimento. Eu tinha, assim, apesar de muito jovem, eu tinha... tava ali perto de alguma maneira participando e pulsando aquele momento. Mas Gil, Caetano, eu via de longe, Bethânia... não era amigo, não. Eu conheci Gil quando voltei do exílio. Fui apresentado por Antônio Risério. E criamos uma amizade grande. Assim, muitas coincidências. Eu já tinha um nível de proximidade muito grande com essa sensibilidade tropicalista e essa visão da complexidade do mundo da cultura, da in... a rejeição a essa coisa de bom gosto das elites, o que nossas elites chamam de bom gosto. Tudo isso. Eu tinha proximidade, acompanhava. Outro dia eu disse... Eu sou amigo de Gil. Mas outro dia eu encontrei Caetano e disse a ele que ele cometia frequentemente um erro de achar que a esquerda era contra o tropicalismo. Tinha uma parte importante da esquerda que eu acho até que representava na política o que eles representavam esteticamente. Era a mesma pulsação. De modernização, de incorporar o novo, de ser parte da década de 60, de demandas de novas experiências estéticas, sociais, políticas. Independente de eles reconhecerem ou não. Então, eu já vinha com essa proximidade. E a vivência com o Gil nos aproximou muito. Eu o conheci quando ele pretendeu ser prefeito de Salvador. Eu achei tão genial uma cidade como essa ter um prefeito como ele, que me ofereci voluntariamente para trabalhar na campanha

dele. E aí comecei uma amizade forte a partir daí. Não concordei quando foi candidato a vereador, achei que foi... Ele era muito mais do que o partido dele fez dele naquele momento. Ele era a pessoa que daria grandeza à prefeitura de Salvador naquele momento. A opção pelo candidato, aquele radialista, era um erro monstruoso.... [Breve interrupção para que Juca atenda a um telefonema]. Eu fui contra e, além do mais, já conhecia um pouco Gil e achei que ele não teria saco pra aguentar o cotidiano de uma câmara de vereadores. Eu achei que ele não seria bem sucedido. Mas não é nem por isso, principalmente. É porque eu achava que se ele queria entrar na vida política, aquela rejeição ao nome dele era o momento dele adquirir a grandeza própria dele e ultrapassar o limite de ser apenas um, um.... uma linha auxiliar do então prefeito, que era quem mandava no PMDB. Tinha 80, mais de 80% dos votos dos que definiriam quem era o candidato. Depois, alguns anos depois, eu não me lembro quanto, a partir das lutas ambientes, não mais aí questão política nem cultural, nos reaproximamos. Não, desculpe. Antes teve a filiação dele ao PV, que foi eu que assinei a ficha dele, junto com o Gabeira, com Alfredo Sirkis. Foi, a seção foi na câmara de vereadores e ele, ele saiu do PMDB e... Ali foi um momento importante de aproximação. E depois ele me chamou para trabalhar no Ondazul, dirigir o Ondazul na Bahia, que era uma Ong ambientalista que ele tinha criado. E, engraçado, é que além da questão ambiental, quando estávamos juntos falávamos muitos das questões culturais. Isso foi dando uma aproximação grande. Um dia eu declarei, num jornal, quando me perguntaram se eu era amigo dele, eu disse que o sentimento que eu tinha por ele era semelhante ao que eu tenho pelos meus irmãos mais velhos. É assim de um "brother". De uma pessoa muito próxima. E como é até hoje. Depois, quando ele foi escolhido pelo presidente Lula pra ser Ministro, ainda antes de tomar posse ele me chamou para trabalhar com ele. Eu resisti um pouco porque Brasília tava fora do meu roteiro. Mas, ele me convenceu de que era importante eu ir com ele. Fomos e aí é mais público, não precisa eu discorrer.

E – Juca, você citou aí um pouco o tropicalismo e algumas características do movimento tropicalista. Você considera que a gestão de vocês no Ministério da Cultura trouxe alguns dos elementos do tropicalismo? Seria uma, uma... uma relação possível de se fazer, na sua opinião?

Juca – Relação tem, porque nós não somos esquizofrênicos. E tudo que a gente faz, umas coisas tem a ver com as outras e a gente vai descobrindo um enredo e um fio da meada que liga as coisas. Mas, eu acho excessivo falar de uma administração tropicalista. Porque o

tropicalismo não é uma teoria política, não é uma doutrina, não é um projeto de poder. Pelo contrário. Era um movimento de desconstituição de uma estrutura estreita, caduca, superada, no mundo da cultura e das artes. Uma predisposição de aceitar as rupturas que a década de 60 vinha realizando na cultura mundial, aceitação do Rock and Roll, e com toda sua parafernália, e sua estética, e sua irreverência, e sua rebeldia. Tudo isso traduzido num afeto muito grande por essas manifestações musicais e culturais brasileiras. E por uma compreensão daquele momento que a gente vivia, que era um momento de retrocesso, de ditadura, de autoritarismo, de falta de liberdade. Então o tropicalismo é isso e, de alguma maneira, quando nós do Ministério, valorizamos a diversidade cultural brasileira, afirmamos a todo momento, que nós não hierarquizaríamos as manifestações culturais entre as relevantes e as irrelevantes, entre as que eram autênticas e verdadeiras e entre as que não eram autênticas e verdadeiras, quando nós tratamos com respeito todas as dimensões da cultura brasileira, todas as manifestações, de alguma maneira tem vínculo. Mas acho que o vínculo... a presença de Gil, não autoriza a gente a dizer que foi uma administração tropicalista como alguns chegaram até a tentar definir assim. Acho que éramos republicanos, retroagindo aí quase um século, na medida em que nas coisas públicas no Brasil ainda existem os que são mais iguais dos que os outros, o respeito à coisa pública, a valorização do dinheiro e da coisa pública, a compreensão de que o Estado tem a obrigação de responsabilidade com todos os brasileiros de todas as regiões do Brasil, e que não poderíamos partidarizar a administração, fomos culturalmente comprometidos com toda a história brasileira da preservação do patrimônio cultural brasileiro, que é uma história bonita, porque foram os modernistas que introduziram no Brasil essa consciência profunda de que tínhamos um patrimônio a preservar, ou seja, as mesmas pessoas que se propuseram a fazer as grandes rupturas no início do século passado, foram os mesmos que chamaram a atenção e iniciaram um processo de preservação institucional da nossa identidade, das nossas referências culturais. Então tínhamos relação com isso também, com essa história. Tínhamos relação com a ideia da esquerda de democratizar o acesso à cultura. Tivemos uma sensibilidade enorme no Ministério pra essa questão de que todos têm direito ao acesso pleno à cultura, não apenas a que o mercado dá a partir do poder aquisitivo. Tínhamos uma noção clara aí, recuperando um pouco a história americana, inglesa, de que há uma economia da cultura e que ela precisa ser modernizada, porque talvez venha ser a principal ou entre as três principais economias do Brasil. Então, ou seja, as influências e as presenças no nosso discurso e em nossa prática são muitas e traz as nossas vivências e evidentemente o tropicalismo está o tempo inteiro ali com sua irreverência, com sua compreensão de que o bom gosto das elites é uma referência relativamente secundária. É preciso ver a riqueza da criação popular no

Brasil, e essa coisa que o erudito se imbrica com o popular de uma maneira onde um não pode ser pensado e visto sem a referência do outro. Então, *estamos* aí e temos essa coisa, mas não pode se exagerar nessa relação entre o tropicalismo e a nossa gestão.

E - Como é que ... Você considera... Como é que foi a interlocução com... Entre vocês, entre você, o Gil, o Célio Turino, o Risério, vocês sempre se referem aos novos movimentos sociais, né? Como que foi a interlocução com esses novos movimentos sociais? Porque, uma coisa que eu também acho que tem um pouco de, que vem do tropicalismo, é essa atitude receptiva para o novo. Mas o novo, muitas vezes, o que ele traz é justamente a ruptura. Então como é que foi lidar com isso do lado do governo, você que tem uma trajetória também do lado do movimento social?

Juca - O novo hoje não é o novo da época do tropicalismo. O mundo é tão rápido, tão veloz que você dorme num século e acorda em outro. Isso desde a década de 60, desde o final da primeira década da segunda metade do século passado para agora. A gente vive uma excitação do tempo histórico que é preciso ter disposição para a mobilidade. Muitos tropicalistas, hoje, são conservadores. Não conseguem se relacionar com as novas manifestações culturais, políticas, sociais que temos. Agora, Gil é um gigante nesse aspecto. Gil parece que tomou uma pílula de revitalização subjetiva, que Gil sempre está antenado com as coisas que acabam de acontecer em alguma parte do mundo. Noutro dia, numa polêmica pública através da imprensa, Caetano disse que ele é deslumbrado. Eu diria, deslumbrado num bom sentido. Ele está sempre predisposto a se relacionar com o novo. Então ele manteve. Tom Zé mantém de uma forma mais clássica a atitude tropicalista. Acho que nosso querido... do teatro...

E - Zé Celso?

Juca - Zé Celso também, mais clássico... Um tropicalista mais ortodoxo. E Gil já numa outra leitura... já de quem mergulhou no mercado, de quem negociou sua estética e sua arte pra fluir nos canais da indústria cultural, tendo aí as diferenças. Respeito todos. Eu gosto muito do que o Zé Celso faz. Gosto muitíssimo de Tom Zé e essa capacidade que ele tem de ser o que ele sempre foi e ao mesmo tempo extremamente atual. Quando eu ressalto as diferenças entre os três, é porque eu acho que são três relevantes. Caetano eu já diria que, hoje, é menos tropicalista.

E - É. (rindo)

Juca - ... No pensamento principalmente. Até na música ele mantém o vigor e a irreverência, mas no pensamento eu acho que Caetano saiu um pouco dessa esfera de inquietação, rebeldia e busca do novo. Não é a toa que ele não compreendeu a atitude de Gil em relação a essas novas tecnologias, aos movimentos sociais que se articulam a partir da cultura digital e dessas... desses universos criados, não só pela internet, mas por toda essa nova tecnologia que está disponível hoje pra todos no mundo inteiro. Então, eu também tenho vínculos com isso, eu sou mais perto, mais próximo de Gil, comungando boa parte do pensamento e da postura de saber que a fila anda. Vou dar um exemplo, só pra fechar isso: Quando Mário Kertész era prefeito, e Gil apoiava Mário Kertész, Risério apoiava Mário Kertész, o Wally Salomão apoiava Mário Kertész, e trabalhavam na prefeitura com Mário Kertész, eles me chamaram pra fazer parte da Fundação Gregório de Matos. Gil ainda não era... eu me esqueço agora o nome de quem era o presidente da Fundação Gregório de Matos, mas me chamaram e eu fui para uma reunião... Daqui a pouco eu me lembro o nome dele... Estava lá o Risério, o Wally... aí me chamaram pra trabalhar, eu disse a eles: eu venho, porque temos uma proximidade conceitual sobre a cultura muito grande, mas politicamente eu sou mais a esquerda, então não viria aqui pra apoiar politicamente o projeto político de Mário Kertész. Eu sou um homem de oposição ao carlismo. Não sou anti-carlista porque acho que é uma homenagem excessiva a uma pessoa você se definir como anti uma pessoa, mas os caminhos que eu busco para a sociedade baiana são caminhos democráticos, onde o protagonismo da sociedade venha a ser maior do que o protagonismo dos seus líderes. Não gosto dessa coisa de fechar os olhos para o autoritarismo,, comum e creio que é da cultura política baiana, que é atrasada, é do início do século passado sobrevivendo na democracia. Então isso fez com que eu não fosse pra lá. Eu sou uma pessoa política, eu abandonei tudo para fazer política, naquele período de resistência à ditadura, e os caminhos foram me levando cada vez mais a tal ponto que se eu quiser negar essa dimensão política eu não posso. Eu acho que Gil quis eu perto dele na experiência do Ministério; ele disse uma vez o seguinte: eu busco ter a sabedoria de ter próximo a mim, trabalhando comigo, pessoas que sabem o que eu não sei, porque pessoas iguais a mim seria só uma redundância. Eu acho que é um pouco isso, ele queria que eu ajudasse politicamente a ele se mexer numa esfera que é eminentemente política, que é o Ministério, através das políticas públicas de um Ministério, mesmo em se tratando de cultura.... Então, eu tenho um pé lá e outro cá. Eu tenho um pé dentro da política, mas tenho e um pé fora, que é esse pé que

me aproxima deles. Então minha contribuição foi complementar a dele. Eu, mesmo como secretário executivo, eu cunhei uma imagem que foi entendida pelo Ministério, eu disse o seguinte: Gil é o nosso líder, é o nosso outdoor, nosso aríete é nosso escudo protetor. Porque eu sabia que Gil via em mim a pessoa que possibilitaria ele ser tudo isso que eu disse porque eu cuidaria internamente de amarrar os nós da construção do dia a dia das políticas e garantir a construção desse projeto, que nós acabamos construindo. Então éramos complementares. Tanto é que o Presidente Lula percebeu isso e percebeu que o Ministério, mesmo quando o Gil passava um mês viajando, por exemplo, convencendo as autoridades de outros países a aprovarem a Convenção de Proteção da Diversidade Cultural, que era uma coisa importante e já tinha mais de uma década que tentavam, na Unesco, aprovar essa convenção, que pra mim é o primeiro grande documento depois da queda do muro de Berlim, que recolocava a economia no seu devido lugar e colocava a dimensão civilizatória em primeiro plano, Gil foi um artífice dessa vitória na Unesco. E eu mantive o Ministério ali, não só funcionando, como crescendo, construindo as políticas. Porque eu sei ser dirigido e sei dirigir, sei obedecer e sei mandar e sei construir um ambiente cooperativo, que eu acho que era um ambiente que a gente vivia dentro do Ministério e foi isso que a gente meio que... dividíamos o trabalho dessa maneira.

E: Juca, você afirmou algumas vezes também que não acreditava em política pública feita em gabinete, né? Eu queria te perguntar o seguinte: se, na sua opinião, o Estado, ele está preparado para se relacionar diretamente com o povo, com os movimentos...?

Juca – Não. O estado brasileiro é anacrônico. Não dá pra ser a 6ª economia do mundo, com 200 milhões de habitantes e ter o Estado que a gente tem. O nosso Estado é autoritário. É antipopular. Não consegue, ainda não conseguimos definir um projeto claro de um Estado democrático no Brasil, de instituições que de fato estejam sob controle da sociedade, que atendam e tenham que responder às demandas da sociedade. Toda a ritualística do Estado é precária e bacharelesca. Vou dar um exemplo: um dia eu saio da minha sala, já ministro, e um barulho enorme. Eu ia almoçar. Era um índio, armando uma aldeia ali na porta do meu escritório, falando com uma funcionária. Aí eu parei e disse: "posso ajudar? Aí o índio virou pra mim, acho que ele reconheceu que eu era ministro e disse: essa senhora é louca. Eu concorri e ganhei com um projeto da minha aldeia como ponto de cultura e ela quer que eu apresente um documento de IPTU, quem já viu índio ter IPTU?, índio que vive em aldeia ter IPTU?;" aí a mulher disse: mas doutor, tá aqui na lista de documentos. Quer dizer, ali era

absoluta falta de capacidade de diálogo do Estado. E ela não era responsável por nada. O estado é assim. O estado trata as grandes e megas empresas do mesmo jeito que trata as pequenas organizações populares, sem nenhum discernimento da importância de disponibilizar acesso à cultura para o andar de baixo da sociedade. O que isso significará para a ampliação da coesão social da sociedade, fortalecimento e desenvolvimento cultural pra todos nós. Fortalecimento das nossas manifestações. E criação de um grande mercado para nossos produtos culturais. Eu estou dando um pequeno exemplo, mas se você for abrindo a lente, você vai ver que é assim mesmo. É um estado alienado. É um estado que, ao mesmo tempo, quando você quer, quando os dirigentes querem, quando os que manejam e operam o estado querem, a gente avança dentro da lei. Essa foi coisa que fizemos. Tudo o que fizemos foi dentro da lei. A lei sempre guarda uma possibilidade de reinterpretá-la positivamente. É o que nós fizemos. Ao invés de interpretar, como vinha sendo interpretada, de uma forma elitista, nós procuramos abrir o Estado para a sociedade. A segunda conferência de cultura, nós envolvemos mais de 200 mil pessoas, mais de 80% dos municípios brasileiros viveram algum tipo de processo local pra discutir as questões de um plano nacional de cultura. Todas as mudanças institucionais, jurídicas e do marco legal, foram precedidos de 4, 5, às vezes, 6 anos de discussão, como é o caso do projeto de mudança da lei do direito autoral que nós fizemos. Envovemos, no mínimo, 40, 50, 60 mil pessoas nesses processos de discussão. Então nós fomos consequentes com esta minha observação que política pública não se constrói dentro de gabinete. Política pública é o estado ter que buscar na sociedade, nos seguimentos que operam diretamente aquele tema: empresários, organizações da sociedade civil, artistas, produtores, intelectuais. E eu acho que nós construímos uma página importante da redemocratização do Estado no Brasil na administração do Ministério da Cultura no Governo Lula.

E - O que que você considera que falta fazer hoje no âmbito da cultura para que a cultura realmente adquira uma centralidade na construção do Estado democrático, na formação da sociedade brasileira?

Juca – Olha, você abriu uma porta aí que é uma porta pro mundo. Primeiro é o seguinte. Vou tentar falar resumido. Baiano tem dificuldade de falar resumidamente, você é baiano então sabe disso.

E – Eu não sou baiano não!

Juca – Você não é baiano não?

E – Não, eu sou mineiro. O meu orientador é baiano, o Rogério.

Juca – Eu uma vez, falando lá em Minas Gerais, estava o governador, o prefeito da cidade, o presidente da câmara, eu disse assim: como um baiano, eu quero dizer que morro de inveja de vocês. Vocês podiam, todo verão, abrir no Pelourinho um curso de política.

E – risos.

Juca – ... porque os baianos brigam na primeira discussão, na primeira diferença. Vocês são capazes de construir as formas mais sofisticadas de pontes e consensos, mesmo entre visões antagônicas. Acho que tem uma diferença grande. Os mineiros são mais, talvez sejam os brasileiros mais sabidos, no melhor sentido da palavra, na política.

E – risos.

Juca - Eu vou tentar resumir. Primeiro o seguinte. Acho que o Brasil sempre foi tratado como entreposto comercial. A gente sempre manteve essa tradição colonial. Como se não houvesse gente morando aqui. Como se não houvesse cidadania. Como se não houvesse necessidade de satisfazer as demandas humanas desses quase 200 milhões de cidadãos. Nem o conceito de cidadania é muito consolidado. O conceito de república aqui também é precário. A República nunca foi completamente instalada no Brasil. Nós ainda somos um grande entreposto comercial. Chegamos a ser o país com maior taxa de desenvolvimento econômico na metade do século passado, mas com um custo social e ambiental dos maiores do mundo. Todas essas mazelas urbanas que a gente vive hoje foi uma trama e uma consequência daquele projeto de desenvolvimento da época. As pessoas não interessavam. Interessava o aumento da capacidade produtiva e a circulação das mercadorias. Dizem, que um Ministro da Fazenda da época, (ele nega, mas dizem que) ele chegou a dizer que primeiro tem que crescer o bolo pra depois distribuir. Evidentemente que a economia tem que crescer pra você ter o que distribuir. Mas o grande ensinamento político que o presidente Lula deu a esta nação é de que as coisas são indissolúvelmente ligadas. Se você pensa numa economia agrário-exportadora, se você só pensa no mercado externo, realmente, nós brasileiros não valem nada. Agora, se você

pensa, de que pra você construir uma grande nação, uma economia sólida e sustentável, você tem que estar baseado principalmente nesse grande mercado interno. Então, até sob o ponto de vista econômico nós significamos muito. O mundo inteiro morre de inveja desse mercado consumidor potencial aqui no Brasil. E o que o presidente Lula fez foi, exatamente, fortalecer a distribuição de renda, reduzir as desigualdades, pra permitir que a gente tenha pelo menos uma parte da economia baseada na satisfação das necessidades e demandas dos brasileiros. Então, a primeira coisa que a gente precisa compreender é isso. A gente, nós brasileiros, a sociedade brasileira, ainda está sob a égide de uma economia que é exportadora, que ainda não dá a devida importância às atividades econômicas e ao crescimento do mercado interno, ou seja, o poder aquisitivo da população como um fator de desenvolvimento é uma descoberta recente pra sociedade brasileira. Os empresários ficaram deslumbrados com o Lula porque eles nunca ganharam tanto dinheiro no Brasil, exatamente porque, o ovo do Colombo que o Lula trouxe, é exatamente que tem que botar dinheiro no bolso das pessoas para que as pessoas possam significar em termos de mercado. Então, até o governo Lula, até pouco antes, o mercado consumidor brasileiro era do tamanho daquela pequena ilha do mar do norte, chamada Inglaterra. Isto em um país com 200 milhões de habitantes é uma perversão. É uma restrição ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Eu nem falo sob o ponto de vista de sensibilidade social, ou seja, eu começo falando que é uma burrice da sociedade. É uma incapacidade de se libertar das amarras que impedem o desenvolvimento do país. Dentro desse processo, a sociedade só recentemente, a partir dos movimentos sociais que foram se constituindo em uma grande frente democrática que acabou criando as condições para que terminássemos a ditadura no Brasil, só aí começaram a surgir as demandas mais complexas e sofisticadas da nossa sociedade. As minorias demandando, as demandas ecológicas e uma infinidade de demandas que foram surgindo, se organizando e tendo audiência no todo da sociedade. As demandas culturais fazem parte desse processo. Eu acho que seria importante eu lhe passar um artigo que eu publiquei agora num livro-revista que foi publicado pela Fundação Carolina, na Espanha. O nome do livro é: O Momento Político na América Latina, e me convidaram para eu fazer a parte cultural, e eu escrevi. É exatamente sobre isso.

E - Tá em inglês?

Juca - Não, é em espanhol. Eles ainda falam espanhol lá (risos), mesmo com a dificuldade econômica que eles estão vivendo. Então é o seguinte: o presidente Lula teve a sensibilidade de incorporar o processo que nós deflagramos no Ministério da Cultura ao ponto de se tornar

um projeto do seu governo. Nós não éramos marginais dentro do governo. O Ministério da Cultura, pela primeira vez, era chamado para as grandes decisões do governo. Primeiro Gil, depois eu. Nós fizemos parte da agenda social do governo. A cultura fez parte da agenda social do governo. A Cultura fez parte das discussões de economia, ou seja, nós fomos guindados para uma dimensão estratégica e central do governo. Isso se deve muito a sensibilidade do presidente Lula. Tanto é que eu acho que não teve continuidade depois dele, apesar de ser um governo de continuidade o que temos hoje.

E – Mas o ministério não, né Juca?

Juca – Hein?

E – O governo é de continuidade mas o ministério parece que não.

Juca – É isso. Mas a culpa não tá só na ministra. A responsabilidade é do governo. Um governo de continuidade deveria dar continuidade a essa conquista importante de incluir a cultura na centralidade de um projeto de desenvolvimento. Desenvolvimento não é só aumento da capacidade produtiva, aumento da produção da riqueza material e uma certa distribuição de renda botando um pouco mais de dinheiro no bolso das pessoas. Isso é uma parte fundamental e decisiva. Mas a gente não pode pensar um Brasil grande economicamente rico povoado de boçais. Nós precisamos construir uma nação que tenha um desenvolvimento cultural a altura desse desenvolvimento que o Brasil está passando, dessa importância que o Brasil está adquirindo. Até pra manter a sua influência no mundo, o seu espaço, e poder contribuir com um ordenamento mais respeitoso entre as nações, que é o grande projeto brasileiro. Superar a unilateralidade das decisões mundiais e passar a aceitar essa complexidade e o respeito a todos e aos interesses de todos os povos. A gente precisa do desenvolvimento cultural e o nosso desenvolvimento cultural é muito aquém. Então eu sinto que, de alguma maneira, depois do governo Lula nós retomamos uma certa tradição economicista da sociedade brasileira. E o Estado brasileiro, aos poucos, volta ao seu leito normal, paulatinamente. Porque a área cultural tem resistido, mas paulatinamente estamos voltando a uma sociedade e a um Estado que considera relevante apenas as dimensões econômicas da vida social. Está tudo por ser feito! O processo que nós deflagramos, nós abrimos as portas do processo. Abrimos as portas do ministério para ser um ministério democrático. Abrimos as portas pra todas as manifestações e dimensões da cultura brasileira.

Abrimos as portas para o desenvolvimento das linguagens artísticas e a possibilidade de, através de um reordenamento das regras institucionais, possibilitar modernizar a produção cultural brasileira, e possibilitar que ela conviva com as novas tecnologias. A possibilidade de inclusão através da cultura e de acesso pleno a cultura. E a possibilidade de desenvolver uma economia cultural forte. E isso não teve continuidade, na verdade. E eu sinto que existe uma resistência da área cultural a esse retrocesso. Sinto a simpatia imensa do Brasil com o que nós fizemos. Nós somos referência diária nos blogs e na imprensa. Em toda a imprensa. Nós dialogamos com todos. Da Bienal de São Paulo ao pequeno, à pequena atividade cultural no interior do Amapá, ou do Acre, ou de Pernambuco ou da Bahia. Todos eram relevantes pra nós. E todos tiveram acesso ao Ministério, ao estado através do Ministério e aos seus recursos. Todos foram tratados com carinho. Era o que Gil chamava de "Do-in antropológico". Ou seja, libertar energia, a possibilidade de uma circulação rápida e orgânica de todo esse corpo simbólico no país. Isso está ameaçado. E os que operam o Estado e as políticas públicas, os políticos, os partidos e outros, eu não sei se eu conto nos dedos, talvez, pra não ser muito rigoroso, mas na verdade é um percentual relativamente minoritário que compreende essa dimensão. A intelectualidade e os grandes artistas vivem num altiplano muito distante da realidade do país. Muitos não estão nem aí. A participação política e social da maioria desses grandes artistas e intelectuais é muito distante dos processos reais. E, muitos virando conservadores. Então, eu não sou otimista nem pessimista. Acho que a sociedade, o que nós fizemos é uma demanda social. Não foram invenções nossas. Mais cedo ou mais tarde acabará se afirmando. Mas eu tenho medo da gente perder muito tempo.

E – Mas Juca, tem uma abertura aí, que você não citou, também que eu acho muito importante, que foi pros movimentos de cultura. Eu acho que, por exemplo, os Pontos de Cultura representam muito bem isso. Os movimentos da periferia, os grupos culturais do Nordeste, da Amazônia, eu acho que eles nunca tiveram tanta, vamos dizer assim para usar o termo, a centralidade também né, na política cultural.

Juca – Eu citei sem citar. Tudo isso que você tá falando é o seguinte. Uma vez eu vim falar aqui na Bahia como ministro e uma pessoa que eu conheço, o Flávio, ele levantou e disse: Eu queria fazer um elogio que eu ainda não vi ninguém se referir. Vocês demonstraram ter uma noção mais profunda do que a média da realidade da sociedade brasileira. A sociedade brasileira se parece mais com a sociedade americana do que com a sociedade europeia, sob ponto de vista da disponibilidade para participar de organizações sociais. A grande maioria

dos brasileiros vivem a vida pública como os carnavalescos “pipoca” na Bahia vivem o carnaval. Ou seja, não querem viver dentro de cordas. Não querem fazer parte de uma agremiação. Mas querem disfrutar da grande celebração que é o carnaval. Eu tomei consciência ali que, de fato, nós não tínhamos restringido o diálogo do ministério a formas organizadas. Que todos os brasileiros tinham direitos. Todos que quiseram dialogar com a gente dialogaram, mesmo os não organizados vamos dizer assim. Então, o espectro que nós abrimos de contato e relação com a sociedade foi muito amplo, muito diverso, respeitando as características da sociedade brasileira. Agora, evidentemente, que essa experiência, são quase, eu não sei o número exato, mas eu calculo perto de 100.000 grupos culturais na base da sociedade brasileira. Nas favelas, nas cidades de médio e pequeno porte, na juventude, entre os indígenas. São grupos culturais que nós compreendemos que existiam e que eram uma textura cultural importante da sociedade. Esses grupos culturais são um instrumento de construção de cidadania, de pertencimento, de acesso ao mundo simbólico, ao mundo das artes. As vezes é um grupo de capoeira. As vezes é um grupo de dança. As vezes é um cineclubes, grupo de leitura, uma manifestação tradicional. Não importa. É uma diversidade enorme. Mas todos eles fazem parte de algo que precisa ser valorizado, que precisa de apoio e tem direito de ter acesso a recursos públicos. O Ponto de Cultura é isso. É um ovo de Colombo. O protagonismo é deles, da sociedade. O papel do Estado é apoiá-los sem cooptá-los, sem querer botar moldura. Não acho que essa é a “verdadeira cultura brasileira”, como alguns chegaram a fazer e, tanto Gil quanto eu, chamamos a atenção que tudo é verdadeiro. Tudo que o povo brasileiro faz na área de arte e cultura é brasileiro e é relevante. E merece todo o respeito, então, e fazem parte de um todo diverso e complexo. Então, eu acho que os Pontos de Cultura, a gente chegou a, entre Pontos de Cultura, Pontões, Pontos de Leitura, a dar um pouco mais de 6.000, mas num universo de mais de 100.000. Eu acho que esse é um caminho importante de construção de cidadania, de superação de um fosso social enorme, de de possibilidade para que essas centenas de milhares de pessoas tenham capacidade de se integrar rapidamente no século XXI. Então eu acho que essa, de fato, é uma dimensão importante do todo que nós trabalhamos no nosso projeto.

E – Ok Juca. Na verdade, a minha vontade é ficar aqui a madrugada toda conversando com você. Esse material aqui eu vou transcrever. Ele já tá muito rico. Eu queria te dizer assim que eu me orgulho, como brasileiro, do seu tempo ali no ministério junto com o Gil. Eu acho que foi uma conquista da sociedade. Foi uma intervenção na vida pública. Eu acho que a gente aqui não falou em nenhum momento em educação

diretamente, mas o tempo todo a gente aqui tava falando em educação. A minha dissertação é em educação...

Juca – A educação é uma dimensão da cultura. A educação é uma parte. É a reprodução que a sociedade garante para que as pessoas se capacitem a viverem em sociedade e desenvolverem sua condição humana. Mas é parte da cultura como um todo. Enquanto a arte-educação faliu dentro das escolas brasileiras, a arte-educação nas periferias, nesses grupos culturais, foi um grande instrumento de construção de pertencimento, de auto-referência, de relação com o mundo, de compreensão e desenvolvimento da subjetividade. Então, você tem toda razão em associar esses dois termos.

E – A própria música, você pega o funk, o rap... como é que isso pulsa na sociedade. Isso pulsa NA sociedade.

Juca – A última, eu daqui de Madrid recebi através de minha filha, essa cantora do Pará maravilhosa...

E – Gabi Amarantos?

Juca – Gabi Amarantos. É essa força que vem de baixo. Trazendo todas as raízes e plugada no mundo. É genial isso. É o funk no Rio. São essas manifestações na Bahia. Pernambuco é uma riqueza imensa. Maranhão, Rio Grande do Sul, eu vi coisas... O Oeste brasileiro que é pouco conhecido... Então eu acho que o Brasil ainda precisa ser descoberto.

APÊNDICE C

TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DA ENTREVISTA COM CÉLIO TURINO – Entrevista realizada no dia 15/02/12, numa praça pública, em São Paulo (SP).

Célio Turino é historiador, escritor e gestor de políticas públicas. Servidor Público há mais de 30 anos, exerceu funções como Secretário de Cultura e Turismo em Campinas, SP (1990/92), Diretor de Promoções Esportivas e Lazer em São Paulo, SP, (2001/04) e Secretário da Cidadania Cultural no Ministério da Cultura (2004/10). Idealizador e gestor do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura.

E – É uma informação que deve ter no seu livro, mas eu não tô lembrando de cabeça, você fala lá de sua trajetória no movimento estudantil e tal. Eu queria... você chegou a ser exilado fora do país?

Célio – Não, eu sou de outra geração. Nasci em 61. Então, eu comecei a militar em 77. Já era fim da ditadura. Ainda tinha preso político, tinha repressão nas passeatas, mas eu participei de CBA – Comitê Brasileiro da Anistia, esses movimentos contra carestia, as primeiras greves metalúrgicas que houve, em 78. Eu era menino, tinha 17 anos, 16, 18 anos. Nessa época foi um período, fim dos anos 70, de muita efervescência. E também, assim, de fim da censura, né. Eu me lembro que ajudou muito na minha educação cultural as sessões de cinema, que eram feitas pelo Museu de Imagem e do Som de Campinas. E também tinha uma sessão da meia-noite num cinema no Centro de Campinas. Eu sou de Campinas. E aí se liberou muito filme né. Aqueles da Lina Wertmuller, Pasqualino Sete Belezas; Queimada, filme do Gillo Pontecorvo, que vieram quase que num turbilhão só, que ou eram censurados parcialmente ou eram totalmente censurados. Então foi assim. A minha militância cultural e política se deu ao mesmo tempo. Até porque eu comecei a trabalhar como gráfico na Secretaria de Cultura, em Campinas. Eu tava naquele ambiente. Aí entrei na militância no PC do B, na clandestinidade, e tudo isso foi acontecendo no processo.

E – Do ponto de vista da sua formação, como que você analisa o seu envolvimento com esses movimentos sociais dos quais você participou.

Célio – É, eu aprendi muito nisso mesmo. Porque, por exemplo, eu trabalhava como gráfico na prefeitura de Campinas. Eu imprimia os materiais de divulgação da programação de Teatro e de Cinema. Aí comecei a me interessar por isso. Por outro lado, eu entrei na Unicamp, fazia história e militava, comecei a militar. Era uma vida pesada né. Trabalhava, militava, estudava. Até que, acho que em 80, eu fiz uma proposta pra minha chefe, a Diretora de Cultura, pra ela me deslocar do serviço de gráfico e me colocar num serviço novo, que era de, digamos assim, não tinha esse nome, né? mas seria um agente cultural na periferia. Isso não havia naquela época, em 80. Mas o que que eu propus pra ela? Tinha um projetor de 16mm do Centro Acadêmico de Engenharia da Unicamp que tava meio encostado, eu peguei emprestado. Fiquei 6 meses com ele até pegar, devolvia e tal. E aí eu comecei a montar cineclubes. Em favelas e bairros de periferia, e também feiras de arte. Então por uma série de circunstâncias, até para facilitar minha vida, esse tipo de atividade eu fazia a noite, fazia num sábado, num domingo. A Unicamp era durante o dia, eu militava.... E eu direcionei esse trabalho. E também era uma forma de militância. Acabei montando células comunistas nesses lugares, mas isso era o meu clandestino. Mas, como trabalho, foi algo inovador lá para a Secretaria de Cultura de uma cidade do interior de São Paulo em 79, 80, 81, era algo interessante também. E eu trabalhava muito porque eu era muito motivado. Então eu fazia, eu passava em várias favelas assim regularmente. Cada domingo num lugar, num bairro. No sábado em outro, feira de arte... Então tudo isso foi construindo um aprendizado. Era uma época também que a militância política era feita de uma outra forma, a gente tava num período de ditadura. A exigência do estudo e também de uma disciplina era muito grande. Pra entrar no PC do B, eu entrei lendo muita coisa: O Papel do Trabalho na Transformação do Macaco em Homem, do Engels; os do Lenin, Estado e Revolução, Esquerdismo: Doença Infantil do Comunismo, Teses de Abril e por aí vai, muita coisa. Também pelo menos alguns capítulos de O Capital: Salário, Preço e Lucro, depois, Desenvolvimento do Capital também, as Teses sobre Feuerbach, o 18 de Brumário, o capítulo da mercadoria do Capital. Isso pra entrar no Partido, olha só, é totalmente diferente esse país hoje. E não era só eu. Eu era menino, 17 anos era o que eu tinha. E outros, a gente tinha grupo de estudo. Até porque a gente tinha mais tempo pra isso. E aí, entrando no turbilhão da luta social tudo isso vai formando. Então, eu diria que foi assim. Daí, profissionalmente eu também fui me dedicando a isso, me formei, fui ser Diretor de Museus lá na cidade de Campinas. Depois fui ser Secretário de Cultura em Campinas, aí já numa época que eu já tinha militado. Eu já estava no PT. O PT ganhou a eleição em 88, eu fui Secretário de Cultura. Aí é interessante, olhando até pra minha história. Eu pego também esses movimentos de ascenso e descenso. Nos anos 90, com o avanço desse pensamento

neoliberal, utopia do possível, essa redução de expectativas, essa mediocrização de todo quadro político, eu também me recolhi. Porque eu saí do PT. Aí eu tinha filhos, já estava ali nos 30. Abri uma empresa de produção cultural. Trabalhei de uma outra forma. Sempre numa visão de esquerda, progressista, mas de 93 a 2000, tive em relação ao que fazia até o começo dos anos 90, eu reduzi totalmente minha militância.

E – Aí você saiu do serviço público também nessa época?

Célio – Não, eu continuei. Eu sou historiador de carreira. Estou para tirar a aposentadoria já, entrei muito cedo. Eu trabalho desde 1977 de carteira assinada. Eu tinha 16 anos...

E – 16 anos. Eu comecei com os 14...

Célio – Eu comecei com 14 também, como office boy. Venho de uma família bem pobre, assim, de um bairro proletário lá de Campinas, a Vila Industrial, que é do outro lado da linha de trem. Campinas é uma cidade que tem uma certa tradição dos barões do café, mas tem muita segregação também. O bairro dos negros é o São Bernardo, o meu era vizinho ao bairro, era o bairro dos imigrantes italianos, que era a Vila Industrial. Então eu trabalho desde cedo. E foi esse ambiente que foi me fazendo. Aí em 2000, a Marta Suplicy ganhou pra prefeita de São Paulo. Eu tinha me refiliado ao PC do B. Mas num padrão só de filiação, sem uma militância muito grande. Então o PC do B nunca tinha ocupado um cargo público de gestão. Sempre só defendia participar de eleições parlamentares de deputados, vereadores. Como eu tinha uma experiência, eles me chamaram para ajudar a Secretária de Esportes aqui. Aí eu fui trabalhar como um Diretor de Promoções Esportivas e Lazer. Fiquei 3 anos em São Paulo. 3 anos e meio estruturando essas políticas todas. Escrevi os livros. Organizei 4 livros: *Esporte e Sociedade*, *Recreio nas Férias*, *Lazer nos Programas Sociais*, e *Ludicidade*. Estruturando essa política de esporte. Que quando o Lula ganhou, foi o que deu uma base até pro PC do B, pelo trabalho bem sucedido que fez aqui em São Paulo, que tava fazendo, a ir para o Esporte. Eu não fui. E, assim, é interessante. Minha área era a cultura, mas no esporte minha mente se abriu muito. Porque eu trabalhei como Diretor de Lazer, aí eu fui direcionando uma visão da cultura para o esporte. O esporte é uma expressão da cultura. Com isso abri novas leituras. Uma que é fundamental para pensar o Cultura Viva é o Norbert Elias, que é psicanálise social. Ele passou pela Escola de Frankfurt. Era judeu, ainda bem que ele foi pra Londres antes do

recrudescimento do nazismo. O trabalho dele só foi reconhecido nos anos 80, mas... O Processo Civilizador, Os Alemães: a biografia de um povo.

E – A Sociedade dos Indivíduos.

Célio – É. Os Estabelecidos e Outsiders.

E – Ele tem uma análise, inclusive, do Mozart. Muito bom né?

Célio - Nossa... É maravilhoso, ele começa: Porque Mozart morreu? Porque ele perdeu o amor de seu povo, da sua mulher? ... e aí vai. E eu entrei muito nessa leitura. E o que que tem de interessante no...? E me encantou muito o Norbert Elias porque... Eu diria até que o Nobert Elias que me tirou de uma formação mais ortodoxa marxista clássica, eu li bastante nesse campo, e me abriu mais pra essas configurações de longo prazo. E eu entrei no Norbert Elias, depois eu li tudo. Se você for lá em casa vai ver que eu tenho quase tudo. E tem um que eu me dei de presente quando fui trabalhar lá em Brasília, que foi a Sociedade das Cortes, pra tentar me trancar bem dos ambientes porque ele analisa Versailles...

E – Risos.

Célio – Mas eu entrei no Norbert Elias por um livro pouco conhecido dele. Que é a Busca da Excitação, que nem é editado no Brasil, tem uma edição em português de Portugal. Que é sobre esporte. Eu queria ver quem analisava o esporte. A sociologia do esporte é muito restrita. Então aí eu fui ver e me encantei muito. Como que ele analisa os processos do boxe, do surgimento dos jogos com regras e como isto vai moldando comportamentos da sociedade. Depois que eu fui ler o clássico dele que é o Processo Civilizador e todas aquelas pequenas configurações. Então tem muito dele no Cultura Viva, que foi quando em 2004, me chamaram para trabalhar lá. Nem foi tão partidarizado.

E – Pois é, eu queria...

Célio – Não foi uma negociação partidária.

E – Como é que surgiu isso? Você já conhecia o Gil?

Célio - Não. É inacreditável, mas eu fui conhecer o Gil vinte dias depois de ter sido nomeado.

E – Risos.

Na verdade, foi um processo um pouco longo. O que que houve? Até meio traumático. O MinC teve uma crise no final de 2003 que quase o Gil deixa de ser ministro, inclusive. Porque havia um programa de descentralização da cultura chamado BACs – Bases de Apoio à Cultura.

E – Lembro.

Célio – O problema era que esse programa era focado na construção de centros culturais pré-moldados. Houve uma série de críticas a isso, principalmente da possibilidade de um desvio de recurso. Se você consultar pela imprensa da época você vai achar alguma coisa.

E – É, eu lembro.

Célio – Ocorre que o secretário era o compadre do Gil. Era o Abacateiro. Era quem criou a... da música “Abacateiro”⁶⁷.

E – Ahn tá...

Célio - ... que era o Roberto Pinho, que foi quem criou a Fazenda Guariroba. Padrinho da Preta Gil, acho que é.

E – Hum hum...

Célio – Então havia uma relação muito, muito.... né? O Refazenda foi feito assim. Então era uma pessoa muito próxima. E houve uma crise. Vários dirigentes pediram demissão.

E – Entre eles o Risério né?

⁶⁷ Na verdade, a música chama-se Refazenda.

Célio – Isso, o Risério, e tudo o mais. E aí houve também um processo de disputa política de poder dentro, dentro lá do MinC. Inclusive com o Juca. Mas o Juca tomou uma postura correta, porque ele percebeu que aquilo ia por um caminho um tanto que complicado, né? O recurso, como seria aplicado e tudo.

E – Ahm rã.

Célio – E aí a Secretaria ficou 6 meses sem secretário. Imagino que eles olharam uma meia dúzia antes de mim. E a Secretaria assim. Uma Secretaria com pepino, com problema. Com 5 funcionários. Como uma Secretaria em governo federal que fica sem secretário, o que que acontece? Aquele funcionário-problema numa área “ah, manda pra lá, não tem ninguém que vai questionar”, e fica lá encostado. Até assinatura de jornal: “ah, não tem nem secretário? Manda pra outro lugar...”

E – risos.

Célio – Então era uma sala, 5 funcionários, toda fiação caindo. Era um horror. Bom, em todo caso: um amigo levou o meu mestrado pro Gil. Ele leu, o que deu origem a esse livro “Na trilha de Macunaíma”. Gostou. Pediu pro Juca e o chefe de gabinete dele, o Sérgio Sá Leitão, me entrevistarem. Eu fui. Achei assim uma entrevista... voltei com uma má impressão, achei tudo muito tumultuado. Fomos almoçar, eu ainda tive que pagar o meu almoço, o restaurante era caro...

E – risos

Célio – ... usei milhagem que eu tinha pra viajar... eu voltei, assim, falando “eu nunca mais faço isso na minha vida e tal. Perdi meu tempo, né? Aí levou uns 2 meses (rindo). De repente me ligaram: “Óh, vem. Amanhã você assume”. Aí foi uma coisa assim. Mas aí o que que acontece? Eu tinha que assumir um programa e como eu tinha essa experiência longa, né? Já tinha 25 anos de estrada...

E – É vinte e tantos...

Célio – ... de gestão cultural. Em periferia. Bem menino, mas peguei isso. É da minha vida, então. Aí eu olhei aquilo e falei “isso aqui é um horror, esse projeto só de conta de luz... Quem paga no dia seguinte? Quem paga o segurança”? Ora, só com o dinheiro do segurança que vai pagar por mês, um Ponto de Cultura... um Ponto de Cultura não, né? Uma entidade, ela poderia sobreviver, fazer tanta coisa boa. E eu conhecia, enfim, como funcionava essa mecânica mais subterrânea desses grupos. Aí eu... Minha nomeação não tinha saído, né? Falei, “pô, mas eu não vou aplicar esse programa”. E todos diziam: ”É a menina dos olhos do Lula. Lula que pediu.” As pessoas usam esses truques em governo...

E – Ahn rã, é...

Célio – Você não vai falar com Lula, aí é do Lula, então todo mundo vai...

E – risos.

Célio – É, então eu falei, ”vou escrever logo o programa.” Se não concordarem, eu já nem assumo e resolve a vida, ou então... Vou mudar. Daí eu escrevi o Cultura Viva muito rápido. Escrevi no hotel assim, a noite. Antes de... Antes de sair minha nomeação já tava pronto o Programa. Com meta, filosofia, objetivos, as ações. Não todas, mas várias ações já definidas, descritas. Fiz um documento de 28 páginas. Escrevi em duas noites. Pá. Aí entreguei o documento já com esse nome: Cultura Viva. E Ponto de Cultura, esse nome, já tinha sido utilizado em Campinas, quando com outro secretário, um antropólogo com quem eu aprendi muito, que foi o Antônio Augusto Arantes. Porque eu era Chefe de Divisão de Museus, então eu participei desse processo. Mas foi feito um Ponto de Cultura. Que levou esse nome, Ponto de Cultura. E o Arantes era presidente do IPHAN naquela época, e eu: “ô Arantes, acho que vou usar esse nome e tal”. Ele disse: “vamo, ótimo”. Ele ajudou ali, conversamos um pouco. Também eu resgatei uma coisa que eu fiz. Eu não. Eu peguei já tava, já tinha ocorrido essa mudança, que eu fui ser Secretário de Cultura em Campinas não no início do governo do Jacó Bittar. O primeiro Secretário foi o Marco Aurélio Garcia, eu fui um ano e pouco depois.

E – Ahn rã.

Célio - Mas aí aquela mania de governo de desfazer o que o outro governo faz. Então mudaram o nome de Ponto de Cultura pra Casa de Cultura e aí manteve. Foi uma coisa que

sempre ficou me atormentando, né. Porque as vezes a gente critica isso e a vida vai pregando peças na gente, porque a gente também faz coisas que a gente critica.

E – Ahn rã.

Célio – Eu queria ter tido a oportunidade de... de refazer isso. O nome Ponto de Cultura era mais adequado. O destino me fez recolocar. Lógico que de uma outra forma, como eu coloco no livro. Houve toda uma construção teórica, né, não foi o nome, o conceito foi nesse processo, inclusive de derrotas. Por exemplo: houve uma experiência, quando eu fui Secretário de Cultura, também era bem jovem, 90, eu tinha 29 anos. E Campinas já era uma cidade grande e tal... Então, assim foi muito rápido, muito intenso. Então eu comecei a fazer muita coisa. Então nós fizemos 13 Casas de cultura trabalhando em co-gestão, definindo um.. alguém da comunidade, que é alguém de militância, pra coordenar o Ponto, pra receber ali um salário, também montando um biblioteca comunitária. Formando mais como agentes de leitura... aí tinha outro programa: recreio nas férias, muito bacana, para 100, chegamos a fazer pra 180 mil pessoas, numas férias. Campinas tinha 800 mil habitantes na época, pra vc ver o tamanho da história. Era aquela ideia de subverter mesmo espaços públicos, os passeios, o pessoal saia daqueles mundinhos, dos seus bairros, muita gente não sai, não transita, né, nos espaços públicos, de cultura, de lazer, bares, enfim. Então foi uma época intensa. Mas aí... Eu me lembro também... Foi um período muito intenso. Saiu até uma matéria da Revista Veja, grande, sobre o que estava acontecendo em Campinas. A capa era a explosão nos palcos de Campinas. Era o período do Governo Collor, tava uma decadência geral no Brasil, e Campinas assim: (Inaudível 8:05 min) 3%, estreias nacionais, festival internacional de teatro, sessão de periferia, esse recreio, era muita coisa ao mesmo tempo, e bem diferente. Eu me lembro que eu dei, na entrevista para a jornalista, ela perguntou pra mim: tá consolidado isso? Eu falei: está. Esse processo de apropriação pela comunidade é irreversível e tal... Morri pela boca.

E - Risos. Não vou te perguntar isso não.

Célio - Risos. Em 6 meses mudou o Governo, começaram a desfazer. Não é acabar. Ninguém acabou com as casas de cultura, tem até hoje, mas é um espaço absolutamente burocrático, e vai ali. A burocracia vai criando seus torniquetes.

E - É. São visões né?

Célio - A ideologia vem travestida de técnica e gestão. Essa é a pior ideologia que existe. A que vem com... Como se gestão e técnica fossem coisas neutras. Elas não são.

E - E como se técnica e política fossem algo separado. Você falou aí um pouco como que foi o seu processo de chegada ao Ministério da Cultura. Eu fiquei pensando nisso, que muito se diz agora do Governo atual: que é um Governo técnico. Mas como se a técnica e a política fossem algo completamente... quer dizer...

Célio - Tem até um livrinho do Habermas, que eu gosto, que é A Ideologia Como Técnica. É uma coisa assim... É uma armadilha, inclusive do atual Governo também, de ficar com essa apologia da gestão. Lá em Minas vocês veem muito, lá o Aécio: O governador da gestão.... Mas, enfim. Aí a coisa foi se desfazendo... então, essa resposta que eu dei para a jornalista, há mais de 20, 30... É 20 anos atrás. Em 1992. ... Sempre me atormentou, né? Parece que a vida também é assim: hoje ela também me atormenta. Mas de outra forma, que eu já absorvi, né? Porque... De fato o que nós construímos com o Cultura Viva foi muito rápido e teve um impacto. Pra vc ter uma ideia: Eu assumi dia 30 de maio, dia 14 de julho o programa já estava com toda a sua construção teórica, conceitual, objetivos, método, filosofia... o decreto, criando o programa e edital na rua. A gente... O primeiro Ponto de Cultura foi assinado com Arco Verde, no agreste de Pernambuco, em novembro. Terminamos no dia 31 de dezembro. Trabalhei até as 4h da tarde, pra fechar convênio, que é um horror. Ali no setor de convênio. Até eu fiquei ali... Não tinha mais ninguém no ministério só aquelas moças e eu. Eu tinha que assinar... Com 72 Pontos de Cultura assinados. Em 6 meses já tava. (inaudível 10:55 min). Em janeiro lançamos novo edital, porque conseguimos com a apresentação do programa e tudo o mais... eu fui no Congresso falar na comissão de educação. Apresentei o programa. Os deputados gostaram, de vários partidos, e fizeram uma emenda boa. E nós cumprimos a emenda. Foi de 55 milhões de Reais, no final. Então o programa, pra vc ter uma ideia: eu assumi uma secretaria com 5 milhões de orçamento pra 2 programas: Cultura e Educação e Cultura e Cidadania, que foi unificado num só: Cultura, Educação e Cidadania, e, em 2005, 6 meses, 7 meses depois, com o orçamento de 60 e poucos milhões de Reais. Aí juntou o que tinha, mais os 55, que foi o da emenda do Congresso... e usamos o dinheiro. Coisa que é difícil também. Em janeiro já soltamos novo edital. Aí, pra vc ter uma ideia, no primeiro edital, que saiu em julho, foram 800 projetos, uma disseminação de rede, bem subterrânea,

sem nenhuma propaganda, nem nada. Tinha até resistência. Eu me lembro que houve uma reunião dos secretários de cultura estaduais, com o Gil, que eles foram protestar com o que a gente estava fazendo. Dizendo, como vocês estão selecionando entidades que nem fazem cultura, o quilombo, que eu nunca ouvi falar. Trabalho, terreiro de umbanda, de macumba, e enquanto que aqui, a academia de dança, de 100 anos no meu Estado e não foi contemplada. O Gil foi quem bancou isso. Bom, aí o segundo edital, pra você ter uma ideia, teve 2500 inscritos. E também nesse subterrâneo das redes. Porque? Porque há toda uma rede de comunicação entre eles. Aí selecionamos 400 projetos, depois mais um tanto, mas 600. Terminamos 2006 com aproximadamente 700 Pontos de Cultura. E aí entramos em 2007, quando teve o Mais Cultura, nós começamos a fazer redes estaduais e municipais de Pontos de Cultura. Em Minas tem, até aquém da quantidade que Minas deveria ter porque o Estado pediu menos. Porque nós fizemos tudo por estudo da população, IDH e tudo mais. E demos um salto aí, de 700 para 2.500 em pouco tempo. Porque eu me lembro a negociação: no livro até eu conto. Fazendo um a um...

E – Ahn rã. É.

Célio – ... e o dinheiro saiu... pra você ter uma ideia, em 17 de dezembro de 2007 que saiu esse dinheirão, que era assim... muito dinheiro. Mas é quase que uma armadilha.

E – Vai até 31, né?

Célio – O Ministério do Planejamento faz, como libera na véspera do natal? Gasta. Aí se você não gasta, fala: “não teve competência”. Bom, aí eu peguei três dias e liguei , um a um, a todos os Secretários de Cultura estaduais e alguns de cidades grandes. E negociava. E fazia conta. E tinha que ser proporcional. Não podia dar mais pra um estado com a mesma população de outro. Tinha que ser níveis equivalentes. Proporção. Um terço o Estado pagava, dois terços a União pagava. E aí fechamos, 2.100... E aí somado dava 2.500 no final, com os antigos, alguns que tinham vencido, dava isso. E depois crescemos um pouquinho mais. Terminamos 2009 com 3.000 Pontos. Eu acho que é o número que se mantém até hoje...

E – Por volta disso...

Célio - Se é que não está reduzindo né.

E – Agora, tem a ver, eu acho assim, além dessa questão da política pública, se você acha que tem a ver, também...

Célio – (oferecendo) Se você quiser água...

E – Tá (recusando).... com a interlocução, a forma como vocês fizeram a interlocução com esses movimentos sócio-culturais. Queria que você falasse, por exemplo, como era essa interlocução, porque o subtítulo do seu livro já é: a cultura vista de baixo pra cima.

Célio – O Brasil de baixo pra cima.

E – O Brasil de baixo pra cima.

Célio – Não, esse é o fundamental. É a forma de chegada. É diferente. O Ponto de Cultura é um conceito matemático, né? Porque aí, pra quem faz música, música é matemática, né?

E – risos.

Célio – É: “Dê-me um ponto de apoio e uma alavanca e eu moverei o mundo”. É Arquimedes.

E – Ahn rã.

Célio – E o Ponto seria essa sedimentação daquilo que já se faz. E de um Ponto vai desenvolvendo intersecções com outros pontos. E aí há um processo de desenvolvimento, também uma influência grande do Vigotsky: o desenvolvimento proximal. Que é o que a gente faz. Eu uso o termo “desenvolvimento por aproximação.”

E – Hum hum...

Que é essa ideia do jeitinho, né? Você tem que chegar com jeitinho, você tem que chegar respeitando. E é o inverso das políticas. Educacionais, por exemplo. Todas. Aliás, eu acho que o grande problema da educação é a pedagogização da educação. Se trabalha sempre, as políticas públicas no campo social, a partir da ideia da falta e da carência. “Ah, não tem? Tem

que ir lá. Eu vou ensinar”. Ou “se esse povo não tem renda, eu vou dar renda”. Ou “tem que fazer isso, tem que qualificar as pessoas”.

E - Ou “não tem cultura...”

Célio - Não tem cultura, né? “Levar a cultura pras pessoas,” normalmente é essa a ideia, até com boas intenções... Mas é isso. Esse é o marco das políticas públicas: a carência. Nós fomos pra potência. Ou seja: a solução dos problemas está nas próprias pessoas e nos próprios grupos. Então, veja que há uma sutileza, mas não é tão sutil só. É muito profunda em termos de um recorte ideológico-filosófico. E você tem que levar a cabo esse tipo de relação. Não é “levar luzes para”, mas é “iluminar o que é feito”. E também não ficar no deixar fazer só. Porque o “deixar fazer” num sistema como o nosso... Aí a indústria cultural e todo... e todas as suas imposições, porque aí ela penetra nesses ambientes também. Mas é entender que o processo de desenvolvimento se dá na troca entre eles. Por exemplo, um menino de hip-hop daqui a pouco ele tem um contato com o repente, com o côco, com o cururu. Que também é rap, que as vezes é o pai dele ou o avô dele que canta isso e ele desprezava. E dali a pouco esse menino tá fazendo um rap-repente. Então é uma outra forma de composição, mas que se dá nessa relação horizontal. Aí no livro eu falo. Mesmo no primeiro texto do Programa ainda em 2004. Depois um que pude desenvolver mais no comezinho de 2005 eu já cito ali Vigotsky. E é Vigotsky puro mesmo nesse desenvolvimento das redes. Tanto que um elemento fundamental pro Ponto de Cultura é a rede. Aí acontece as teias. Até teve uma em Belo Horizonte.

E – Ahm rã.

Célio - É o momento presencial em que os Pontos se encontram e aí se desenvolvem. Mas junto também com seminários, com reflexões. É um processo assim. O Ponto de Cultura é o que? É autonomia mais o protagonismo elevado à potência de rede.

E – Ahm rã.

Célio – Porque aí gera um processo de empoderamento, de emancipação, né? Você pode escrever isso até numa forma de equação mesmo. E pelo Vigotsky... eu te confesso que eu não tinha muito leitura do Spinoza. Eu tive na faculdade, mas não tive muito. Eu cheguei ao

Spinoza pelo Vigotsky. Porque, e mesmo, e também ali, né, na construção. Já uns 3, 4 anos adiante falando destas questões, da amorosidade também, essa relação que no primeiro texto eu falo é como um encantamento, né? Que é na verdade a magia que tá presente na cultura popular. E o mundo, a humanidade, ela pensou, ela sempre teve presente o pensamento mágico. O pensamento racional que se descola desse animal nosso (aí de novo o Norbert Elias no sentido de entender o humano como animal também), o pensamento racional tem 300 anos na humanidade. A gente pensou da forma mágica. E aí era o encantamento que eu usava, o termo. Que depois foi virando amorosidade, relação de amor. Pra não virar uma coisa piegas, o afeto, mas no sentido de afetar o outro. E aí até alguém falou: “Ah, você leu bem aí o Spinoza” e eu falei não, não tinha lido assim muito não. Mas o Vigotsky, ele puxa muito pelo Spinoza, né. Eu tinha pego o Spinoza pelo Vigotsky. Aí eu comecei a ler Spinoza. E bastante. Li muito Spinoza já no final do meu tempo no Ministério da Cultura e vi que tinha... colava muito. Tanto que eu diria assim que hoje, se alguém perguntar, pode-se dizer: é uma política pública que tem o fundamento spinoziano. E também fenomenológico. Isso eu já dominava um pouco antes de ir pro MinC. Aí a gente pega por Hegel, Husserl... que é o construtivismo. Se você olhar, você pode... Vale a pena você entrevistar pessoas de Ponto de Cultura, você vai ver que não é um Programa que chegou assim com uma fórmula pronta e acabada. Você vê lá: Ponto de Cultura: autonomia, protagonismo, potencializar o que já existe e desenvolver na relação em rede. Isso sim. Mas, cada Ponto é de um jeito. Tem o que trabalha com música colonial barroca. O outro trabalha com rock. O outro trabalha com matriz africana, e aí nas mais diversas origens: é africano no candomblé, africano numa congada, no moçambique, e aí vai pro catolicismo. É dança contemporânea, dança de rua, dança... balé clássico. Tem de tudo. E foi sendo feita essa construção do Programa. Tanto que ele tinha ações. Ele tem ações. É engraçado eu falar tinha... Porque esse ano essas praticamente acabaram. Mas assim, ele começou com 4 ações. Terminou 2010 com 10 ações: interações estéticas, cultura e saúde, economia viva, pontinho de cultura pro lúdico e infantil, griot pro conhecimento tradicional... E que isso tudo nós fomos buscando ali na rede, as vezes tinha um ponto... (interrupção externa). As vezes a gente ia encontrando um Ponto de Cultura muito destacado, trabalhado, que tinha dado uma solução pra uma questão muito relevante, aí ele ia virando um Pontão de Cultura, repassando esse conhecimento.

E – Célio, quando você fala de potência eu fico pensando do ponto de vista dos movimentos sociais, assim, também, como que... Porque essa potência ela pode gerar também um... ela tem que ser dissipada porque ela gera tensões.

Célio – Ahn.

E - **Algumas vezes elas gera tensões. Então eu queria que você falasse assim como que era você, como representante do Ministério, portanto representante do governo, de uma política de estado para a cultura e tal, como que é lidar com essas tensões, porque muitas vezes elas são contraditórias entre os próprios movimentos, dos movimentos para o governo, como que era lidar com isso.**

Célio – O Ponto de Cultura, uma outra definição, é a identidade na diversidade. Então ele é sempre uma combinação entre identidade e alteridade gerando relações de solidariedade. Eu diria que, no início, isso correu bem. Até porque, como você percebe, até pelos números né? O orçamento de 2011 foi entregue para esse novo governo com 210 milhões. Imagina, começou com 5.... (riso), seis anos antes. Veja a multiplicação. Qual dos Programas que cresce nessa proporção, cinquenta ou sessenta vezes?

E – Seiscentos por cento?

Célio – Não, muito mais, de cinco pra duzentos são 40 vezes, né? 40 vezes ele cresceu, então é muito.... nossa.... 4.000%.

E – É.

Célio – Em 6 anos. Mas, então como era de expansão, não cabia, não tinha tanta... Na escassez não tinha tanta escassez. A gente sempre dava um jeito. Aumentava... Uma coisa que eu comecei a perceber também é que tinha os editais de Pontão ou de prêmios, era um valor. Aí quando a quantidade de projetos era muito grande dava um jeito de aumentar mais, de selecionar mais... Em alguns projetos, diminuir o valor dos contemplados: conseguir um pouco mais de dinheiro e ao invés de 40 chegava a 120 Pontões, entendeu?

E – Hum hum.

Célio – Era um equilíbrio. As pessoas iam indo né? Como... Esse ano, sobretudo, eu percebi que na verdade também houve uma idealização dessa potência. Porque potência não pode ser

confundida com poder. Potência é a capacidade de agir, de transformar, de modificar as coisas. Mas não é uma relação de poder e de submissão de outro. Na escassez, farinha pouca meu pirão primeiro. Então, alguns relatos, porque eu tenho uma proximidade também com muitos Pontos, dão conta de profundas brigas, divergências, partidarização no seio do movimento, disputa também por mais espaço, acesso a governo. Uma coisa também que o movimento teria que interpretar.

E – Hum hum.

Célio - É que tem um paradoxo aí. Eu vou dizer porque você tá fazendo como um trabalho acadêmico. Até ajuda você a refletir sobre isso. Mas olha só a contradição: havia um ambiente propício a uma política pública como o Ponto de Cultura. Mas ela não tinha sido constituída. Definida. E não havia também uma reivindicação social por isso. Digamos assim, tem até uma música do Gil que é: “O povo sabe o que quer, mas também quer o que não sabe”. Então não havia “queremos Ponto de Cultura”. Não havia esse movimento. Ou seja, foi uma antecipação de alguém que esteve no estado, por um série de circunstâncias, percebeu que havia esse ambiente, e propôs lá uma solução para essa necessidade social, que ainda não era uma demanda. Então o estado se antecipou. Não é?

E – Hum hum.

Célio – E daí, quer dizer, foi uma conquista menos sacrificada, digamos assim. As pessoas foram ganhando. Depois não. Todo mundo com muito trabalho. E com muito sacrifício no dia a dia lá. Eu tô dizendo da política pública geral. Sacrifício ali na favela, na sua entidade, é claro que tinha. De 20 anos. Mas não enquanto esse diálogo pro estado. Porque também as pessoas estavam tão acostumadas a não ter um diálogo com o estado que nem batiam na porta.

E – Será que os movimentos hoje não estão mais ativos?

Célio – É a minha expectativa. Mas como houve, na mudança de governo, e é até um governo que deveria ser de continuidade, houve uma mudança muito forte. No caso da Cultura, sobretudo com o Cultura Viva, com discursos de desqualificação mesmo, sabe? Porque era uma política inovadora. Ela trabalhou nos marcos da legislação atual de convênio que é muito restritivo, que é feito para contratos de empreiteiros, contratos de bilhões. O Ponto de Cultura

dá R\$5.000,00 por mês. Como uma entidade lá, o Cacique Aritana, a sede do Ponto de Cultura dele fica em (inaudível), ele fica na Aldeia dos (inaudível) no meio do Xingú. E foi ele que assinou. E é bom que tenha sido assim porque os índios não querem mais intermediação. Querem relação direta. Bom, mas não é a mesma coisa. Há falhas processuais, formais, de prestação de contas. Mas que se faz, se faz. Que se multiplica esse dinheiro na ponta, e muito. Mas aí o discurso nesse ano de 2011 foi de desqualificação dos Pontos. Um discurso da “gestão”. Desmonte dos editais públicos. Mas eu diria que esse ano pode-se identificar 3 ambientes: Um, de uma militância de resistência, mais aguerrida, pra manter os princípios filosóficos, políticos, os compromissos do Programa. Que teve um, pode até ser 1/3 ou um pouquinho menos, uns 20%, que teve isso bem assimilado. Notadamente aqueles que estão no Programa há mais tempo, que participaram de todas as Teias, de mais encontros, que assimilaram mais a construção do Programa. Do outro lado nós tivemos um grande segmento, talvez aí uns 40%, observando, que se acabrunharam se frustraram, se recolheram. Falaram “olha, tá vendo... isso aqui foi um sonho de verão. Agora a coisa não é assim, vamos cuidar do nosso canto aqui e pronto. “ E um outro segmento, que eu acho talvez bem minoritário, né, uma coisa bem menor que o de resistência, mas que criou muito problema, que foi o que buscou tirar uma vantagem partidarizando o ambiente, buscar soluções individuais né. Isso revela também. É da... é uma característica da vida essas coisas, né?

E – Claro.

Célio - Não é a toa que a vida sucumbe aos sistemas por isso. Porque a vida é regulada por muita coisa: inveja, solidariedade, amor, mas também ódio, vingança e tudo mais. Enquanto os sistemas têm regulações muito claras: Estado é o poder. Mercado é o dinheiro. Igreja é a fé. Até matematicamente você vê porque um triunfa sobre o outro. Então eu diria que houve esse ambiente.

E – Ao ler seu livro...

Célio – Isso eu não trato no livro.

E – Não, isso que eu queria... É assim: quando você fala do Agente Cultura Viva, de uma reunião interministerial e tal...

Célio – Ah, sim.

E – ... **Eu acho que tem alguma coisa, que eu não sei nomear, mas tem alguma coisa semelhante a isso que você tá dizendo.**

Célio – É. Tem.

E – **É, sabe? Eu acho que ali foi um...**

Célio - ... Eu falo até que eu sentei e daí eu chorei.

E – **É.**

Célio – Aliás tem muita gente, não é um.... quando eu escrevi não foi um princ... eu não imaginei que... Mas muita gente cita esse trecho do livro, sabe?

E – **É que o livro, ele é muito otimista. E nessa parte é uma...**

Célio – Eu me senti oprimido também. (risos)

E – **É uma coisa assim.**

Célio – Eu to tentando entender...

E – **É, e eu acho que tem um pouco haver com essa visão que você acabou de dizer agora também, desse 1/3 que se recolheu, outras pessoas que resistem. Eu acho que tem alguma coisa semelhante. Eu não sei, não tô querendo explicar, mas era só pra gente pensar junto.**

Célio – Olha, acho que é sim. Porque tem que ter, assim, tem que ter uma dose de risco. Na verdade tem jogo aqui. Quando eu falo de matemática, tem muito de matemática nesse Programa mesmo. Ele é um programa fenomenológico, se quiser dar fundamentação filosófica. É um Programa jogado. Jogado mesmo, assim, você jogou búzios.

E – risos.

Célio – Então você jogou os pontos. E vai, de uma forma caótica, vai encontrando a ordem. Porque a vida também é assim. Caos e depois a ordem vai sendo encontrada.

E – Ahn rã.

Célio – Mas tem que ter essa ousadia. E pra ter essa ousadia você tem que ter uma relação de cumplicidade muito grande com a sociedade e também quase uma simbiose mesmo de estado com sociedade. Só que o corpo do estado não é assim, das instituições não é assim, o corpo educacional, do sistema de ensino é tudo assim separado por uma couraça, tudo metodologizado e separado da vida. E aí essa dose de vivacidade, ela se perde. No caso do Agente Cultura Viva era isso também. Eu não sei. Pra mim era um negócio tão claro! Era. O governo iria criar uma bolsa pra jovem. Eu queria, então vamos usar essa bolsa pro jovem fazer um serviço comunitário, aprende em processo. Eu já tinha feito aqui em São Paulo com 5.000. Tínhamos feito um pouco também lá com o Ponto de Cultura no começo, o Primeiro Emprego. Eu sabia que dava certo. Mas não conseguia. Sobretudo os educadores: “Não! Não é pra isso. Isso vai ser trabalho! Pra jovem de 16 anos. Ele tem que receber a bolsa de 100 Reais lá pra fazer a aula e terminar o ensino fundamental, vamos...”. E não é isso. E vai fazer ensino fundamental... Mas, se ele tiver amparado numa pequena comunidade, aprendendo a trabalhar com software livre, reciclando computador, fazendo uma atividade de recreação, de teatro ou coisas assim, ele vai ser ganho pra também fazer essas coisas. Não era não ter o ensino formal, mas era ter o foco em puxá-lo pelo amparo, por uma família comunitária que as vezes ele não tem ali no laço familiar, né... quem conhece a realidade assim de favelas, de áreas bem *desplazadas* assim, sabe que é assim que funciona. Mas era um.... Eu falava e, sabe? Você vai se sentindo....

E – Ahn rã....

Célio – Nesse caso eu perdi. Que isso!? Eu saí no meio da Esplanada, sentei lá no meio da coisa e chorei sozinho. Tava com a Antônia, que era chefe de gabinete: “Me deixa sozinho”, falei. Fiquei lá. Falei “que frustração...” né? É um pouco mais a minha, mas eu acho que é de muita gente. Porque as pessoas sabem. Nossa, o que tem assim de projeto muito inventivo: Mandala do Saber, lá na Favela da Mangueira. E mais: Sabedoria Griot. Poxa... o que pessoal

inventa... E jogo. E lá em Lençóis... É muita coisa! De música... E coisas muito boas. E as pessoas aprendem muito com isso.

E – É.

Célio - Mas aí a pessoa não consegue... Quem tá naquela coisa de só pegar o livresco, dar referencia acadêmica e tudo o mais, parece que ele não consegue nem ver. No máximo ele percebe, ele fala no discurso mas não sente. Tem que ter esse sentir. Ah! Outra base importante pro Programa é Heráclito. Porque aí você vai puxando Hegel e vai chegar em Heráclito: “tudo flui”. É isso. O Ponto de Cultura é essa pulsação. Mas aí você tem que estar misturado. Por isso que inclusive eu optei, literariamente, no meio quando eu estava escrevendo o livro, eu optei por fazer dois capítulos autobiográficos. Pra me jogar na história também e me entender, me descobrir. É isso aí. Mas você queria mais era Gil e eu fui falando mais disso, né?

E – É. Então vamos falar sobre o Gil (risos).

Célio – Pois é.

E - A importância, como é que o Gil se...

Célio – Então. Eu diria que esse Programa só aconteceu por 2 fatores. Primeiro, Lula. Do ponto de vista simbólico. Nada político-partidário, não é nesse sentido que quero falar. Foi a primeira vez alguém com a cara do povo brasileiro, ocupando a principal cadeira da República e exercendo muito bem esse mandato. Isso fez com que o povo acreditasse mais em si mesmo. Isso criou um caldo de cultura propício a programas como o Cultura Viva e os Pontos de Cultura. Eu acho que em outras circunstâncias, se falar lá “acredite mais em você mesmo”, talvez as pessoas.... Também elas estão mais habituadas a relação reivindicativa. Porque o Ponto de Cultura exige muito do cara que tá lá na ponta cuidando.

E – Hum rum.

Célio - É muito trabalho. Ele se mata. Dá pena. E ainda com essas prestações de conta. Exige demais. É mais fácil ele ficar lá batendo na porta e reivindicar pro governo fazer. E não é

assim. Não é “para”, é “com”. Então, um elemento é o Lula. O outro é o Gil. Note como as coisas vão se dando, né. O Gil é... eu diria que, assim, o tropicalismo é a última onda do modernismo. Gil é um modernista. Eu também vim nesse pensamento modernista, mas eu sou meio bissexto academicamente.... não tenho uma carreira acadêmica. Estudo.

E – Ahn rã.

Célio – Escrevo e tal. E faço algumas coisas. Então eu também entrei no modernismo, antes né? Ele leu. Gostou. Percebe? Que eu acho o principal.

E – Ahn rã.

Célio – O meu livro não vendeu muito, mas eu ganhei um emprego com ele, de secretário lá no MinC... (risos).

E – risos.

Célio – Ele contratou na confiança. Sem me conhecer. Eu me lembro que até na primeira conversa, eu já fui todo com receio. Porque era BAC e eu tava propondo o oposto disso. E ele falou: “Pois é, você tem razão.” E deu fluxo. Eu acho que eu ponho essa frase desse jeito.

E – risos.

Célio – Aquele jeitinho dele e tal. Ele pegou muito. E o Ponto bateu com o discurso de posse dele, que ele falou do do-in antropológico. O Ponto é isso. O do-in é ir ao ponto e liberar energias. A potencia é isso. A gente foi lá fazendo esse do-in, essa acumpuntura cultural e social. Chegar em 1.100 municípios não é bolinho. Estar lá em Marechal Taumaturgo, na fronteira com o Peru, com os índios Ashaninka, você chega lá tem um Ponto. Um Ponto bem bacana fazendo seu trabalho. Então tudo isso o Gil foi junto. Ele acompanhou. Ele participou de todas as Teias enquanto foi Ministro da Cultura. E participou não é de ir na abertura. Participou de ficar. A Teia inteira. Ter reuniões. Em Belo Horizonte ele ficou. A Teia tinha uns 4 ou 5 dias e ele ficou os 4 ou 5 dias. Abriu na quinta ou quarta a noite e fechou no domingo. Ele ficou até o Sábado. Em reunião. Sentava. Debatia. Ia num encontro, ia numa roda, visitou umas dezenas de Pontos de Cultura. E quando ele chegava no Ponto de Cultura

ele fazia um desenvolvimento proximal. Os Ashaninka que eu falei, tive lá com ele: os índios cantando e ele tocando violão. ----- Ele ia numa favela e fazia um discurso. Ministro sempre vai com um discurso escrito. Normalmente ele começava lendo e tirava de ler, e ele terminava o discurso tocando, cantando, fazendo uma interação, gravando coisas com o pessoal. Tem vários aí que o pessoal põe no Youtube com ele. Então isso tem um efeito demonstrativo de outra natureza.

E – É isso que eu tô tentando entender assim...

Célio – Acho que o governo tem esse questão da demonstração. De atitude. Porque a gente não é discurso. Você tem que estar ali né.

E – ... Onde que um ministro-artista, né, onde que ele, que ponto que ele pega...

Célio – É inclusive uma... Você sabe que quem analisa a gestão cultural, normalmente os artistas gestores públicos de cultura não foram bem sucedidos. Normalmente.

E – Ahn....

Célio – Acho que tem até tese disso....

E – Mas e o Mário de Andrade?

Célio – O Mário, é uma exceção. E uma outra exceção é o Gil. E o Gil ele tem também uma formação de administrador. Por exemplo, ele tinha mesmo as vezes a turnê dele. Mas ele ligava pra mim, sabia de dados, debatia. Ele tinha um conhecimento de gestão. Então teve um efeito muito significativo né. E eu diria que, assim, no início o impacto da nomeação dele, vários setores da cultura não assimilaram muito bem. Por exemplo, o próprio PT não assimilou bem, ele se achava um tanto alijado disso. Mas ele conseguiu construir... Ah, e outra demonstração do que foi a gestão do Gil. Uma administração sem partidarismo. Ela foi uma mescla de comunistas, minoritariamente, com tropicalistas e petistas. E gente sem partido.

E – E os tropicalistas? Você acha assim uma postura tropicalista dentro do ministério? Seria isso?

Célio – É. Sobretudo do Gil. Mas também de outras pessoas: o Cláudio Prado na área de cultura digital, que nunca chegou a ser contratado, mas era uma pessoa influente ali na área de cultura digital, que teve com o Gil no exílio. Não que o Cláudio fosse exilado, né? Era de família rica, a família Prado e tal. Mas ele vivia em Londres e acolheu lá o Gil. E eles tiveram uma experiência grande no fim dos anos 60 e anos 70.

E – **Eu tento fazer essa, e tento entender, essa ligação entre o tropicalismo e o período do Gil no Ministério da Cultura, e as vezes eu fico na dúvida se não é um salto muito grande. Até porque a trajetória do Gil não foi só tropicalista. Depois ele passa por campos...**

Célio – É, mas ela mantém esse. Por exemplo, jogue no tempo aí: no começo dos anos 2000, tava na onda a moda do multiculturalismo né?

E – **Hum rum.**

Célio – O MinC não aplicou a política do multiculturalismo. Ele foi interculturalista. Transcultural. Isso é antropofagia pura. Você volta de novo no modernismo nesse sentido mais ampliado de cultura. Essa relação entre buscar na tradição a base pro salto, pra invenção.

E – **A abertura pro novo também?**

Célio – Mas sempre com o pé na tradição. A gente ia lá no candomblé, ia lá com os índios. Isso é continuidade do modernismo.

E – **Ahn rã.**

Célio – E isso ta presente no tropicalismo também. Botar a guitarra, mas fazer lá as canções que eles fizeram, Domingo no Parque...

E – **Lupicínio Rodrigues eles desconstruíam.**

Célio – Eles buscavam na raiz, desconstruíam, reconstruíam. É puro exercício de antropofagia. O MinC fez isso. Por outro lado, o Ministério avançou muito no alargamento da cultura, na amplitude. Nesse campo da cultura enquanto comportamento e expressão simbólica e cidadania, né. Mas, por outro lado, por uma série de fatores, acho que não é o tema do seu mestrado, o MinC avançou pouco numa política pras artes. Ele deixou a desejar. Acho que teria que ter avançado mais. Sobretudo, esse campo das artes mais profissionalizadas. E aí não o MinC. O MinC até teve esforço. Mais acho que do lado do MEC houve menos esforço. É nessa reintegração entre cultura e educação. Acho que são esses dois grandes desafios postos.

E – Mas, por outro lado também, você falou aí, a cultura é educação no sentido amplo do termo, né?

Célio - Na verdade, a educação ela é o melhor exemplo de quando a técnica suplanta o conteúdo. Porque a educação é um meio de transmissão de cultura. Só que ela virou uma corporação tão grande, tão colocada, que a educação virou um fim nela mesma. Ora, você só educa numa cultura. Seja matemática, seja linguagem, seja ciências, seja a história, as relações humanas. Tudo é cultura. Mas a educação deveria ser meio de transmissão de cultura, mas ela se distanciou.. Eu diria que é o grande problema da educação...

E - Invertendo a sua frase, a cultura é também um meio de transmissão da educação.

Célio – Nesse sentido da educação permanente, pra toda vida. Pra todos os lugares. Na verdade, não sei se foi o... Eu ouvi do Cristovão Buarque, mas não sei se é dele. Quando o MEC separou a educação de cultura, ficou um corpo sem alma. A educação como um corpo, a alma como a cultura. Foi uma frase mais ou menos assim que o Cristovão Buarque fez. Acho que é uma alma a procura de um corpo. Tem que, em algum momento, se encontrar de novo. E se encontrar numa relação de respeito. Como esse campo da educação é um campo muito mais institucionalizado, muito mais força corporativa, profissionalizado, com milhões de pessoas, todo um sistema. E o campo da cultura é um campo mais bagunçado, digamos assim....

E – Anárquico, né?

Célio – É. A educação acaba desprezando a cultura ou tendo uma relação desigual. E isso é muito ruim pra própria educação.

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|--|---|--|--|
| | <p>FORMAÇÃO – Importância dos movimentos sociais para sua própria formação (do entrevistado).</p> | <p>MÚSICA - A visão da música, em geral, como parte de sua formação ou de pessoas próximas.</p> | <p>SOBRE GIL - Observações e definições diretas sobre Gilberto Gil: artista, político, amigo ou companheiro.</p> |
| <p>G I L B E R T O</p> | <p>(...) entram as influência do Bob Dylan, dos Beatles, do John Lennon...A surpresa com esses outros modos de ver o mundo que jovens, como nós, tinham em outros lugares do mundo, e como isso estimulava a gente também a lançar olhares diferenciados sobre a vida social e política e tal. Então todo esse campo sócio-político é extremamente tocado em mim pela música, na verdade como tinha sido aqueles primeiros da infância em relação a tantas outras coisas.</p> | <p>a música teve muita importância porque foi o elemento mais sensibilizador, digamos assim, da minha interioridade. Desde pequeno a música me elevava muito, me transportava para situações de fantasia, de elocubração sobre espaço-tempo, a extensão dos espaços, da própria Terra...</p> | |
| <p>G I L</p> | <p>Fui parte do CPC. Eu dirigi uma Escola de Samba no CPC da Bahia. Era chamada assim: Escola de Samba Unidos do CPC. Que fazia o quê? Arregimentava jovens de algumas periferias de Salvador, especialmente as que ficavam mais próxima fisicamente de nós.</p> | <p>Do ponto de vista, enfim, dos espaços me transportava pra Europa, pros lugares, pro Rio, pro Interior da Bahia. E do ponto de vista do tempo também. Quer dizer: as súbitas suspensões do tempo pra que se instaurasse um alubrimento, uma situação de encanto com as coisas, de envolvimento com as coisas. Isso tudo, evidentemente, o tempo todo permeado pelas emoções, que tomavam cores variadas e tal.</p> | |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|--|---|--|--|
| | <p>FORMAÇÃO – Importância dos movimentos sociais para sua própria formação (do entrevistado).</p> | <p>MÚSICA - A visão da música, em geral, como parte de sua formação ou de pessoas próximas.</p> | <p>SOBRE GIL - Observações e definições diretas sobre Gilberto Gil: artista, político, amigo ou companheiro.</p> |
| <p>G I L B E R T O</p> | <p>Eu era o que se denominava na época, essa era a denominação usada exatamente por eles, os movimentos de esquerda e tal, pelos comunistas e tal, eu era considerado “linha auxiliar”. Colaborava, participava, comungava de uma visão minimamente alinhada do mundo, da economia, da sociedade, etc. Mas não atuava nas escolhas políticas de atuação, não atuava propriamente dentro das linhas partidárias ou faccionais.</p> | <p>Então é tudo. O próprio sentido do afeto, o modo de gostar das pessoas, o modo de tratar as pessoas. Tudo isso tudo a música foi fundamental. Ela foi me marcando como pessoa propriamente, no (mundo?) dos sentimentos e das visões. Tudo isso a música era, praticamente, era o substrato daquilo tudo.</p> | |
| <p>G I L</p> | | <p>(...) evidentemente, com a formação moral, a família, a educação, a religião, tudo aquilo, tudo. Mas a música era o desembocador de todas estas questões. Então eu acho que eu sou uma pessoa que fui marcadamente formado pela música....</p> | |
| | | <p>E objeto de desejo também. Do meu desejo aí do ponto de vista propriamente do eu, do ego: do “o que que eu sou? o que que eu quero ser?”. Logo muito cedo eu defini que queria ser músico. Logo aos 2 anos eu disse à minha mãe que eu queria ser “musguero”. Enfim, logo aos 10 anos ela me lembrou disso e perguntou. E eu insisti que sim e ela me mandou pra Escola de Música pra estudar acordeón por causa de tudo isso. Então eu acho que é bem claramente fundamental a música na minha formação.</p> | |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|--|---|--|--|
| | <p>FORMAÇÃO – Importância dos movimentos sociais para sua própria formação (do entrevistado).</p> | <p>MÚSICA - A visão da música, em geral, como parte de sua formação ou de pessoas próximas.</p> | <p>SOBRE GIL - Observações e definições diretas sobre Gilberto Gil: artista, político, amigo ou companheiro.</p> |
| | | <p>Como pessoa, é isso que eu tô dizendo. Pessoa nas suas múltiplas facetas. Pessoa propriamente, sua interioridade como eu disse, né? Seu “cogito”, sua especulação, sua dimensão filosófica, o que é existimos... “Existimos, a que será que se destina?...”</p> | |
| | | <p>a música vai marcando tudo isso, porque começo a me interessar pela interpretação das canções. As canções populares que com suas narrativas, narrativas de amores, amores feitos, amores desfeitos, afetos e desafetos, decepções de vida. Ao mesmo tempo, as narrativas das paisagens humanas. As músicas sobre o homem e a natureza. O Nordeste, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi com as canções sobre os pescadores: “A jangada partiu com Chico, Ferreira e Bento e a jangada voltou só”. A tragédia humana.</p> | |
| | | <p>A sociabilidade toda que vai se dando ao longo da juventude, ao longo da adolescência, também a música vai marcando tudo isso, porque começo a me interessar pela interpretação das canções.</p> | |
| | | <p>E - Um elemento de sociabilidade. Gilberto Gil – Total! Absolutamente. A interpretação disso, de como transitam os homens entre eles, e como esse transitar entre eles... nesse transitar entre eles transitam os afetos, eu falei: os desafetos, as paixões, enfim. Sem dúvida! E aí, em seguida, a política. A dimensão política. O homem oprimido brasileiro do sertão, enfim, dos lugares interiores. As diferenças de classe. As submissões a isso e aquilo que setores amplos da sociedade brasileira, e do resto do mundo também, se sujeitam a essas submissões, enfim. As vítimas e os algozes. Todas essas coisas. O opressor e o oprimido. (...) As canções também foram ajudando a esclarecer isso.</p> | |
| | | <p>Proissão, A Roda, Louvação, Viramundo. Todo aquele primeiro período de formação, de tomada de gosto pela composição, pela utilização da canção como elemento narrativo, como elemento de discurso, de manifestação de opinião, de visão.</p> | |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>G I L B E R T O G I L</p> | <p>TROPICALISMO – Reflexões sobre as ligações entre o tropicalismo e o Ministério da Cultura na gestão Gil/Juca. O Ministério foi tropicalista, foi um desdobramento do tropicalismo ou guarda apenas uma distante relação com ele?</p> <p>Depois veio a fase do tropicalista onde, de novo, o questionamento do convencionalismo familiar, os valores, vamos dizer assim, clássicos da vida em sociedade, costumes e tal, que o tropicalismo busca questionar e tal também evidentemente a música é importantíssima.</p> | <p>MOVIMENTOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS - Percepção sobre as demandas sociais, tensões entre mov. sociais e governo, concepções de estado, movimentos sociais e seus atores.</p> <p>Até porque esse ideário tropicalista, desse ponto de vista sócio-político, é uma coisa que caminha com o desenvolvimento do Brasil desde o tropicalismo até o governo Lula. E o governo Lula vem simbolizar tudo isso. Uma atribuição de importância às periferias brasileiras, às camadas humildes, enfim. Então o desenho das políticas públicas durante o meu ministério é nitidamente influenciado por tudo, por essa visão, por esse Brasil, por um significado de um presidente operário pela primeira vez no poder. Por todas essas coisas, evidente. E isso é tropicalismo (fisos).</p> | <p>CONSTELAÇÃO – De que maneira as pessoas se identificam, se ligam, se afastam e se aproximam da figura do ministro Gilberto Gil. Como se relacionam com ele, como contribuem e em que são influenciadas e se deixam influenciar.</p> |
| | <p>Como Ministro da Cultura, alguns críticos ensaiaram dizer que o ministério tinha uma postura tropicalista. Eu queria que você pensasse sobre isso: é um exagero ou seria algo que tem algum fundo? Como Ministro da Cultura, alguns críticos ensaiaram dizer que o ministério tinha uma postura tropicalista. Eu queria que você pensasse sobre isso: é um exagero ou seria algo que tem algum fundo?</p> <p>Gilberto Gil – É um exagero. Mas, ao mesmo tempo não é uma observação completamente desprovida de sentido. Claro que tem sentido porque eu... é possível que a militância tropicalista, o fazer tropicalista, em mim e em outros como Caetano e etc., seja alguma coisa que permaneça. Pelo menos residualmente, pelo menos como formador de lastros, como formador de bases sobre as quais vão se sustentando os andares da construção da vida desde então.</p> | | |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|---------------------|--|---|--|
| <p>GILBERTO GIL</p> | <p>TROPICALISMO – Reflexões sobre as ligações entre o tropicalismo e o Ministério da Cultura na gestão Gil/Juca. O Ministério foi tropicalista, foi um desdobramento do tropicalismo ou guarda apenas uma distante relação com ele?</p> <p>O fato de ter compreendido, na época tropicalista, a importância da pluralidade, a importância da diversidade cultural, a importância dos fenômenos não tidos como importantes a partir de uma visão eurocêntrica da cultura, eurocêntrica da civilização, etc. Enfim, esse despertar por um gosto, pelo Brasil e os vários brasis, pelo mundo e os vários mundos, a África, a importância da África, a importância dos negros americanos, e a importância, enfim, das minorias. Tudo isso tinha sido objeto de cultivo do plantio tropicalista. Isso evidentemente vai para o ministério. Até porque esse ideário tropicalista, desse ponto de vista sócio-político, é uma coisa que caminha com o desenvolvimento do Brasil desde o tropicalismo até o governo Lula. E o governo Lula vem simbolizar tudo isso. Uma atribuição de importância às periferias brasileiras, às camadas humildes, enfim. Então o desenho das políticas públicas durante o meu ministério é nitidamente influenciado por tudo, por essa visão, por esse Brasil, por um significado momento de ruptura. ue funciona. Mas era um.... Eu falava e, sabe? Você vai se sentindo....</p> <p>A influência das conquistas, das conquistas das novas tendências conceituais do campo europeu, do campo americano, com a questão das novas tecnologias, com a questão da propriedade intelectual, enfim, com a questão da diversidade cultural, a questão dos multiculturalismos e das influências naturais com a globalização, a interação entre áreas variadas do mundo e tal. Tudo isso, de certa forma, era uma reprodução, numa dimensão macro já, daquilo que tinha sido na dimensão da canção o próprio tropicalismo.</p> | <p>MOVIMENTOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS - Percepção sobre as demandas sociais, tensões entre mov. sociais e governo, concepções de estado, movimentos sociais e seus atores.</p> | <p>CONSTELAÇÃO – De que maneira as pessoas se identificam, se ligam, se afastam e se aproximam da figura do ministro Gilberto Gil. Como se relacionam com ele, como contribuem e em que são influenciadas e se deixam influenciar.</p> |
|---------------------|--|---|--|

QUADRO CATEGORIAL

| CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO MINISTÉRIO – Conquististas, pontos fortes e fracos, críticas. A continuidade do processo político no governo Dilma Roussef. | DO-IN ANTROPOLÓGICO – O que é? O que significa? | PONTOS DE CULTURA | CULTURA E A EDUCAÇÃO – Pontos de ligação e tensão entre a cultura e a educação. |
|--|---|-------------------|--|
| G I L B E R T O | <p>O do-in, a palavra do-in vem do japonês, de línguas orientais, daquele mundo sino-nipônico, e significa o estímulo. Do é a escola, o aprendizado, é o saber, a aquisição do saber, saber das coisas, enfim.</p> | | <p>(...) Que extrapola a própria criação. O próprio âmbito de significado do criador.</p> |
| G I L | <p>Então o do-in antropológico é isso: vamos estimular certos pontos da vida cultural brasileira que estão amortecidos, que estão abandonados, que não são considerados como pólos energéticos, etc. E aí volto a dizer, volto a falar: o protagonismo popular, os setores populares, a criatividade, a imensa criatividade das massas brasileiras.</p> | | <p>(...) Está ali também. Mas esse é o papel da arte, né? Esse é o papel da arte. O artista não tem necessariamente que dominar o campo de alcance da obra dele. Porque não é (seu papel). O alcance é dado em ondas sucessivas que podem ir muito longe, muito além da própria consciência do criador, da consciência do artista, do realizador, enfim. É esse o papel da arte.</p> |

QUADRO CATEGORIAL

| | <p>CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO MINISTÉRIO – Conquistas, pontos fortes e fracos, críticas. A continuidade do processo político no governo Dilma Roussef.</p> | <p>DO-IN ANTROPOLÓGICO – O que é? O que significa?</p> | <p>PONTOS DE CULTURA</p> | <p>CULTURA E A EDUCAÇÃO – Pontos de ligação e tensão entre a cultura e a educação.</p> |
|------------------------------|--|--|--------------------------|---|
| <p>G I L B E R T O G I L</p> | | <p>É estimular, do-in nesse sentido, de estimulação. Introdução de estímulos elétricos mais fortes nesse campo todo.</p> | | <p>É tudo muito aberto. A capacidade do artista é exatamente essa condensação, esse talento e essa efêmeride, essa oportunidade que é dada a ele de fazer essa condensação. Tudo ali naquele condensado, naquele pedaço de canção, naquele pedaço de poesia, naquele trecho de romance, naquela cena de teatro.</p> |
| | | | | |
| | | | | |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|---|---|---|---|
| | <p>FORMAÇÃO – Importância dos movimentos sociais para sua própria formação (do entrevistado).</p> | <p>MÚSICA – A visão da música, em geral, como parte de sua formação ou de pessoas próximas.</p> | <p>SOBRE GIL – Observações e definições diretas sobre Gilberto Gil: artista, político, amigo ou companheiro.</p> |
| <p style="text-align: center;">J U C A F E R R E I R A</p> | <p>No ano do golpe de 1964 eu tinha 15 anos. Estudava no Colégio Militar, era de uma família de esquerda. Meus irmãos mais velhos, 3 e 4 anos mais velhos do que eu, faziam parte do CPC e daquela experiência do Paulo Freire, de educação popular. Eu já lia muito (...) Então, eu desde pequeno eu convivi com isso. Eu era menino nessa época, mas eu ia para o Teatro Vila Velha, ver o Wally... as apresentações, primeiras apresentações em Salvador de Caetano, Gil, Gal Costa, Maria Bethânia. Ver Teatro dos Novos. Eu acompanhava a vida intelectual, a Escola de Dança da UFBA, obra do Edgar Santos, a Escola de Teatro. Eu fiquei acompanhava meio como um menino metido no meio de gente maior. Agora, tinha um nível de discernimento razoável porque eu lia muito. (...) mas era algo assim, um menino metido num ambiente maior. Quinze anos você pode imaginar. (...) Mas de qualquer jeito era uma relação, como eu acabei de descrever, um garoto acordando pro mundo e já conectado com processos intelectuais e artísticos mais sofisticados num momento de ruptura.</p> | <p>Eu lá acompanhei o nascimento da Bossa Nova e Jorge Ben, o surgimento de Jorge Ben, e do Rock and Roll. Quando eu voltei pra Bahia, pra perto da família(...) em 61, 62 eu já era fã de Rock. Gostava de Bossa Nova, que meu pai não gostava. Até então, meu pai era uma pessoa ultra-aberta, gostava de música negra americana, Yma Sumac, uma peruana que quebrava copo de vidro tal era a perfeição de sua voz, Trio Los Panchos e toda música latina, música clássica. Essa foi a primeira ruptura com meu pai. Eu fiquei impressionado porque ele não gostava de João Gilberto. Rock and Roll até que ele ouvia, achava barulhento, mas ouvia. Mas João Gilberto era demais pra ele, porque ele gostava dos grandes cantores com voz empostada, como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Elizete Cardoso. Que era minha base de formação, era aquela diversidade enorme, mas uma coisa mais própria do gosto, até surgir a Bossa Nova.</p> | <p>Muitos tropicalistas, hoje, são conservadores. Não conseguem se relacionar com as novas manifestações culturais, políticas, sociais que têm. Então, agora, Gil é um gigante nesse aspecto. Gil parece que tomou uma pilula de revitalização subjetiva, que Gil sempre está antenado com as coisas que acabam de acontecer em alguma parte do mundo.</p> |
| | <p>Depois, em 71, eu fui pro exílio. Voltei, clandestinamente. Depois, meses depois, fui...(inaudível)... meio precariamente. Depois fui pra Suécia. Assim, aí eu comecei a reconstruir um projeto de vida. E como eu não sabia se ia voltar ou se ia viver no exílio, porque tinha o exemplo dos espanhóis que estavam há 40 anos sempre achando que voltariam no próximo ano, eu me preparei, na Suécia, para me inserir na sociedade sueca.</p> | <p>Mas outro dia eu encontrei Caetano e disse a ele que ele cometia frequentemente um erro de achar que a esquerda era contra o tropicalismo. Tinha uma parte importante da esquerda que eu acho até que representava na política o que eles representavam esteticamente. Era a mesma pulsação. De modernização, de incorporar o novo, de ser parte da década de 60, de demandas de novas experiências estéticas, sociais, políticas. Independente de eles reconhecerem ou não.</p> | <p>Então eu acho que Gil quis eu perto dele na experiência do Ministério; ele disse uma vez o seguinte: eu busco ter a sabedoria de ter próximo a mim, trabalhando comigo pessoas que sabem o que eu não sei, porque pessoas iguais a mim seria só uma redundância.</p> |
| | <p>Então eu sou uma pessoa política, eu abandonei tudo para, naquele período de resistência à ditadura, e os caminhos foram me levando cada vez mais a tal ponto que se eu quiser negar essa dimensão política eu não posso.</p> | <p>A grande maioria dos brasileiros vivem a vida pública como os carnavalescos pipoca na Bahia vivem o carnaval. Ou seja, não querem viver dentro de cordas. Não querem fazer parte de uma agremiação. Mas querem disfrutar da grande celebração que é o carnaval. Eu tomei consciência ali que, de fato, nós não tínhamos restringido o diálogo do ministério a formas organizadas. Que tinham direito. Mesmo que, todos que quiseram dialogar com a gente dialogaram, mesmo os não organizados vamos dizer assim.</p> | <p>Um dia eu declarei, num jornal, quando me perguntaram se eu era amigo dele, eu disse que o sentimento que eu tinha por ele era semelhante ao que eu tenho pelos meus irmãos mais velhos. É assim de um "brother". De uma pessoa muito próxima. E como é até hoje. Depois, quando ele foi escolhido pelo presidente Lula pra ser Ministro, ainda antes de tomar posse ele me chamou para trabalhar com ele.</p> |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|---|---|--|--|
| <p>J U C A F E R R E I R A</p> | <p>FORMAÇÃO – Importância dos movimentos sociais para sua própria formação (do entrevistado).</p> | <p>MÚSICA - A visão da música, em geral, como parte de sua formação ou de pessoas próximas.</p> | <p>SOBRE GIL - Observações e definições diretas sobre Gilberto Gil: artista, político, amigo ou companheiro.</p> |
| | | <p>É essa força que vem de baixo. Trazendo todas as raízes e plugada no mundo. É genial isso. É o funk no Rio. São essas manifestações na Bahia. Pernambuco é uma riqueza imensa. Maranhão, Rio Grande do Sul eu vi coisas... O Oeste brasileiro que é pouco conhecido. Então eu acho que o Brasil ainda precisa ser descoberto.</p> | |
| | | | |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|---|---|---|---|
| <p>J U C A F E R R E I R A</p> | <p>TROPICALISMO – Reflexões sobre as ligações entre o tropicalismo e o Ministério da Cultura na gestão Gil/Juca. O Ministério foi tropicalista, foi um desdobramento do tropicalismo ou guarda apenas uma distante relação com ele?</p> | <p>MOVIMENTOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS - Percepção sobre as demandas sociais, tensões entre mov. sociais e governo, concepções de estado, movimentos sociais e seus atores.</p> | <p>CONSTELAÇÃO – De que maneira as pessoas se identificam, se ligam, se afastam e se aproximam da figura do ministro Gilberto Gil. Como se relacionam com ele, como contribuem e em que são influenciadas e se deixam influenciar.</p> |
| | <p>Eu acho excessivo falar de uma administração tropicalista. Porque o tropicalismo não é uma teoria política, não é uma doutrina, não é um projeto de poder. Pelo contrário. É um projeto de desconstrução de uma estrutura estreita, caduca, superada, no mundo da cultura e das artes. Uma predisposição de aceitar as rupturas que a década de 60 vinha realizando na cultura mundial, aceitação do Rock and Roll, e com toda sua parafernália, e sua estética, e sua irreverência, e sua rebeldia.</p> | <p>Então nós fomos consequentes com esta minha observação que política pública não se constrói dentro de gabinete. Política pública é o estado ter que buscar na sociedade, nos seguimentos que operam diretamente aquele tema: empresários, organizações da sociedade civil, artistas, produtores, intelectuais. E eu acho que nós construímos uma página importante da redemocratização do estado no Brasil na administração do Ministério da Cultura no Governo Lula.</p> | <p>Eu acompanhava de perto essas pessoas. Eu tinha amigos que eram tropicalistas, como Luciano Figueiredo. Muito amigo, de frequentar a casa dele, conhecia a família toda. A irmã dele, Ariane, que era uma pessoa também ligada ao movimento. Eu tinha, assim, apesar de muito jovem, eu tinha... tava ali perto de alguma maneira participando e pulsando aquele momento. Mas Gil, Caetano, eu via de longe, Bethânia... não era amigo, não. Eu conheci Gil quando voltei do exílio. Fui apresentado por Antônio Risério. E criamos uma amizade grande. Assim, muitas coincidências. Eu já tinha um nível de proximidade muito grande com essa sensibilidade tropicalista e essa visão da complexidade do mundo da cultura, da ina... a rejeição a essa coisa de bom gosto das elites, o que nossas elites chamam de bom gosto. Tudo isso. Eu tinha proximidade, acompanhava. Outro dia eu disse... Eu sou amigo de Gil.</p> |
| | <p>(...) a presença de Gil não autoriza a gente a dizer que foi uma administração tropicalista como alguns chegaram a tentar definir assim. Acho que éramos republicanos,</p> | <p>Não. O estado brasileiro é anacrônico. Não dá pra ser a 6ª economia do mundo, com 200 milhões de habitantes e ter o Estado que a gente tem. O nosso Estado é autoritário. É antipopular. Não consegue, ainda não conseguimos definir um projeto claro de um Estado democrático no Brasil, de instituições que de fato estejam sob controle da sociedade, que atendam e tenham que responder às demandas da sociedade. Toda a ritualística do Estado é precário e bacharelesco.</p> | <p>Eu o conheci quando ele pretendia ser prefeito de Salvador. Eu achei tão genial. Uma cidade como essa ter um prefeito como ele, que me ofereci voluntariamente para trabalhar na campanha dele. E aí comecei uma amizade forte a partir daí.</p> |
| | <p>as influências e as presenças no nosso discurso e em nossa prática são muitas e traz as nossas vivências e evidentemente o tropicalismo está o tempo inteiro ali com sua irreverência, com sua compreensão de que o bom gosto das elites é uma referência relativamente secundária... é preciso ver a riqueza da criação popular no Brasil, e essa coisa que o erudito se imbrica com o popular de uma maneira onde um não pode ser pensado e visto sem a referência do outro, então <i>tamos</i> aí e temos essa coisa, mas não pode se exagerar nessa relação entre o tropicalismo e a nossa gestão.</p> | <p>Acho que o Brasil sempre foi tratado como entreposto comercial. A gente sempre manteve essa tradição colonial. Como se não houvesse gente morando aqui. Como se não houvesse cidadania. Como se não houvesse necessidade de satisfazer as demandas humanas desses quase 200 milhões de cidadãos.</p> | <p>Depois, alguns anos depois, eu não me lembro quanto, a partir das lutas ambientais, não mais aí questão política nem cultural, nos reaproximamos. Não, desculpe. Antes teve a filiação dele ao PV, que foi eu que assinei a ficha dele, junto com o Gabeira, com Alfredo Sirkis. Foi, a seção foi na câmara de vereadores e ele, ele saiu do PMDB e... Ali foi um momento importante de aproximação. E depois ele me chamou para trabalhar no Ondazul, dirigir o Ondazul na Bahia, que era uma Ong ambientalista que ele tinha criado. E, engraçado, é que além da questão ambiental, quando estávamos juntos falávamos muitos das questões culturais. Isso foi dando uma aproximação grande.</p> |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|---|---|---|---|
| | <p>TROPICALISMO – Reflexões sobre as ligações entre o tropicalismo e o Ministério da Cultura na gestão Gil/Juca. O Ministério foi tropicalista, foi um desdobramento do tropicalismo ou guarda apenas uma distante relação com ele?</p> | <p>MOVIMENTOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS - Percepção sobre as demandas sociais, tensões entre mov. sociais e governo, concepções de estado, movimentos sociais e seus atores.</p> | <p>CONSTELAÇÃO – De que maneira as pessoas se identificam, se ligam, afastam e se aproximam da figura do ministro Gilberto Gil. Como se relacionam com ele, como contribuem e em que são influenciadas e se deixam influenciar.</p> |
| <p>Zé Celso também, mais clássico... Um tropicalista mais ortodoxo. E Gil já numa outra leitura... já de quem mergulhou no mercado, de quem negociou sua estética e sua arte pra fluir nos canais da indústria cultural, tendo aí as diferenças. Respeito todos. Eu gosto muito do que o Zé Celso faz. Gosto muitíssimo de Tom Zé e essa capacidade que ele tem de ser o que ele sempre foi e ao mesmo tempo extremamente atual. Quando eu ressalto as diferenças entre os três, é porque eu acho que são três relevantes. Caetano eu já diria que, hoje, é menos tropicalista.</p> | <p>a sociedade só recentemente, a partir dos movimentos sociais que foram constituindo uma grande frente democrática que acabou criando as condições para que terminássemos a ditadura no Brasil, só aí começaram a surgir as demandas mais complexas e sofisticadas da nossa sociedade. As minorias demandando, as demandas ecológicas e uma infinidade de demandas que foram surgindo, se organizando e tendo audiência no todo da sociedade. As demandas culturais fazem parte desse processo.</p> | <p>Caetano eu já diria que, hoje, é menos tropicalista. No pensamento principalmente. Até na música ele mantém o vigor, mas no pensamento eu acho que Caetano saiu um pouco dessa esfera de inquietação, rebeldia e busca do novo</p> | |
| <p>J U C A F E R R E I R A</p> | <p>Muitos tropicalistas, hoje, são conservadores. Não conseguem se relacionar com as novas manifestações culturais, políticas, sociais que têm.</p> | <p>A grande maioria dos brasileiros vivem a vida pública como os carnavalescos pipoca na Bahia vivem o carnaval. Ou seja, não querem viver dentro de cordas. Não querem fazer parte de uma agremiação. Mas querem disfrutar da grande celebração que é o carnaval. Eu tomei consciência ali que, de fato, nós não tínhamos restringido o diálogo do ministério a formas organizadas. Que tinham direito. Mesmo que, todos que quiseram dialogar com a gente dialogaram, mesmo os não organizados vamos dizer assim.</p> | <p>Eu cunhei uma imagem que foi entendida pelo Ministério, que eu disse o seguinte: Gil é o nosso líder, é o nosso outdoor, nosso ariete e é nosso escudo protetor. Porque eu sabia que Gil via em mim a pessoa que possibilitaria ele ser tudo isso que eu disse porque eu cuidaria internamente de amarrar os nós da construção do dia a dia das políticas e garantir a construção desse projeto, que nós acabamos construindo. Então éramos complementares. Tanto é que o Presidente Lula percebeu isso (...).</p> |

QUADRO CATEGORIAL

| CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO MINISTÉRIO – Conquistas, pontos fortes e fracos, críticas. A continuidade do processo político no governo Dilma Rousseff. | DO-IN ANTROPOLÓGICO – O que é? O que significa? | O PONTOS DE CULTURA | CULTURA E A EDUCAÇÃO – Pontos de ligação e tensão entre a cultura e a educação. |
|--|---|--|---|
| <p>Porque eu sei ser dirigido e sei dirigir, sei obedecer e sei mandar e sei construir um ambiente cooperativo, que eu acho que era um ambiente que a gente vivia dentro do Ministério e foi isso que a gente meio que... dividíamos o trabalho dessa maneira.</p> | <p>Era o que Gil chamava o "Do-in antropológico". Ou seja, libertar energia, a possibilidade de uma circulação rápida e orgânica de todo esse corpo simbólico no país. Isso tá ameaçado.</p> | <p>(...) eu não sei o número exato, mas eu calculo perto de 100.000 grupos culturais na base da sociedade brasileira. Nas favelas, nas cidades de médio e pequeno porte, na juventude, entre os indígenas. São grupos culturais que nós compreendemos e que eles existiam. Era uma textura cultural importante da sociedade. É um instrumento de construção de cidadania, de pertencimento, de acesso ao mundo simbólico, ao mundo das artes. (...) É uma diversidade enorme. Mas todos eles fazem parte de algo que precisa ser valorizado, que precisa de apoio e tem direito de ter acesso a recursos públicos. O Ponto de Cultura é isso. É um ovo de Colombo. O protagonismo é deles, da sociedade.</p> | <p>A educação é uma dimensão da cultura. A educação é uma parte. É a reprodução que a sociedade garante para que as pessoas se capacitem a viverem em sociedade e desenvolverem sua condição humana. Mas é parte da cultura como um todo. Enquanto a arte-educação falhou dentro das escolas brasileiras, a arte-educação nas periferias, nesses grupos culturais, foi um grande instrumento de construção de pertencimento, de auto-referência, de relação com o mundo, de compreensão e desenvolvimento da subjetividade. Então, você tem toda razão em associar esses dois termos.</p> |
| <p>Lula teve a sensibilidade de incorporar o processo que nós deflagramos no Ministério da Cultura ao ponto de se tornar um projeto do seu governo. Nós não éramos marginais dentro do governo. O Ministério da Cultura, pela primeira vez, era chamado para as grandes decisões do governo. Primeiro Gil, depois eu. Nós fizemos parte da agenda social do governo. (...) A Cultura fez parte das discussões de economia, ou seja, nós fomos guindados para uma dimensão estratégica e central do governo. Isso se deve muito a sensibilidade do presidente Lula. Tanto é que eu acho que não teve continuidade depois dele, apesar de ser um governo de continuidade o que temos hoje.</p> | <p>É um percentual relativamente minoritário que compreende essa dimensão. A intelectualidade e os grandes artistas vivem num altiplano muito distante da realidade do país. A participação política e social da maioria desses grandes artistas e intelectuais é muito distante dos processos reais. E muitos virando conservadores.</p> | | |
| <p>Então eu sinto que, de alguma maneira, depois do governo Lula nós retomamos uma certa tradição economicista da sociedade brasileira. E o estado brasileiro volta ao seu leito normal, paulatinamente. Porque a área cultural tem resistido, mas paulatinamente estamos voltando a uma sociedade que, e a um estado, que considera relevante apenas as dimensões econômicas da vida social. Então está tudo por ser feito! O processo que nós deflagramos, nós abrimos as portas do processo.</p> | | | |

QUADRO CATEGORIAL

| | CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO MINISTÉRIO – Conquistas, pontos fortes e fracos, críticas. A continuidade do processo político no governo Dilma Roussef. | DO-IN ANTROPOLÓGICO – O que é? O que significa? | O PONTOS DE CULTURA | CULTURA E A EDUCAÇÃO – Pontos de ligação e tensão entre a cultura e a educação. |
|---|---|---|---------------------|---|
| <p>J U C A F E R R E I R A</p> | <p>(...) Um governo de continuidade deveria dar continuidade a essa conquista importante de incluir a cultura na centralidade de um projeto de desenvolvimento. Desenvolvimento não é só aumento da capacidade produtiva, aumento da produção da riqueza material e uma certa distribuição de renda botando mais dinheiro no bolso das pessoas. Isso é uma parte fundamental e decisiva. Mas a gente não pode pensar um Brasil grande economicamente rico povoado de “bostage”. Nós precisamos construir uma nação que tenha um desenvolvimento cultural a altura desse desenvolvimento que o Brasil tá passando, dessa importância que o Brasil tá adquirindo.</p> | | | |
| | <p>Abrimos as portas do ministério para ser um ministério democrático. Abrimos as portas pra todas as manifestações e dimensões da cultura brasileira. Abrimos as portas para o desenvolvimento das linguagens artísticas e a possibilidade de, através de um reordenamento das regras institucionais, possibilitar modernizar a produção cultural brasileira, e possibilitar que ela conviva com as novas tecnologias. A possibilidade de inclusão através da cultura e de acesso pleno a cultura. E a possibilidade de desenvolver uma economia forte. E isso não teve continuidade, na verdade.</p> | | | |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|--|---|--|--|
| <p>C É L I O T U R I I N O</p> | <p>FORMAÇÃO – Importância dos movimentos sociais para sua própria formação (do entrevistado).</p> <p>mas eu participei é de CBA – Comitê Brasileiro da Anistia, esses movimentos contra carceres, as primeiras greves metalúrgicas que houve, em 78. Eu era menino, tinha 17 anos, 16, 18 anos. Nessa época foi um período, fim dos anos 70, de muita efervescência.</p> | <p>MÚSICA - A visão da música, em geral, como parte de sua formação ou de pessoas próximas.</p> | <p>SOBRE GIL - Observações e definições diretas sobre Gilberto Gil: artista, político, amigo ou companheiro.</p> |
| | <p>É inacreditável, mas eu fui conhecer o Gil vinte dias depois de ter sido nomeado. (...) um amigo levou o meu retrato pro Gil. Ele leu, o que deu origem a esse livro “Na trilha de Macunaima”. Gostou. Pediu pro Juca e o chefe de gabinete dele, o Sérgio Sá Leitão, me entrevistarem. Eu fui</p> | <p>O Ponto de Cultura é um conceito matemático, né? Porque aí, pra quem faz música, música é matemática, né?</p> | <p>É inacreditável, mas eu fui conhecer o Gil vinte dias depois de ter sido nomeado. (...) um amigo levou o meu retrato pro Gil. Ele leu, o que deu origem a esse livro “Na trilha de Macunaima”. Gostou. Pediu pro Juca e o chefe de gabinete dele, o Sérgio Sá Leitão, me entrevistarem. Eu fui</p> |
| | <p>Aí é interessante, olhando até pra minha história. Eu pego também esses movimentos de ascenso e descenso. Nos anos 90, com o avanço desse pensamento neoliberal, utopia do possível, essa redução de expectativas, essa mediotização de todo quadro político, eu também me recolhi. Porque eu saí do PT. Aí eu tinha filhos, já estava ali nos 30. Abri uma empresa de produção cultural. Trabalhei de uma outra forma. Sempre numa visão de esquerda, progressista, mas de 93 a 2000, tive em relação ao que fazia até o começo dos anos 90, eu reduzi totalmente minha militância.</p> | <p>um menino de hip-hop daqui a pouco ele tem um contato com o repente, com o côco, com o cururu. Que também é rap, que as vezes é o pai dele ou o avô dele que canta isso e ele desprezava. E dali a pouco esse menino tá fazendo um rap-repente. Então é uma outra forma de composição, mas que se dá nessa relação horizontal</p> | <p>O Mário, é uma exceção. E uma outra exceção é o Gil. E o Gil ele tem também uma formação de administrador. Por exemplo, ele tinha mesmo as vezes a turnê dele. Mas ele ligava pra mim, sabia de dados, debatia. Ele tinha um conhecimento de gestão. Então teve um efeito muito significativo né. E eu diria que, assim, no início o impacto da nomeação dele, vários setores da cultura não assimilaram muito bem. Por exemplo, o próprio PT não assimilou bem, ele se achava um tanto alijado disso. Mas ele conseguiu construir...</p> |
| | <p>É, eu aprendi muito nisso mesmo. Porque, por exemplo, eu trabalhava como gráfico na prefeitura de Campinas. Eu imprimia os materiais de divulgação da programação de Teatro e de Cinema. Aí comecei a me interessar por isso. Por outro lado, eu entrei na Unicamp, fazia história e militava, comecei a militar. Era uma vida pesada né. Trabalhava, militava, estudava.</p> | <p>Ministro sempre vai com um discurso escrito. Normalmente ele começava lendo e tirava de ler, e ele terminava o discurso tocando, cantando, fazendo uma interação, gravando coisas com o pessoal. Tem vários aí que o pessoal põe_x0008_ no Youtube com ele. Então isso tem um efeito demonstrativo de outra natureza.</p> | <p>Eu me lembro que houve uma reunião dos secretários de cultura estaduais com o Gil, que eles foram protestar com o que a gente estava fazendo. Dizendo "como vocês estão selecionando entidades que nem fazem cultura, o quilombo, que eu nunca ouvi falar. Trabalho, terceiro de umbanda, de macumba, e enquanto que aqui, a academia de dança, de 100 anos no meu Estado e não foi contemplada...". O Gil foi quem bancou isso.</p> |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|--|---|---|---|
| <p>C É L I O T U R I N O</p> | <p>FORMAÇÃO – Importância dos movimentos sociais para sua própria formação (do entrevistado).</p> <p>E eu conhecia, enfim, como funcionava essa mecânica mais subterrânea desses grupos. Ai eu... Minha nomeação não tinha saído, né? Falei, pô, mas eu não vou aplicar esse programa”. E todos diziam:” E a menina dos olhos do Lula. Lula que pediu.” As pessoas usam esses truques em governo...</p> | <p>MÚSICA - A visão da música, em geral, como parte de sua formação ou de pessoas próximas.</p> <p>É muita coisa! De música... E coisas muito boas. E as pessoas aprendem muito com isso.</p> | <p>SOBRE GIL - Observações e definições diretas sobre Gilberto Gil: artista, político, amigo ou companheiro.</p> <p>Então, um elemento é o Lula. O outro é o Gil.</p> <p>Ele contratou na confiança. Sem me conhecer. Eu me lembro que até na primeira conversa, eu já fui todo com receio. Porque era BAC e eu tava propondo o oposto disso. E ele falou: “Pois é, você tem razão.” E deu fluxo. Eu acho que eu ponho essa frase desse jeito.</p> <p>Então tudo isso o Gil foi junto. Ele acompanhou. Ele participou de todas as Teias enquanto foi Ministro da Cultura. E participou não é de ir na abertura. Participou de ficar. A Teia inteira. Ter reuniões. Em Belo Horizonte ele ficou. A Teia tinha uns 4 ou 5 dias e ele ficou os 4 ou 5 dias. Abriu na quinta ou quarta a noite e fechou no domingo. Ele ficou até o Sábado. Em reunião. Sentava. Debatia. Ia num encontro, ia numa roda, visitou umas dezenas de Pontos de Cultura.</p> |
|--|---|---|---|

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|--|---|--|--|
| <p style="text-align: center;">C É L I O T U R I N O</p> | <p>TROPICALISMO – Reflexões sobre as ligações entre o tropicalismo e o Ministério da Cultura na gestão Gil/Juca. O Ministério foi tropicalista, foi um desdobramento do tropicalismo ou guarda apenas uma distante relação com ele?</p> <p>O Gil é... eu diria que, assim, o tropicalismo é a última onda do modernismo. Gil é um modernista.</p> | <p>o MOVIMENTOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS - Percepção sobre as demandas sociais, tensões entre mov. sociais e governo, concepções de estado, movimentos sociais e seus atores.</p> <p>É que tem um paradoxo aí. Eu vou dizer porque você tá fazendo como um trabalho acadêmico. Até ajuda você a refletir sobre isso. Mas olha só a contradição: havia um ambiente propício a uma política pública como o Ponto de Cultura. Mas ela não tinha sido constituída. Definida. E não havia também uma reivindicação social por isso. Digamos assim, tem até uma música do Gil que é: “O povo sabe o que quer, mas também quer o que não sabe”. Então não havia “queremos Ponto de Cultura”. Não havia esse movimento. Ou seja, foi uma antecipação de alguém que esteve no estado, por um série de circunstâncias, percebeu que havia esse ambiente, e propôs lá uma solução para essa necessidade social, que ainda não era uma demanda. Então o estado se antecipou.</p> | <p>CONSTELAÇÃO – De que maneira as pessoas se identificam, se ligam, se afastam e se aproximam da figura do ministro Gilberto Gil. Como se relacionam com ele, como contribuem e em que são influenciadas e se deixam influenciar.</p> <p>O MinC teve uma crise no final de 2003 que quase o Gil deixa de ser ministro, inclusive. Porque havia um programa de descentralização da cultura chamado BACs – Bases de Apoio à Cultura. (...) O problema era que esse programa era focado na construção de centros culturais pré-moldados. Houve uma série de críticas a isso, principalmente da possibilidade de um desvio de recurso. (...) Ocorre que o secretário era o compadre do Gil. Era o “Abacateiro”, era quem criou a... da música “Abacateiro”. (...) que era o Roberto Pinho (...) Então era uma pessoa muito próxima. E houve uma crise. Vários dirigentes pediram demissão. (...) Isso, o Risério, e tudo o mais. E aí houve também um processo de disputa política de poder dentro, dentro lá do MinC. Inclusive com o Juca. Mas o Juca tomou uma postura correta, porque ele percebeu que aquilo ia por um caminho um tanto que complicado, né? O recurso, como seria aplicado e</p> |
| | <p>Ah, e outra demonstração do que foi a gestão do Gil. Uma administração sem partidarismo. Ela foi uma mescla de comunistas, minoritariamene, com tropicalistas e petistas. E gente sem partido.</p> | <p>E o Ponto seria essa sedimentação daquilo que já se faz. E de um Ponto vai desenvolvendo interseções com outros pontos.</p> | |
| | <p>O MinC não aplicou a política do multiculturalismo. Ele foi interculturalista. Transcultural. Isso é antropofagia pura. Você volta de novo no modernismo nesse sentido mais ampliado de cultura. Essa relação entre buscar na tradição a base pro salto, pra invenção.</p> | <p>“Levar a cultura pras pessoas,” normalmente é essa a ideia, até com boas intenções... Mas é isso. Esse é o marco das políticas públicas: a carência. Nós fomos pra potência. Ou seja: a solução dos problemas está nas próprias pessoas e nos próprios grupos.</p> | |

QUADRO CATEGORIAL

| | | | |
|--|--|---|--|
| <p>C É L I O T U R I N O</p> | <p>TROPICALISMO – Reflexões sobre as ligações entre o tropicalismo e o Ministério da Cultura na gestão Gil/Juca. O Ministério foi tropicalista, foi um desdobramento do tropicalismo ou guarda apenas uma distante relação com ele?</p> <p>Eles buscavam na raiz, desconstruíam, reconstruíam. É puro exercício de antropofagia. O MinC fez isso. Por outro lado, o Ministério avançou muito no alargamento da cultura, na amplitude. Nesse campo da cultura enquanto comportamento e expressão simbólica e cidadania, né.</p> | <p>o MOVIMENTOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS - Percepção sobre as demandas sociais, tensões entre mov. sociais e governo, concepções de estado, movimentos sociais e seus atores.</p> <p>Vale a pena você entrevistar pessoas de Ponto de Cultura, você vai ver que não é um Programa que chegou assim com uma fórmula pronta e acabada. Você vê lá: Ponto de Cultura: autonomia, protagonismo, potencializar o que já existe e desenvolver na relação em rede. Isso sim.</p> | <p>E CONSTELAÇÃO – De que maneira as pessoas se identificam, se ligam, se afastam e se aproximam da figura do ministro Gilberto Gil. Como se relacionam com ele, como contribuem e em que são influenciadas e se deixam influenciar.</p> |
| | <p>(E) - E os tropicalistas? Você acha assim uma postura tropicalista dentro do ministério? Seria isso? Célio – É. Sobretudo do Gil. Mas também de outras pessoas: o Cláudio Prado na área de cultura digital, que nunca chegou a ser contratado, mas era uma pessoa influente ali na área de cultura digital, que teve com o Gil no exílio.</p> | <p>O Ponto de Cultura, uma outra definição, é a identidade na diversidade. Então ele é sempre uma combinação entre identidade e alteridade gerando relações de solidariedade.</p> | |
| | | <p>Porque potência não pode ser confundida com poder. Potência é a capacidade de agir, de transformar, de modificar as coisas. Mas não é uma relação de poder e de submissão de outro.</p> | |

QUADRO CATEGORIAL

| | <p>CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO MINISTÉRIO – Conquistas, pontos fortes e fracos, críticas. A continuidade do processo político no governo Dilma Roussef.</p> | <p>DO-IN ANTROPOLÓGICO – O que é? O que significa?</p> | <p>O PONTOS DE CULTURA</p> | <p>CULTURA E A EDUCAÇÃO – Pontos de ligação e tensão entre a cultura e a educação.</p> |
|---|--|--|---|--|
| C É L I O T U R I N O | <p>É uma armadilha, inclusive do atual Governo também, de ficar com essa apologia da gestão. Lá em Minas vocês veem muito lá o Aécio, "o governador da gestão" (...) Mas aí o discurso nesse ano de 2011 foi de desqualificação dos Pontos. Um discurso da "gestão": Desmonte dos editais públicos (...) A ideologia vem travestida de técnica e gestão. Essa é a pior ideologia que existe. A que vem com... Como se gestão e técnica fossem coisas neutras. Elas não são</p> | <p>E o Ponto bateu com o discurso de posse dele, que ele falou do do-in antropológico. O Ponto é isso. O do-in é ir ao ponto e liberar energias. A potencia é isso. A gente foi lá fazendo esse do-in, essa acumpuntura cultural e social. Chegar em 1.100 municípios não é bolinho.</p> | <p>Então eu falei: "vou escrever logo o programa." Se não concordarem, eu já nem assumo e resolve a vida, ou então... Vou mudar. Daí eu escrevi o Cultura Viva muito rápido. Escrevi no hotel assim, a noite. Antes de... Antes de sair minha nomeação já tava pronto o Programa. Com meta, filosofia, objetivos, as ações. Não todas, mas várias ações já definidas, descritas. Fiz um documento de 28 páginas. Escrevi em duas noites. Pá. Aí entreguei o documento já com esse nome: Cultura Viva.</p> | <p>Minha área era a cultura, mas no esporte minha mente se abriu muito. Porque eu trabalhei como Diretor de Lazer, aí eu fui direcionando uma visão da cultura para o esporte. O esporte é uma expressão da cultura. Com isso abri novas leituras.</p> |
| | <p>Terminamos 2009 com 3.000 Pontos. Eu acho que é o número que se mantém até hoje (...) se é que não estão reduzindo, né?</p> | | <p>Houve toda uma construção teórica, né, não foi o nome, o conceito foi nesse processo, inclusive de derrotas.</p> | <p>há um processo de desenvolvimento, também uma influência grande do Vigotsky: o desenvolvimento proximal. Que é o que a gente faz. Eu uso o termo "desenvolvimento por aproximação." (...) Que é essa ideia do jeitinho, né? Você tem que chegar com jeitinho, você tem que chegar respeitando. E é o inverso das políticas. Educacionais, por exemplo. Todas. Aliás, eu acho que o grande problema da educação é a pedagogização da educação. Se trabalha sempre, as políticas públicas no campo social, a partir da ideia da falta e da carência. "Ah, não tem? Tem que ir lá. Eu vou ensinar". Ou "se esse povo não tem renda, eu vou dar renda". Ou "tem que fazer isso, tem que qualificar as pessoas". (...) E Vigotsky puro mesmo nesse desenvolvimento das redes. Tanto que um elemento fundamental pro Ponto de Cultura é a rede. Aí acontece as teias.</p> |
| | <p>Tanto que ele tinha ações. Ele tem ações. É engraçado eu falar tinha... Porque esse ano essas praticamente acabaram. Mas assim, ele começou com 4 ações. Terminou 2010 com 10 ações:</p> | | <p>Na verdade tem jogo aqui. Quando eu falo de matemática, tem muito de matemática nesse Programa mesmo. Ele é um programa fenomenológico, se quiser dar fundamentação filosófica. É um Programa jogado. Jogado mesmo, assim, você jogou búzios. (...) Então você jogou os pontos. E vai, de uma forma caótica, vai encontrando a ordem. Porque a vida também é assim. Caos e depois a ordem vai sendo encontrada.</p> | <p>Na verdade, a educação ela é o melhor exemplo de quando a técnica suplanta o conteúdo. Porque a educação é um meio de transmissão de cultura. Só que ela virou uma corporação tão grande, tão colocada, que a educação virou um fim nela mesma. Ora, você só educa numa cultura. Seja matemática, seja linguagem, seja ciências, seja a história, as relações humanas. Tudo é cultura. Mas a educação deveria ser meio de transmissão de cultura, mas ela se distanciou.. Eu diria que é o grande problema da educação...</p> |

QUADRO CATEGORIAL

| | CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO MINISTÉRIO – Conquistas, pontos fortes e fraquezas, críticas. A continuidade do processo político no governo Dilma Rousseff. | DO-IN ANTROPOLÓGICO – que é? O que significa? | O PONTOS DE CULTURA | CULTURA E A EDUCAÇÃO – Pontos de ligação e tensão entre a cultura e a educação. |
|------------------------------|---|---|--|--|
| C É L I O T U R I N O | <p>Então, alguns relatos, porque eu tenho uma proximidade também com muitos Pontos, dão conta de profundas brigas, divergências, partidização no seio do movimento, disputa também por mais espaço, acesso a governo. Uma coisa também que o movimento teria que interpretar.</p> <p>Mas como houve, na mudança de governo, e é até um governo que deveria ser de continuidade, houve uma mudança muito forte. No caso da Cultura, sobretudo com o Cultura Viva, com discursos de desqualificação mesmo, sabe? Porque era uma política inovadora. Ela trabalhou nos marcos da legislação atual de convênio que é muito restritivo, que é feito para contratos de empregados, R\$5.000,00 por mês. O Ponto de Cultura dá</p> | | <p>Eu assumi dia 30 de maio, dia 14 de julho o programa já estava com toda a sua construção teórica, conceitual, objetivos, método, filosofia... o decreto, criando o programa e edital na rua. A gente... O primeiro Ponto de Cultura foi assinado com Arco Verde, no agreste de Pernambuco, em novembro. Terminamos no dia 31 de dezembro. Trabalhei até as 4h da tarde, pra fechar convênio, que é um horror. Ali no setor de convênio. Até eu fiquei ali... Não tinha mais ninguém no ministério só aquelas moças e eu. Eu tinha que assinar... Com 72 Pontos de Cultura assinados. Em 6 meses já tava.</p> <p>o segundo edital, pra você ter uma ideia, teve 2500 inscritos. E também nesse subterrâneo das redes. Porque? Porque há toda uma rede de comunicação entre eles. Ai selecionamos 400 projetos, depois mais um tanto, mas 600. Terminamos 2006 com aproximadamente 700 Pontos de Cultura. E aí entramos em 2007, quando teve o Mais Cultura, nós começamos a fazer redes estaduais e municipais de Pontos de Cultura. Em Minas tem, até quem da quantidade que Minas deveria ter porque o Estado pediu menos. Porque nós fizemos tudo por estudo da população, IDH e tudo mais. E demos um salto aí, de 700 para 2.500 em pouco tempo.</p> <p>O Ponto de Cultura é o que? É autonomia mais o protagonismo elevado à potência de rede.</p> | <p>Mas tem que ter essa ousadia. E pra ter essa ousadia você tem que ter uma relação de cumplicidade muito grande com a sociedade e também quase uma simbiose mesmo de estado com sociedade. Só que o corpo do estado não é assim, das instituições não é assim. O corpo educacional, do sistema de ensino é tudo assim separado por uma couraça, tudo metodologizado e separado da vida. E aí essa dose de vivacidade, ela se perde.</p> <p>O governo iria criar uma bolsa pra jovem. Eu queria, então vamos usar essa bolsa pra jovem fazer um serviço comunitário, aprende em processo. Eu já tinha feito aqui em São Paulo com 5.000. Tínhamos feito um pouco também lá com o Ponto de Cultura no começo, o Primeiro Emprego. Eu sabia que dava certo. Mas não conseguia. Sobre tudo os educadores: "Não! Não é pra isso. Isso vai ser trabalho! Pra jovem de 16 anos. Ele tem que receber a bolsa de 100 Reais lá pra fazer a aula e terminar o ensino fundamental, vamos. E não é isso. E vai fazer ensino fundamental..." Mas, se ele tiver amparado numa pequena comunidade, aprendendo a trabalhar com software livre, reciclando computador, fazendo uma atividade de recreação, de teatro ou coisas assim, ele vai ser ganho pra também fazer essas coisas. Não era não ter o ensino formal, mas era ter o foco em puxá-lo pelo amparo, por uma família comunitária que as vezes ele não tem ali no laço familiar, né... quem conhece a realidade assim de favelas, de áreas bem deslocadas assim, sabe que é assim que funciona. Mas era um... Eu falava e, sabe? Você vai se sentindo....</p> <p>Sobretudo, esse campo das artes mais profissionalizadas. E aí não o MinC. O MinC até teve esforço. Mais acho que do lado do MEC houve menos esforço. É nessa reintegração entre cultura e educação. Acho que são esses dois grandes desafios postos.</p> |